

ZAUMDATA: o tempo do agora

Fernando Gerheim¹

Resumo:

A proposta deste artigo é apresentar as questões em torno do trabalho em processo ZAUMDATA, pesquisa prático-teórica tendo como eixo a apropriação do cinema e das mídias digitais pelo vídeo. Dialogando com as múltiplas telas onipresentes das tecnologias da comunicação e, ao mesmo tempo, com a montagem própria da linguagem cinematográfica, o trabalho se desprende do objeto para agregar camadas diversas, podendo se atualizar de vários modos, numa forma de intermitência. Numa videoperformance ou numa intervenção urbana, com *tablets* presos por toucas ninja ao rosto ou à cabeças de manequins no espaço público, são agregadas diversas linguagens. Este cruzamento de vídeo, cinema e mídias digitais, que mistura guerrilha urbana e recrutamento civil, dialoga com questões teóricas sobre a linguagem.

Palavras-chave: Video, Teoria das Imagens, Filosofia da Linguagem

ZAUMDATA: diving into time

Abstract:

The proposal of this article is to present the questions about the work in process ZAUMDATA. The axis of this practical-theoretical research is the appropriation by the video, in one hand, of the cinema, and in the other, of the computer image. Dialoging with the multiple omnipresent screens of communication technologies and, at the same time, with editing and cinematographic language, the work detaches itself from the medium to

¹ Fernando Gerheim é artista e professor da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC - ECO) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV - EBA). É autor, entre outros, do livro *Linguagens Inventadas - palavra imagem objeto: formas de contágio* (Ed. Zahar, 2008).



aggregate different layers, in a form of intermittence. On tablets attached by ninja caps to the face, in a videoperformance, or to the heads of dummies, in an urban intervention, the work crosses civil recruitment and urban guerrilla with theoretical questions on the language.

Key-Words: Video, Theory of Images, Philosophy of Language

O ponto de partida de ZAUMDATA - quando ele ainda não tinha esse nome - foi a ideia de um trabalho de vídeo que usasse o monitor como imagem. O vídeo deveria converter em imagem o monitor em que passasse. Deveria ser um vídeo que, por assim dizer, tornasse qualquer tela, fosse de TV, celular ou *tablet*, algo significativo. Ele agiria assim como uma intervenção, passando a tela da condição de invisibilidade à de parte evidente e constitutiva da imagem.

A motivação do trabalho era a aclamação da dimensão material e sensória e o repúdio a qualquer concepção instrumental da linguagem. Se em outros trabalhos outros elementos do vídeo foram atraídos, por assim dizer, para dentro da imagem, ou esta foi expandida até eles, neste era o monitor que me interessava. Esses elementos, que a primeira vista parecem ser propriedades físicas do vídeo, são na verdade o fruto de decisões estéticas, não determinadas pelo *medium*. Usar o meio da maneira como aqui é proposta mostra que, ao invés de conduzir a uma essência, há muitos modos de explorar o meio, e o leva a diferir de si mesmo. Em lugar de uma concepção instrumental, em que algo se comunica através da linguagem, o trabalho deveria afirmar que o que se comunica é a própria linguagem. Isso vale dizer: o que se comunica é o próprio meio, mas não como uma essência, e sim como um evento, algo dotado de performatividade, um *uso*. Em lugar de comunicar algo através da linguagem, o trabalho deveria comunicar a própria linguagem. Podemos dizer que o problema número um do conhecimento humano - a apreensão dos objetos pelos sentidos - no final das contas parece levar ao paradoxo de que a linguagem é, ao mesmo



tempo, um meio e imediata. Em *Sobre a Linguagem Humana e sobre a Linguagem em Geral*, Walter Benjamin diz: “A medial é o imediatismo de qualquer comunicação intelectual, é o problema fundamental da teoria da linguagem e, se se quiser chamar mágico a este imediatismo, então o problema original da linguagem é a sua magia.”² (1992, p. 179)

O homem não se comunica *através* da linguagem, como se houvesse uma essência espiritual e outra lingüística. Ele comunica a própria linguagem, e *nela* as coisas, como numa tradução para a linguagem dos nomes. A reflexão filosófica sobre a linguagem que motivava o trabalho utilizando o vídeo, como aglutinador de imagem, som e objeto, é aquela segunda a qual a tradução, enquanto conceito nuclear para pensar a linguagem, está ligada a séries contínuas de metamorfoses, e não a regiões abstratas de igualdade e de similitude. “Mesa” não comunica a mesa *através*, mas *na* linguagem. “Não existe um conteúdo da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, pura e simplesmente, uma comunicabilidade.” (1992, p. 178) Humanos: nomes.

