

Priscila Arantes
Pós História, imagens técnicas
e liberdade em tempos de barbárie

O pensamento por montagens em Walter Benjamin

Especialmente dois ensaios são importantes, além do artigo *Sobre o conceito de história*, para se entender os novos formatos narrativos vislumbrados por Walter Benjamin: *Experiência e pobreza*, de 1933 e *O narrador*, escrito entre 1928 e 1935. Ambos partem daquilo que Benjamin chama de perda ou de declínio da experiência, isto é, da experiência no sentido forte e substancial do termo que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana; tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade (duração) de uma palavra transmitida de pai para filho.

A perda da experiência da duração acarreta outra perda: a das formas tradicionais de narrativa que têm sua fonte nesta memória comum e nesta transmissibilidade. Neste diagnóstico, Benjamin reúne reflexões sobre a memória traumática, sobre a experiência em forma de choque, conceitos-chave de sua análise sobre a lírica de Charles Baudelaire e das práticas surrealistas.

Em *O narrador* Benjamin formula outra exigência: além de constatar o fim da narrativa tradicional, realizada por meio da transmissibilidade e da duração, esboça a idéia de outra narração: uma narração realizada a partir das ruínas da narrativa, uma transmissão realizada por meio dos cacos de uma tradição em migalhas. O narrador e o historiador, para Benjamin, não têm por alvo recolher os grandes feitos. Devem muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. Ou ainda: o narrador e o historiador devem transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não quer recordar.

É dentro deste contexto que Benjamin propõe a noção de montagem, tomando-a de empréstimo do cinema como método estratégico para se pensar a escritura historiográfica, isto é, a narrativa historiográfica. Dentro desta perspectiva história e mídia se confundem: a história é pensada como meio/mídia, como uma espécie de colagem de tempos e memórias. Assim como o montador edita/corta/interrompe o *continuum* fílmico, o historiador reescreve a história: implode o *continuum* da história da dominação e abre espaço para o tempo do agora e da revolução. A historiografia para Benjamin deve, portanto, ser redesenhada pelo trabalho da memória: fruto de

uma *reescritura* que produziria não a imitação/repetição de narrativas anteriores, mas a repetição diferente.

Em seu artigo *O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia*, publicado em 1929, Benjamin inscreve a prática artística dos surrealistas como uma possibilidade para entendermos “o tempo do agora e da revolução”. Diz ele: “a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica”. (Benjamin 1993, 32)

Não por acaso os filmes surrealistas são ótimos exemplos dos ‘novos’ formatos narrativos vislumbrados por Benjamin; formatos que implodem, por meio da montagem em forma de choque e da utilização de antíteses, o *continuum* da narrativa/história. Lembremos das primeiras cenas de *Um cão Andaluz* - filme surrealista realizado em 1928 com a colaboração de Luis Bunuel e Salvador Dalí - que faz um paralelo entre a imagem de uma lua sendo atravessada por uma nuvem e um olho cortado por uma navalha. Nesta seqüência fica evidente a idéia do ‘salto do tigre’, como diria Walter Benjamin, entre um plano e outro como recurso da montagem em forma de choque. Dentro desta perspectiva podemos lembrar ainda da sincronia temporal proposta na cena que faz um paralelo entre a imagem da protagonista do filme e a imagem do quadro ‘A Rendeira’ - (século XVII) - do pintor holandês Johannes Vermeer. Ou ainda, da utilização, na cena do personagem que anda de bicicleta, do recurso de sobreposição de imagens. Todas estas cenas são de certa forma estratégias operativas que parecem romper com a idéia de narrativa linear, tradicional e homogênea.

Pós história, imagens técnicas e novas temporalidades em Vilém Flusser

Assim como Benjamin, Vilém Flusser desenvolve seu pensamento buscando entender as mutações culturais e antropológicas ocorridas no mundo contemporâneo em função do impacto exercido pela cultura midiática e imagética.

Para Flusser vivemos um período semelhante, e até mesmo comparável, àquele que ocorreu na antiguidade, quando a humanidade passou de um estágio pré-histórico e mítico para um estágio histórico, baseado na escrita alfabética.

