



Arte e mídia: relações entre Arlindo Machado e Vilém Flusser

*Art and media: relations
between Arlindo Machado
and Vilém Flusser*



Fernanda Albuquerque de Almeida¹

¹Doutora em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (PGEHA/USP). E-mail: frmndaaa@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma breve investigação acerca das reverberações da filosofia da imagem técnica de Vilém Flusser nas propostas sobre arte mídia realizadas por Arlindo Machado. A relação entre esses autores é sugerida pelo mapeamento das proximidades e distâncias entre seus operadores conceituais, modos de proceder e contribuições aos processos de criação e ao debate sobre esses temas e suas repercussões estéticas e políticas. Elas são pertinentes para a compreensão dos problemas que decorrem da produção e circulação, em larga escala, das imagens técnicas, assim como de que modo os artistas podem responder às questões suscitadas pela dialética entre arte e mídia.

Palavras-chave: Arlindo Machado; Vilém Flusser; arte mídia; imagem técnica.

Abstract: This article presents a brief investigation about the reverberations of the philosophy of the technical images developed by Vilém Flusser in the concepts about media art made by Arlindo Machado. The relationship between these authors is suggested by mapping the proximities and distances among their conceptual operators, ways of proceeding and contributions to the creative processes and the debate about these themes and their aesthetic and political repercussions. They are pertinent to the understanding of the problems that arise from the large-scale production and circulation of technical images, as well as how artists can answer the questions raised by the dialectic between art and media.

Keywords: Arlindo Machado; Vilém Flusser; media art; technical image.

Machado parte do pressuposto de que “a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo” (MACHADO, 2010, p. 9), de modo que é previsível que os artistas busquem instrumentos inventados recentemente para extrair o máximo de suas possibilidades para dar forma à sensibilidade de sua época. A “arte mídia” é, portanto, um encaminhamento provável nos processos atuais de criação. De acordo com o autor, esse termo se refere às “formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria de entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas” (MACHADO, 2010, p. 7). Em síntese, a expressão engloba certa vertente das artes cujos trabalhos são produzidos com recursos tecnológicos.

Longe de constituir um diálogo harmonioso, contudo, esta relação das artes com as mídias caracteriza-se por um estado de tensão, no qual, por vezes, a arte opera como crítica imanente à tecnologia mesma que utiliza. Desta forma, é considerando este processo dialético que posiciona tais termos em constante fricção que Machado se propõe a responder de quais formas arte e mídia podem se combinar, contaminar e distinguir.

A primeira possibilidade dialética entre arte e mídia apresentada pelo autor é o *desvio do projeto industrial da tecnologia*. Claramente, os interesses dos artistas diferem daqueles que, em geral, originam a maior parte das tecnologias que usamos cotidianamente. Com frequência, diz o autor, novas tecnologias são desenvolvidas para propiciar um aumento de produtividade, seguindo uma lógica racional e instrumental vinculada à expansão capitalista. Ele nota que “algoritmos e aplicativos são concebidos industrialmente para uma produção mais rotineira e conservadora, que não perfura limites nem perturba os padrões estabelecidos” (MACHADO, 2010, p. 13). Por isso, seu projeto industrial originário difere qualitativamente do uso que os artistas fazem das ferramentas das quais dispõem. Nesta perspectiva, a arte propõe novos modos de estar no mundo e faz isso por meio da reinvenção dos próprios meios que utiliza. Os exemplos dessa operação são múltiplos. Dentre os mencionados por Machado, está Nam June Paik, que, com a ajuda de ímãs, “desvia o fluxo dos elétrons no interior do tubo iconoscópico da televisão para corroer a lógica figurativa de suas imagens”; bem como Frederic Fontenoy e Andrew Davidhazy, que “modificam o mecanismo do obturador da câmera fotográfica para obter não o congelamento de um instante, mas um fulminante processo de desintegração das figuras resultante da anotação do tempo no quadro fotográfico”. Nestes e em outros casos, os artistas estão, nos termos do autor, “ultrapassando os