Mal comparando, o monitor não seria algum tipo de essência lingüística e a imagem, por sua vez, uma essência espiritual. De outra perspectiva, Philippe Dubois propõe uma indissociabilidade entre o dispositivo, no sentido tecnológico do termo, e a imagem: “Eu diria que para “pensar o vídeo” (como estado e não como objeto), convém não somente pensar junto a imagem e o dispositivo como também, e mais precisamente, pensar a imagem como dispositivo e o dispositivo como imagem.” (2004, p. 47) E ainda de uma terceira perspectiva, genealógica, Hans Belting, citando o midiologista Régis Debray, afirma que o campo de observação enquadrado da tela de TV e outros meios contemporâneos tem dois pressupostos:

² Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): “A característica própria do meio é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia” (pp. 53-54).



"[...] primeiramente confiou em uma arquitetura mais específica baseada em panoramas, que se desenvolveu na Idade Média europeia, e depois, confiou numa mentalidade europeia correspondente, ansiosa por controlar o mundo através de uma televista a partir de uma posição interior, o que significa a partir de uma posição à parte (um dualismo separando interior e exterior, sujeito e mundo)." (BELTING, 2006, p. 74)

Em uma concepção instrumental, a linguagem possui um objeto, ao qual remete, como se este fosse dotado de uma unidade prévia, dada no real, e não construída na própria linguagem. Esse dualismo rígido entre interior e exterior, sujeito e objeto, é o que o trabalho deveria ultrapassar.

A onipresença das telas em nosso cotidiano, com sua portabilidade junto ao corpo, levou à ideia de que o trabalho poderia infiltrar-se como um hospedeiro, contaminando qualquer tela. Além de um trabalho em que a imagem e o dispositivo fossem indissociáveis, seria um trabalho feito para a multiplicidade de telas, potencialmente para todas as telas, como uma plataforma de disseminação, evidenciando a face que leva o vídeo a ser confundido com uma mera mídia - "puro processo (sem objeto) e simples ação (uma pragmática)", como diria Dubois (2004, p. 74).

X

Com três "janelas", seções de retângulo, ativei o quadro que deveria, de modo neutro, emoldurar as imagens, evidenciando a própria tela, que passou a sugerir uma máscara, com dois olhos e uma boca. A primeira imagem que me ocorreu colocar nas "janelas" foi a da pura estática. Acrescentei depois ao simples sinal de transmissão de vídeo a imagem da luz refletida na água do rio. Luz em movimento, imagem mais próxima, metaforicamente, do cinema. Esta forma extremamente simples de humanização da técnica foi a célula inicial do trabalho.



Como as telas de celular e tablet podem ser posicionadas na horizontal ou na vertical, se estiver acionada em "configurações" a opção "girar tela", fiz um vídeo também para tela vertical. Dois retângulos mais alongados e finos em cima, como olhos robóticos, e um mais esteito e grosso embaixo, no lugar da boca.

Imaginei os tablets espalhados no espaço público, numa área vazia, onde o brilho do monitor, com sua luz emitida, pudesse ser visto de longe, e atrair o observador para uma visão mais próxima, levando-o a descobrir uma nova distância nos detalhes. Requisitando a atenção de pessoas que passassem desprevenidas, o trabalho estaria assim vinculado ao mesmo tempo a uma recepção distraída, à possibilidade de ser reproduzido em múltiplas telas e a um encontro único.

O som do vídeo era a voz pré-linguística de um bebê. O trabalho indagava como, no fluxo de percepções, a linguagem surge e se forma diante dessa característica, à qual o vídeo respondia, de não comunicar nada através dela, mas de ser ela própria aquilo que se comunica. Passei das imagens de estática e da água corrente do rio, acompanhadas do fluxo pré-linguístico, para imagens de cinema, acompanhadas da voz dizendo palavras, frases sobre a própria linguagem.