No atual estágio, nomeado por Flusser de *pós histórico*, a ‘escritura’ é constituída não por textos, mas por imagens características da cultura de nosso tempo: imagens de TV, de vídeo, de cinema; enfim, imagens tecnológicas. Ou seja, o nosso cotidiano é dominado por imagens, ié, por superfícies, que determinam nossas vidas e nossos modos de agir e pensar:

Para Flusser, o modo de raciocínio advindo da escrita alfabética - predominantemente formal e linear - torna-se hegemônico com a invenção da prensa tipográfica e com a disseminação da alfabetização. Esta forma de ‘produzir’ pensamento se modifica, no entanto, quando entram em cena as imagens técnicas. Segundo o filósofo, a decadência da escrita alfabética trouxe consigo o ‘fim’ da história e do pensamento linear e o início de um novo período da cultura, que ele nomeia de pós-histórico, baseado no retorno de um pensamento predominantemente imagético: “(...) o que se deve constatar, ao contrário, é uma volatilização da consciência histórica. A experiência temporal que é entendida juntamente com as categorias da história, ou seja, como algo irreversível, progressivo e dramático, deixa de existir para a massa, para o povo, para quem os códigos de superfície prevalecem para quem às imagens substituem os textos alfabéticos (...) a decadência e a queda do alfabeto significam o fim da história, no sentido estrito da palavra”.(Flusser, 2007, p.37)

Existem pelo menos três momentos diversos na história da humanidade, atrelados aos códigos predominantes de cada época, de acordo com Vilém Flusser: o pré histórico, quando havia o domínio das imagens convencionais de caráter “mágico”- características dos períodos anteriores à invenção da escrita-; o período histórico, que se convencionou com o código da escrita e com um tipo de pensamento linear e derivado de processos, e o terceiro período, onde há o domínio das imagens técnicas que trazem consigo a dimensão de um tempo pós histórico: “a consolidação das imagens convencionais como código principal para a humanidade constitui sua pré-história, até que uma crise de confiança (...) nesse tipo de código bidimensional ocorrida aproximadamente no segundo milênio A.C., deu margem à invenção da escrita, a partir da colocação em série fixa de símbolos que se encontravam antes espalhados por uma superfície imagética. A escrita, como código linear *par excellence*, engendrou a história propriamente dita enquanto signo do modo ocidental de existência. (...)” (Duarte 2012, p.156).

Nossa época é caracterizada por um novo tipo de imagem, as imagens técnicas que fundam o período pós histórico. Diz Flusser : “(...) Recentemente surgiram novos canais de articulação de pensamento (como os filmes e TV) e o pensamento ocidental está aproveitando cada vez mais esses novos meios. Eles impõem ao pensamento uma estrutura radicalmente nova uma vez que representam o mundo por meio de imagens em movimento. Isso estabelece um estar no mundo pós histórico para aqueles que produzem e usufruem estes meios”. (2007, p.110)

Importante salientar que o sentido de pós historia para Flusser não significa a superação da história em termos objetivos, mas a construção de um novo tipo de “narrativa” diversa em relação ao conceito da história linear: “estamos superando a existência histórica, não a história *tout court*”. (Flusser *apud* Duarte 2012, p. 126)

Por outro lado, mas não menos importante, diversamente do conceito historicista de história, caracterizada por uma visão de tempo único e linear, a visão pós-histórica prevê a dimensão de várias temporalidades ‘vivendo’ concomitantemente: “Se se “explica” o mundo casualmente, então se lê o mundo, como se ele, como um livro, se compusesse de linhas (...). Se se vê, ao contrário, o mundo como uma imagem, então a cadeia causal torna-se sem sentido. Pois o tempo não corre seguinte uma linha, mas como o olho do observador por sobre a superfície da tela”. (Flusser *apud* Duarte 2012, p.131)

Por outro lado, importante salientar que o discurso flusseriano a respeito da pós-história não se completa se não entendermos o seu pensamento a respeito das imagens técnicas.

Imagens técnicas, liberdade e arte: abrindo a caixa preta

Em *Filosofia da Caixa Preta* a fotografia é tomada como exemplo para se desenvolver uma crítica sobre as relações entre tecnologia e sociedade a partir do que Flusser nomeia de imagens técnicas. A fotografia é um modelo básico de dispositivo cujas características serão resignificadas no cinema, no vídeo, na televisão até chegar às atuais imagens midiáticas. Neste sentido *Filosofia da Caixa Preta* não é um livro sobre a fotografia apenas, mas sobre a produção de imagens tecnológicas que modificam, como sinalizado anteriormente, nossa forma de nos relacionar com o mundo. A fotografia, neste contexto, funciona mais propriamente como um pretexto para, através dela, verificar o funcionamento de nossa sociedade marcada pelo colapso do texto e pela hegemonia das imagens midiáticas.

O advento das imagens técnicas marca o início de uma nova relação com o visível que se estrutura de modo distinto do modelo da linguagem escrita: as imagens técnicas se propõem como superfícies que aspiram ser representações do mundo, mas isto de fato oculta sua real dimensão, que não é outra que o de ser imagem.