É deste modo, portanto, que a mídia pode levar ao reordenamento da arte. Os novos meios de produção de imagens fornecem ferramentas de criação aos artistas, que passam a efetuar contribuições às próprias mídias e ao estado atual das artes. Alguns exemplos elencados por Machado são a “televisão de invenção”, de Jean-Christophe Averty, e os “programas desconstrutivos”, de Ernie Kovacs, nos quais este artista explorou processos como a dissociação entre imagem e som, a revelação dos bastidores da televisão com seus aparatos e técnicos, e a desmistificação das técnicas ilusionistas, fazendo constante referência à televisão como dispositivo.

As três possibilidades dialéticas entre arte e mídia brevemente apresentadas mostram que a relação entre esses termos é tensa e envolve dimensões estéticas e políticas complexas. Não há uma única resposta sobre as formas artísticas oriundas dessa aproximação, de modo que cada artista, por meio do seu processo criativo, poderá experimentar as inúmeras possibilidades produtivas inscritas nos dispositivos. Machado observa uma lógica similar em relação às artes e aos meios audiovisuais, que podem convergir ou divergir.

Entre os anos 1950 e 1980, o autor salienta o predomínio de discursos amparados na *divergência* dos meios, com proposições teóricas que investigam suas especificidades. Os exemplos são inúmeros, tal como veremos a seguir. Sobre a fotografia, Machado remete a Roland Barthes (2017), que queria definir sua “verdade objetiva”, a qual era, para ele, o referente (a coisa fotografada, o “isso foi”). Susan Sontag (2004) procurava circunscrever o estatuto da fotografia e sua essência, o “traço do real” deixado pela luz. André Bazin (2018) falava em uma “objetividade ontológica”, que dispensa a mediação humana. Sobre o cinema, Machado nota que, a partir mesmo de Bazin, passou-se a abordar a composição de graus de densidade dramática, alcançados por meio da profundidade de campo e pelo plano-sequência. Na década de 1970, houve uma especial atenção ao processo de recepção dos filmes pelo espectador, envolvido por todos os aspectos que caracterizam a compreensão do cinema como dispositivo. Sobre o vídeo, o autor destaca Marshall McLuhan (1974), que notou a constituição “mosaicada” da imagem eletrônica e sua dimensão crítica de contrainformação. Assim, até o fim dos anos 1980 esses meios audiovisuais foram mantidos separados, tanto no âmbito da teoria quanto da prática.

Mais ou menos a partir dos anos 1990, uma tendência à *convergência*, que coloca meios técnicos distintos em diálogo, acaba por se proliferar. Como este não é um processo simples e nem linear, é possível rastrear esforços teóricos anteriores que atuavam nessa lógica. Machado destaca a publicação pioneira de Gene Youngblood

(1970) que, analogamente ao que ocorria no campo das artes visuais², propunha a concepção de um cinema expandido. Este autor nota que o conceito tradicional de cinema estava sendo colocado em questão, com o aparecimento de manifestações como a vertente experimental norte-americana, a televisão, o vídeo e o computador. Para ele, era possível pensar o cinema como uma forma de expressão fundamentada na imagem em movimento, preferencialmente sincronizada a uma trilha sonora. Outro pensador importante da convergência dos meios destacado por Machado é Raymond Bellour (1990; 1999), cujas investigações teóricas e curatoriais enfatizam as passagens possíveis entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais. Nos termos desse autor, “essas passagens permitem compreender melhor as tensões e as ambiguidades que se operam hoje entre o movimento e a imobilidade [...], entre o analógico e o digital, o figurativo e o abstrato, o atual e o virtual” (MACHADO, 2010, p. 69). Ainda, Machado aponta que a convergência das mídias possibilitou, inclusive, uma revitalização de meios mais antigos, tendência observada por Jay David Bolter e Richard Grusin (2000), sintetizada pela noção de “*remediation*”³. Estes casos são exemplos de autores que, ao invés de pensar os meios individualmente, passaram a se concentrar nos intercâmbios praticáveis entre eles, uma mudança que ocorreu no campo da teoria e da prática.