As três janelas me permitiam, e mesmo me obrigavam a articular três diferentes imagens. Tratava-se de uma questão de montagem, característica do cinema, mas acrescida das possibilidades do vídeo. Não uma montagem sequencial ou horizontal, que se desrola no tempo, mas uma montagem sincrônica ou vertical, em que o tempo é espacializado, característica do vídeo.³

As possibilidades de montagem abertas aí respondiam à intenção do trabalho de apresentar a linguagem não em oposição, mas em continuidade com esse som pré-linguístico, como se investigasse sua lógica para além da dimensão analítica, linear e causal, que domina o pensamento conceitual. Essa inquirição

³ Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).



sobre a linguagem por meio do vídeo buscava sondar um conceito mais forte que o da experiência empírica direta, primitiva e evidente, que, nas palavras de Benjamin, reduz a experiência "ao nadir, a um mínimo de importância"⁴ (1977, pp. 211-212). No artigo em que aponta como Benjamin ao mesmo tempo toma como ponto de partida e rompe com a filosofia kantiana, Gashé afirma que Benjamin, em nome de um conceito mais forte de experiência, supera o que chama de "os remanescentes em Kant da cegueira religiosa e histórica do Iluminismo", abandonando distinções fundamentais na Primeira Crítica como as de "intuição/intelecto, sujeito/objeto, epistemologia/metafísica" (1997, p. 211). Isso não faz com que Benjamin encontre "algo de absoluto", embora possa apagar os limites nítidos entre filosofia crítica e metafísica. A metafísica não seria retomada de modo tradicional, mas como programa para uma filosofia futura. A experiência para Benjamin, como se sabe, apesar de seu sentido rico, é feita de incompletude e inacabamento. Do mesmo modo que ele refuta os dualismos da filosofia kantiana, recorre a ela quando precisa dispersar a magia da aura, e também o objeto aurático, consequentes das transformações da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. De modo kantiano, ele concebe a aura em termos de um fenômeno de tempo e espaço.

Partindo da indissociabilidade entre linguagem e percepção, de modo também crítico à tradição metafísica ocidental, as palavras em ZAUMDATA irrompem do fluxo de luz e de som, como se deles nascessem, e com eles compartilhassem tons, matizes, nuances, zonas de contágio, não-sentidos. Não poderia ser de outro modo, se a linguagem é inseparável do corpo.

O vídeo, para Dubois, não constitui uma nova categoria da imagem, mas faz parte do ato constitutivo de toda imagem: o ato de olhar. A questão da imagem-ato que o vídeo coloca se relaciona de alguma forma com a questão da relação entre a imagem e o corpo. As "imagens inerentes", em oposição às

⁴ Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).



imagens artificiais fabricadas, têm como suporte o corpo, de acordo com a perspectiva antropológica de Hans Belting. Mas a questão que me interessa desenvolver aqui, e que vai de encontro a essa temporalidade espacializada própria do vídeo, é justamente a da forma do tempo que corresponde a essa concepção de linguagem. Essa espécie de condição material faz com que no interior dessa própria imagem haja uma temporalidade diversa daquela sequencial e sucessiva. Ao mesmo tempo, a relação entre o meio e a imagem é tal que, ao invés de ser reduzida a uma suposta essência, o meio passa a ter uma lógica agregadora.⁵

X

A abordagem do vídeo como meio específico levou à agregação de várias camadas, e não a uma suposta essência da linguagem deste meio. A estratégia de evidenciar a tela, além de tornar visível a materialidade diversificada das telas, apontou para a relação das imagens nas "janelas", que podem ser combinadas de diversas maneiras, com a montagem. À questão da onipresença das telas e de sua contiguidade ao corpo, própria das mídias digitais, foi agregada outra, ligada ao cinema.

Adotei um procedimento: coloquei uma cena de montagem, muitas vezes antológica da história do cinema, em cada uma das "janelas". Produziu-se um imbricamento da montagem entre múltiplas "janelas", característica do vídeo, e a montagem temporal única, própria do cinema. Se podemos dizer que o cinema estrutura profundamente nossas formas de ver e de pensar em imagens, a montagem é o *topos* dessa operação.

A ambivalência do vídeo, ligado por um lado às tecnologias da comunicação e, por outro, ao cinema, é apontada por Dubois:

⁵ Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).



"Se o cinema é, sobretudo, uma arte da imagem e atua sobre o vídeo pelo alto, as 'últimas tecnologias' informáticas e digitais são sobretudo dispositivos, sistemas de transmissão (mais do que obras) e o prolongam por baixo. O vídeo se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples 'sinal'." (2004, pp. 73-74)

Nesse cruzamento, o cinema ressurgue submetido à lógica das novas mídias, ou seja, como um arquivo. Por estar nesse lugar ambivalente entre cinema e mídias digitais, o vídeo pode servir de passagem entre eles. O cinema aqui é pensado sob uma forma diferente daquela do "cinema de exposição"⁶. A utilização de mídias móveis - *tablets* - e da intervenção aproximam o trabalho mais da crítica institucional incorporada pela arte contemporânea, em sua crítica aos espaços expositivos. O trabalho aponta tanto para um tempo e espaço móvel, e portanto para certa condição de desprendimento do objeto, no sentido pós-mediático de Krauss, quanto pós-aurático de Walter Benjamin. A troca da distância do objeto aurático por um presente sem distância, ou melhor, em que a distância pode surgir de modo não cultural, mas profano, na esfera política, é discutida por Hans Belting em *O tempo na arte multimídia e o tempo na história*. Belting parece ver a "magia digital" no lugar da magia aurática como uma forma de evanescência:

"Também as barreiras temporais entre passado e presente caíram diante do alcance da "magia digital", como é chamada pelo autor de ficção científica A. C. Clarke. Do ponto de vista técnico, abre-se caminho para a

⁶ Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).



dissolução da história num presente inevitável, em que tudo e todos estão disponíveis e tudo pode ser feito e refeito." (2006, p. 119)





A onipresença das telas e a banalização da imagem na cultura contemporânea me levaram ao desejo de deslocar as imagens justamente no terreno de seu uso dominante, empregando tanto um de seus suportes físicos - *tablets* - quanto seu modo operativo - o arquivo virtual. Batizei o trabalho de ZAUMDATA, montagem verbal entre "poesia zaum" e Big-Data. A invenção do poeta construtivista russo Velimir Khlébnikov, também chamada de "língua transmental", entra, na palavra ZAUMDATA, numa relação de oposição com Big-Data, termo que designa a grande quantidade de dados armazenados na rede mundial de computadores, que não possui aplicativo capaz de processá-los e que, nas mãos dos "grande irmão", serve à venda de informações privadas e à vigilância. Todas essas imagens poderiam agora ser submetidas a uma lógica zaum, que indaga como podem se combinar as imagens em diferentes modos de montagem, e como seria possível conceber uma atualização da dimensão sensória da linguagem, um campo de contrastes co-presentes ao mesmo tempo pré-linguístico e verbal, poético e racional.

As sequências de montagem colocadas em cada uma das janelas superiores foram sincronizados no instante do corte. A montagem sucessiva do cinema foi usada em proveito de uma montagem sincrônica nas multitelas, própria do vídeo. Os trechos dos filmes interrompem o fluxo da imagem e a fala irrompe no intervalo entre os planos. Esse corte, de um lado, do puro fluxo visual para as imagens de cinema e, do outro, do som pré-linguístico para a entrada das palavras expressa certa violência do ato simbólico como interrupção e questiona os limites e convergências entre palavra e imagem, mostrando o ritmo temporal da dimensão sensória da linguagem. Esse experimento poderia ser relacionado também com a forma icônica que, segundo Anne Marie-Christin, está na origem da escrita.⁷

⁷ Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).



Assim, temos, por exemplo, numa "janela", o corte da nuvem fina que cobre parte da lua para a navalha que corta o olho em *Cão Andaluz* (1929), de Buñuel e Dali, e na outra "janela" o corte do ralo por onde escoia a água para o olho da mulher assassinada na banheira em *Psicose* (1960), de Hitchcock. Em outro par de montagens, o close do rosto de Ingrid Bergman de olhos fechados é cortado para a sucessão de portas se abrindo, uma atrás da outra, em *Spellbound* (1945), também de Hitchcock, enquanto na outra "janela" vemos, sincronizado, o corte da cauda do pavão para a bota do general em *Outubro* (1929), de Eisenstein. E ainda: o corte do rosto de perfil de Peter O'tolle riscando o fósforo e acendendo o cigarro para a imagem do nascer do sol no horizonte alaranjado em *Lawrence da Arábia* (1962), de David Lean, em sincronia com o corte do osso girando no ar para a espaçonave voando no espaço sideral, em *2001 - Uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick.⁸

No primeiro par de montagens citado, a voz que interrompe os balbucios diz: "Como o reencontro, depois de longa separação, de dois pensamentos amigos". No segundo: "Captar nas palavras, a experiência do tempo que passa". Duas citações de Walter Benjamin que aliam a linguagem ao tempo, e que dão o tom das frases, a maior parte colhida de pensamentos sobre a linguagem.