O exercício empregado por Flusser é de, exatamente, ao perceber uma nova etapa da cultura contaminada pela explosão das técnicas e das mídias, lançar um olhar crítico aos aparelhos vistos como *caixas pretas*, dispositivos cujo interior programado e programável é completamente opaco e incerto.

Interessante perceber como o dispositivo fotográfico, a caixa preta, é tomado como metáfora da sociedade. Assim como o aparelho fotográfico, a realidade social é um grande aparelho cujo funcionamento está previamente programado: todos nós somos apenas coadjuvantes neste aparelho totalmente programado: “O supermercado e o cinema formam as duas asas de um ventilador que insufla na massa o movimento do progresso. No cinema a massa é programada

para comportamento consumidor no supermercado, e no supermercado a massa é solta para reprogramar-se no cinema”. (Flusser *apud* Duarte 2012, p.186).

Dentro deste contexto o sujeito tende a se converter, pela ação de programas tecnossociais, em um funcionário programado e programável, de quem se espera que responda às questões colocadas pelo aparato técnico. Somos cada vez mais operadores de máquinas, apertadores de botões, usuários de interfaces; “funcionários” das máquinas. Lidamos com situações programadas sem nos darmos conta. Pensamos que podemos escolher e, como decorrência, nos imaginamos inventivos e livres. Mas nossa liberdade e nossa capacidade de invenção estão restritas a um software, a um conjunto de possibilidades dadas a priori pela caixa preta e que não dominamos inteiramente. Em outras palavras: o que vemos realmente, em um mundo dominado pelas imagens técnicas, não é o mundo, mas determinados conceitos relativos ao mundo impregnados na estrutura midiática.

Se o fotógrafo vive o totalitarismo dos aparelhos, se os seus gestos são programáveis, se todos nós, sem exceção, somos programáveis, há, porém, uma exceção advinda daqueles que tentam ‘enganar’ os dispositivos subvertendo seu programa. Introduzem nos dispositivos elementos não previstos, restabelecendo, assim, a liberdade em um contexto dominado pelas máquinas: “Os fotógrafos assim chamados experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da imagem do aparelho, do programa e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho (...) não sabem que estão tentando dar resposta por sua práxis ao programa de liberdade em contexto dominado por aparelhos” (Flusser, 1985, p. 84)

Arquivo Vivo: um diálogo possível com Walter Benjamin e Vilém Flusser

Apesar das diferenças entre o discurso de Walter Benjamin e Vilém Flusser em ambos é possível perceber não somente um exercício para se criar um pensamento em diálogo com as características da linguagem de nosso tempo, mas também uma estratégia para a construção de um entendimento da história - seja a história a contrapelo benjaminiana ou a pós história de Vilém Flusser- que não somente vai além dos discursos hegemônicos, mas que nos permite entrever novas possibilidades para além daquilo que já está previamente programado.

Por outro lado, tanto Walter Benjamin quanto Vilém Flusser vêem a manifestação artística como um campo fértil para o entendimento das estratégias possíveis de ‘desprogramação’ da caixa preta.

Foi dentro desta perspectiva, de se pensar o estatuto da história, e de certa forma, de se lançar um olhar crítico para aquilo que já está previamente ‘programado’, que desenvolvi a curadoria *Arquivo Vivo*, apresentada em outubro de 2013 no Paço das Artes.

Composta por 22 artistas brasileiros e internacionais a idéia principal da curadoria foi a de apresentar produções artísticas contemporâneas que dialogam com os dispositivos arquivais como uma forma para se pensar as narrativas atuais.

Artistas que se apropriam de material de arquivo, que criam arquivos fictícios, que desenvolvem projetos a partir de uma modalidade arquivai, que reencenam obras conhecidas da história da arte, artistas que colocam em debate os processos de catalogação e arquivamento, artistas que incorporam o arquivo no próprio tecido corporal, foram alguns dos procedimentos incorporados na exposição a partir da articulação de três vetores principais: 1. Arquivo e apropriação de documentos e obras da história e da história da arte; 2. Arquivo no corpo e Corpo como arquivo e 3. Arquivos de artista, arquivo institucional e banco de dados.

No primeiro vetor - que é o que me deterei especialmente neste artigo- incorporamos projetos que muitas vezes se apropriam de documentos da história ou reencenam obras/documentos emblemáticas da história da arte. Ao se apropriar destes arquivos/documentos, o artista desconstrói e modifica seu sentido ‘original’ apontando para a idéia de que o arquivo está sempre aberto a outras leituras e interpretações e de que a história, por ser um discurso, pode ser sempre reconstruída de outra forma.