Os momentos de montagem usados não representam o modo narrativo dominante no cinema, baseados na continuidade e na homogeneidade, que têm o plano, enquanto bloco de tempo e espaço, como modelo de seu ideal de transparência. Como se sabe, Eisenstein compara a imagem com o processo mental. A proposta de sua "montagem intelectual", inspirada nos ideogramas, é criar ideias por imagens. O processo é o mesmo da metáfora na linguagem verbal, que pede que comparemos dois termos, estabelecendo uma similaridade entre eles. Eisenstein estipula parâmetros da imagem, como tom, grafismo, escala etc, que devem orientar justaposições de dois "fragmentos" (a unidade

⁸ Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).



mínima, para ele, é o fragmento, não o plano)⁹. Assim, a colocação de dois planos lado a lado obedece a critérios de similaridade visual. E mesmo que ele ponha duas qualidades da imagem em conflito - como um ídolo de madeira de barba escura espetada e um rosto roliço de Buda de porcelana branca -, cria uma forma de similaridade invertida, sob a forma do antônimo.¹⁰

O pressuposto da montagem eisensteniana é uma similaridade presente na base das abstrações da linguagem. Ele pretende criar idéias gerais e legíveis por imagens particulares e concretas. Mas ainda que sua concepção dialética proponha uma sensibilização do conceito, relaciona os fragmentos por semelhança, aproximando-se muito mais do pensamento linguístico do que propriamente visual. Como os conceitos, elas relacionam coisas distintas por semelhança para criar unidades simbólicas ou abstrações. A dialética de Eisenstein quer que a combinação de imagens determine uma síntese sem ambiguidade.

Ao contrário do ideal de transparência, o modo de montagem eisensteniano quer tornar a montagem visível. Como a montagem cinematográfica é usada aqui em favor do vídeo, ela está envolta no modo plástico, e, ao mesmo tempo, num senso constante de ensaio e experimentação. Assim, o vídeo se apresenta como "travessia, campo metacrítico" do cinema. Ou, ainda nas palavras de Dubois, "maneira de ser e pensar 'em imagens'". (2004, p. 110)

A concepção de Walter Benjamin de "imagem dialética" ou "dialética parada" ou "interrompida" forneceu outro modelo de montagem para pensar, no vídeo, as possibilidades sensoriais da linguagem. Para fazer jus à singularidade dos fenômenos, a linguagem para Benjamin deve criar sínteses não por semelhanças, apagando as diferenças, como fazem os conceitos; ela deve, isto sim, proceder como uma dialética em que tese e antítese não se resolvem numa síntese "dedutiva e óbvia", como queria Eisenstein. Elas formam uma

⁹ Ver o capítulo *Palavra e Imagem* em *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002.

¹⁰ Essa análise foi desenvolvida, a respeito da vídeo-instalação *Cinema Objeto* (2013), no artigo *Relato de pesquisa: da similaridade na montagem à tela em movimento*, publicado na revista *Ars*, em 2014, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202014000100160&lng=en&nrm=iso&tlng=pt



configuração saturada de tensões, que interrompe o fluxo, provocando uma mudança de curso. Para Benjamin não trata-se da semelhança no sentido de uma adequação da linguagem à realidade, mas da força criadora que reside na dimensão nomeativa da linguagem, a qual deve ser sempre restaurada, num trabalho nunca acabado, uma vez que a dimensão sentenciadora, ajuizadora, é própria daquilo que ele chama de linguagem pós-adâmica.¹¹ Tal dimensão sensível da linguagem, identificada com o Nome, em que a linguagem guardaria o seu teor criador, é identificada também com a Ideia, que Benjamin entende de modo oposto ao de Platão. Entre o mundo dos fenômenos e os conceitos, Benjamin concebe o mundo das idéias, mas entendendo a Ideia como uma configuração tensa que não se resolve em uma síntese, e identificada com a simultaneidade da imagem, eminentemente sensória, e não com a sequencialidade verbal. A ideia se dá no tempo, de modo transitório; possui o ritmo da revelação. Os conceitos são o meio de recuperá-la, não de fixá-la. "Momento fugaz da flama. Equívoco." Diz a voz do vídeo em outro momento de "montagem benjaminiana".

As ideias são inseparáveis de sua apresentação. Se podemos dizer que para Benjamin, como para Eisenstein, pensamento é montagem, sua concepção de "imagem dialética", como diz Rodolphe Gashé, é diferente da fenomenologia da experiência em que se baseia a doutrina kantiana do juízo estético. Isso ocorre simplesmente porque, para o autor de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* "não há objeto a ser superado" (1997, p. 212).

Fazendo jus ao mundo singular dos fenômenos e ao mesmo tempo salvando-o da catástrofe que arrasta o que é particular e concreto, a Ideia, na concepção barroca de Benjamin, não apaga as diferenças. Ela é como um torvelinho, que emerge interrompendo o fluxo, e misturando passado, presente e futuro. Propus em ZAUMDATA uma "montagem benjaminiana" em que, de modo análogo, uma configuração saturada de tensões justapõe fragmentos não

¹¹ Benjamin usa a narrativa do gênese bíblico no sentido literário, não religioso, como uma metáfora, em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. In *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2011.



por semelhança, mas pelos extremos opostos. O pensamento, nesse tipo de montagem, é uma "imagem dialética".