Este foi o caso, por exemplo, do projeto *As perólas, como te escrevi*, da artista brasileira Regina Parra. O projeto é uma videoinstalação formada por três projeções sincronizadas. Cada projeção é composta por imagens de imigrantes que entraram clandestinamente no Brasil e hoje moram em São Paulo. Os imigrantes lêem trechos da carta *Novo Mundo* escrita por Américo Vespúcio em 1503. A projeção em múltiplas telas, somada à polifonia dos sotaques diversos dos imigrantes que lêem o documento da história da descoberta das Américas, não somente faz alusão a uma narrativa fragmentária e múltipla, que se constrói na relação com o espectador, mas também remete às relações de poder e aos processos de colonização que marcaram nossa história rompendo e oferecendo um olhar diverso em relação a carta *Novo Mundo* escrita por Américo Vespúcio.

Dentro de outra perspectiva, podemos destacar projetos que se apropriam do ‘arquivo’ da história da arte, ou melhor, das obras de arte consideradas, aqui, como espécie de ‘documentos’ da narrativa da história da arte.

No vídeo *La Liberté Raisonné (A Liberdade Justificada)* da artista espanhola Cristina Lucas, atores reencenam a pintura de Eugène Delacroix, *Liberdade guiando o povo*. Em sua reconstrução, a artista estabelece um final menos feliz para a Liberdade: sua morte faz alusão à crise das utopias e

à derrocada daquela desejada vitória da liberdade que, pelo menos historicamente, parece não ter de fato acontecido em meio às mazelas do capitalismo global. No caso deste vídeo podemos dizer que existem vários tempos que ‘vivem’ “concomitantemente” nas imagens: o primeiro faz alusão ao acontecimento histórico; o outro, à pintura de Eugene Delacroix e o terceiro, que faz a releitura não somente da história, como da ‘obra/documento’ da história da arte.

Nestes dois projetos é possível perceber que os artistas trabalham as imagens de forma a nos permitir, através da utilização de material de arquivo, ter um olhar ‘desprogramado’ em relação à escrita historiográfica e às leituras interpretativas habituais.

Mas não foi somente a partir da escolha das obras que estes novos significados foram desenvolvidos no contexto curatorial mas, também, na maneira como dispusemos as obras no espaço expositivo. O trabalho curatorial, dentro desta perspectiva, foi também sendo tecido a partir de aproximações e diálogos entre obras no sentido de produzir significados diversos em relação àqueles que os nossos olhares estão habituados a ver/ler.

Como exemplo, podemos citar a aproximação, no espaço expositivo, do vídeo *Marca Registra* de Letícia Parente - em que a artista costura na sola de seu pé a inscrição "Made in Brasil" - com o trabalho *Cara Metade* de Ivan e Mario Navarro - formada por seis vitrines com material de jornal que revelam a cooperação militar entre Brasil e França durante a década de 70, sobretudo em relação às táticas de tortura exportadas da França para a América Latina através do Brasil-. Neste sentido o que me interessava nesta aproximação, era não somente apontar para as discussões de registro de performance e/ou videoperformance em relação ao trabalho de Letícia Parente, mas especialmente o fato de que o corpo pode ser entendido como uma escritura que incorpora rasuras, marcas e mensagens significantes.

Apesar de diversos, muitos dos projetos apresentados em *Arquivo Vivo* trouxeram à tona discussões sobre a narrativa e a história, apontando para a idéia de que a história e a história da arte esta sempre aberta para outras e diferentes interpretações. Se houve uma preocupação na exposição foi a de exatamente oferecer, a partir de uma perspectiva curatorial em diálogo com pensadores tais como Walter Benjamin e Vilém Flusser, abordagens diversas em relação as leituras interpretativas e hegemônicas habituais.

Bibliografia

- Arantes, Priscila. *Arte @ Mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo, FAPESP/Editora Senac, 2005.
 Arantes, Priscila. *Diálogos entre Vilém Flusser e Fred Forest*.
<http://www.flusserstudies.net/pag/08/arantes-gestos-sociedade.pdf>
 Arantes, Priscila. *Arquivo Vivo*. São Paulo, 2013.
 Duarte, R. *Pós-História de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2012.

- Benjamin, Walter. "Magia e Técnica, Arte e Política". In: Obras escolhidas, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, vol.1, 6ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1993.
- Flusser, V. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. Org. Rafael Cardoso. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- Flusser, V. Filosofia da Caixa Preta. São Paulo. Hucitec, 1985.
- Seligmann-Silva, Márcio. De Flusser a Benjamin - do pós-aurático às imagens técnicas. <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/seligmann-flusser-benjamin.pdf>
- Osthoff, Simone. Performing the archive: the transformation of the archive in Contemporary art: from repository of *documents to art medium*. Atropos Press, N.Y. 2009.