Nos momentos de montagem benjaminiana, ao invés de imagens apropriadas de filmes, utilizei imagens originais. Se nos exemplos de montagem intelectual havia uma sincronização pelo momento do corte, é a duração que aqui organiza o tempo. As duas imagens permanecem como planos sequência lado a lado, ao mesmo tempo. Nessa reflexão sobre a linguagem, feita de imagens e sons, a montagem benjaminiana aproxima-se de uma lógica que privilegia a dispersão e a diferença. Ela pode ser relacionada a uma "consciência empírica". Argumentando sobre o que diz ser a "estética empírica" da arte pós-aurática, desprendida do objeto de culto e que troca o ritual pela política, Gasché rastreia, no próprio Kant, os pontos de contato e de ruptura com o pensamento de Benjamin. A estética do choque benjaminiana mantém a tendência subjetiva kantiana, mas rompe com o seu transcendentalismo.

"Em contraposição à unidade transcendental da consciência, ou percepção pura, que assegura a completa identidade de uma multiplicidade na intuição, a 'consciência empírica que acompanha diferentes representações, é em si diversa (*zerstreunt*) e sem relação com a identidade do sujeito', afirma Kant na Primeira Crítica. Essa consciência distraída é incapaz de combinar coerentemente uma multiplicidade de intuições numa só consciência porque carece de capacidade de representar, em seus esforços sintéticos, a identidade da consciência na consciência das múltiplas intuições elas próprias. A consciência empírica não é diversa e distraída somente nas diversas representações que ela pode acompanhar, ela é distraída *em si mesma*, não tendo assim quaisquer condições de assegurar com autoridade a autocoerência ou a auto-identidade." (GASCHÉ, 1997, p. 208-209)

A voz que entra junto dos dois longos planos-sequência lado a lado e simultâneos - tronco de árvore enraizado na terra e jorro de água de uma cachoeira - diz, parafraseando Benjamin: "Origem é o que emerge agora,



interrompe a continuidade e mergulha para dentro do tempo. Força criadora que reside na dimensão nomeativa da linguagem".

X

O vídeo se tornou literalmente máscara, com os *tablets* sendo colocados na frente do rosto. Eles foram presos por toucas ninja e meias-calça pretas. Até então vinculando indissolavelmente imagem e dispositivo, o vídeo adquiriu, ao agregar essa nova camada, caráter performativo. As imagens em suas "janelas" eram uma atividade eletrônica como metáfora da atividade mental, sendo esta concebida como uma dimensão sensória da linguagem. As imagens cinematográficas eram como a face mais simbólica da imagem. A mobilidade com as máscaras, porém, era limitada. A pressão dos *tablets* contra o rosto e o calor da lã das toucas ninja impediam de vesti-las por muito tempo. Somado a isso, o menor deslocamento causava reflexo nas telas, tornando as imagens invisíveis para o observador. O rosto como suporte foi substituído por cabeças de manequim. Vestidas com as máscaras, elas foram colocadas no chão de asfalto, ao qual pareciam organicamente ligadas pela cor preta. Assim podiam ficar fixas e ser observadas com a atenção mais prolongada que exigia o vídeo, com o seu elaborado jogo de montagem.

As telas ganharam uma camada simbólica a mais: manifestantes encapuzados em tempos de recrutamento civil e guerrilha urbana, black blocs, figuras ambíguas entre bandido e militar; e ao mesmo tempo janelas para o trânsito entre vídeo, cinema e tecnologias da comunicação, materializando a dimensão temporal da linguagem, aberta ao contexto, em que intervém. Indagação do próprio lugar da arte.

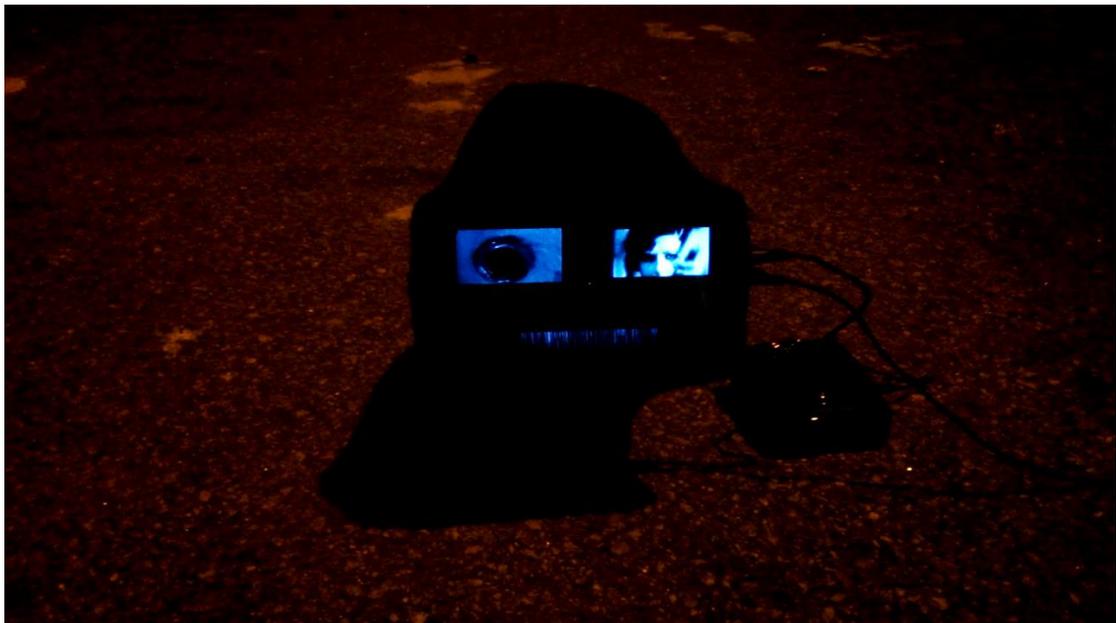
O trabalho caracteriza-se por certa intermitência, em que pode atualizar-se aqui e acolá, de modo diverso de acordo com o contexto. Ao mesmo tempo que a imagem torna evidente a tela em que se materializa, pode migrar de um meio para outro, desprendendo-se do objeto. O deslocamento do uso comum do *tablet* ao mesmo tempo alude a essa relação íntima das telas com o corpo, primeiro

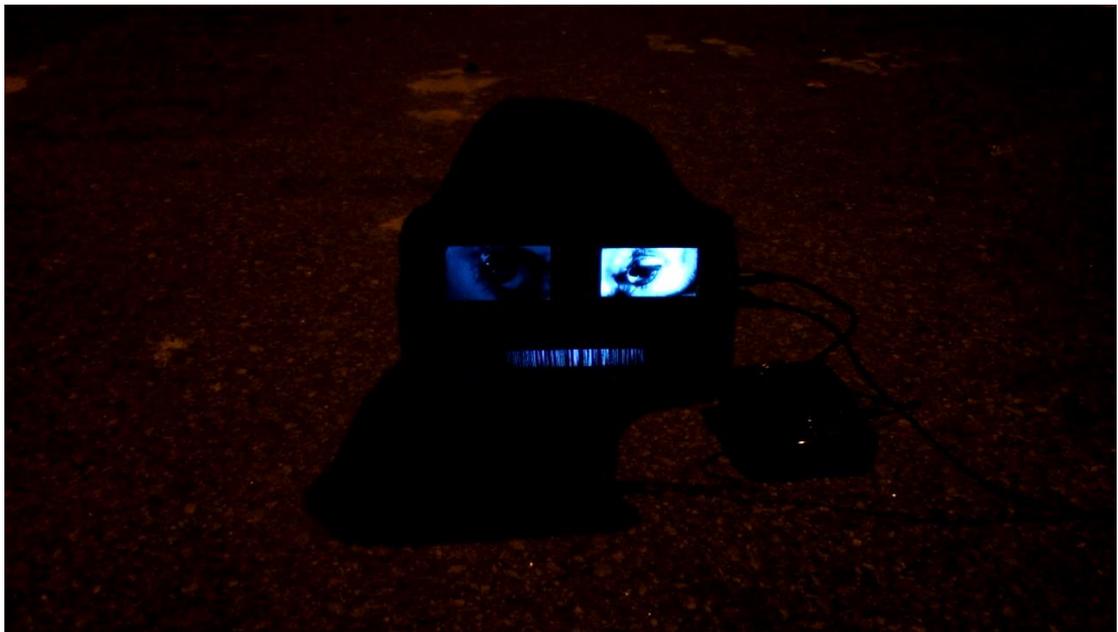


suporte das imagens. ZAUMDATA cria uma relação diferente com o meio, própria, segundo Rosalind Krauss, da arte sob a condição pós-mediática. A humanização da técnica de modo extremamente simples indaga o teor das imagens em um mundo em que elas são tão onipresentes quanto homogêneas e vazias. E vislumbra, ao mesmo tempo, de acordo com a leitura benjaminiana de Gashé, sua forma ou anti-forma pós-aurática. É essa indagação que surge dos intervalos em que a linguagem, sob a forma nomeativa, e ao mesmo tempo em sua dimensão sensória, irrompe do fluxo e nos faz mergulhar em outra temporalidade. O presente é o momento da transformação, não o instante efêmero. E a origem é o que emerge agora.

Todas as etapas devem ser consideradas parte integrante do trabalho, que não se realiza como um produto, através de um projeto, mas como um processo. Se há uma espécie de evolução é como a de um corpo que se desenvolve organicamente. Os diferentes estágios podem ser considerados, antes, consequência de uma relação diferente com o meio. Ao pensar a imagem inerente ao dispositivo, o que se revela não é a essência do meio, dotado de alguma espécie de pureza, como em certa concepção modernista, mas a capacidade de agregar várias camadas e de diferir de si mesmo. O trabalho cria uma espécie de serialidade que nada tem a ver com a da standardização, como afirma Rosalind Krauss. O meio, seja qual for sua manifestação, e por mais eventual que ela possa ser, é como um vetor que conecta objetos a sujeitos. ZAUMDATA agrega várias camadas e pode manifestar-se de modo múltiplo, talvez como a Ideia benjaminiana que pode se apresentar sob modos diversos, todos eles, paradoxalmente, inseparáveis tanto do meio quanto do contexto - o Agora - em que se manifestam.









Referências bibliográficas:

LIVROS:

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. KKYM + EAUM / Lisboa, 2014.

_____. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro, Ed. Contraponto, 2012.

_____. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. In *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2011.

_____. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992

_____. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In *Origem do drama barroco alemão* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

DUBOIS, Phillipe – *Cinema Vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea - art in the age of the post-medium condition*. London: Thaes & Hudson, 1999.

CAPÍTULO DE LIVRO:

CHRISTIN, Anne-Marie. *Da imagem à escrita*. In: SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent, 2004.

DUBOIS, Phillipe - *A questão da "forma-tela": espaço, luz, narração, espectador*. In *Narrativas Sensoriais* (org. Osmar Gonçalves). Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

GASHÉ, Rodolphe. *Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" de Benjamin*. In *A Filosofia de Walter Benjamin -Destruição e Experiência* (org. Andrew Benjamin e Peter Osborn). Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1997.



DOCUMENTOS DIGITAIS:

BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. In *Concinnitas*, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. <http://www.fnac.pt/Antropologia-da-Imagem-Hans-Belting/a802003>

CHRISTIN, Anne-Marie. _____. *A imagem e a letra*. http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf

GERHEIM, Fernando. *Relato de pesquisa: da similaridade na montagem à tela em movimento*, revista *Ars*, v.12, n. 23, 2014, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202014000100160&lng=en&nrm=iso&tlng=pt

_____. *Zaumdata: imagem-objeto, montagem soncrônica e multi-telas*, publicado revista *Passages de Paris* 12, 2016, disponível em http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol1/articles/pdf/PP12_Varia1.pdf. 12

Referências das imagens por ordem de aparição:

Imagem 1. Foto Hugo Houayek. *Máscara ZAUMDATA vertical*: tablet, vídeo de cerca de 3 min. em loop, meia-calça preta. Encapuzado: Fernando Gerheim. Imagem realizada durante o curso de pós-graduação do PPGAC, em 2015.

Imagem 2. Foto Hugo Houayek. *Máscara ZAUMDATA vertical*: tablet, vídeo de cerca de 3 min. em loop. , meia-calça preta. Encapuzado: Nathanael Sampaio.



Máscara ZAUMDATA horizontal: tablet, vídeo de cerca de 4 min. em loop., touca Ninja. Encapuzado: Fernando Gerheim. Imagem realizada durante o curso de pós-graduação do PPGAC, em 2015, no campus da ECO - UFRJ.

Imagem 3. Frame de vídeo. *Máscara ZAUMDATA horizontal*: tablet, vídeo de cerca de 4 min. em loop., touca Ninja preta. Encapuzado: Nathanael Sampaio. *Máscara ZAUMDATA vertical*: tablet, vídeo de cerca de 3 min. em loop, meia-calça preta. Encapuzada: Thaís Inácio. Registro realizado durante a Ocupação Perímetro Móvel, com a apresentação dos trabalhos de final de curso de pós-graduação, 2015, campus da ECO - UFRJ.

Imagens de 4 a 8. Frames de vídeo. *Máscara ZAUMDATA*: tablet com vídeo de cerca de 3 min e 30 seg. acoplado à caixa de som, touca Ninja e cabeça de manequim encapuzada sobre o chão de asfalto.