Independentemente da ênfase dada por cada autor, Machado observa uma tendência comum à convergência, hibridização⁴ e multiplicidade, repleta de ambivalências estéticas e políticas. Ele reconhece, à luz de Néstor Canclini (2003), que “a hibridização, sem nenhuma dúvida, produz inovação e avanço em termos de complexidade, mas também relações de desigualdade e assimetrias entre os fatos de cultura que ele agrega” (MACHADO, 2010, p. 77). Assim, politizar o debate se torna necessário.

² Talvez o exemplo mais conhecido seja a noção de *escultura em campo expandido ou ampliado*, de Rosalind Krauss (1983), que, nos termos de Machado, pode ser compreendida como “a escultura que sai às ruas, dialoga com a paisagem e com as outras mídias, cumprindo uma missão pública” (MACHADO, 2007, p. 67). Ele também remete a propostas de autores brasileiros, tais como: *fotografia expandida* (Rubens Fernandes Jr.), “ou seja, a fotografia que se hibridiza, importa técnicas e ferramentas das artes plásticas e outras artes e atualmente migra para o digital”; e *vídeo expandido* (Roberto Cruz), “ou seja, vídeo que se apresenta de forma múltipla, variável, instável, complexa, ocorrendo numa variedade infinita de manifestações” (MACHADO, 2007, p. 68).

³ Um caso notável desse tipo de relação complexa entre arte e mídia, que consiste, ao mesmo tempo, em uma subversão da finalidade originária da máquina, uma crítica imanente e um reordenamento da mídia e da arte são os machinimas, filmes concebidos em games e ambientes virtuais interativos. Curiosamente, ao mesmo tempo, muitos deles mimetizam o paradigma do cinema clássico, fornecendo um exemplo de processo de “*remediação*”, tal como apontado por Bolter e Grusin (2000). Sobre esse assunto, conferir Almeida (2014) e Moran e Patrocínio (2011). O próprio Machado demonstrou interesse de pesquisa acerca desses filmes, como é possível verificar em Machado (2011a) e Machado (2011b).

⁴ Acerca da hibridização ou hibridação, sugerimos conferir também Couchot (1993).

Na busca por investigar as reverberações políticas dessas mudanças, Machado diagnóstica, a partir de Laymert Garcia dos Santos (2011), a dificuldade de formular discursos teóricos que ultrapassem os limites de, por um lado, uma tendência apologética da tecnologia e, por outro, uma tendência tecnófoba que, via de regra, desconsidera sequer a existência das poéticas tecnológicas. Em sua tentativa de ultrapassar tal dificuldade, ele recorre diretamente às contribuições de Vilém Flusser, com sua filosofia das imagens técnicas, para pensar a produção brasileira de arte mídia⁵.

Neste contexto, Machado destaca o papel de Waldemar Cordeiro, que, na sua avaliação, contribuiu significativamente com a arte mídia no Brasil, tanto por ter organizado uma das primeiras conferências internacionais de arte computacional – a Arteônica⁶ – quanto por ter dado uma dimensão crítica a essa forma de arte ao acrescentar-lhe um comentário social, vinculado ao contexto específico do regime ditatorial brasileiro. Ele vê nesse artista a associação entre os processos de criação e a “melhor tradição de inconformismo da arte contemporânea”. Desde então, observa que

um leque imenso de possibilidades está aberto para a intervenção problematizadora da arte: a crítica das novas formas de dominação baseadas em gênero, classe, raça ou nacionalidade (as guerras imperialistas, os genocídios, o terrorismo, a migração internacional, a intolerância com relação aos estrangeiros etc.); a crítica da vigilância universal, da globalização predatória, da espetacularização da vida e da degradação ambiental. E também as novas formas de engajamento social direto baseadas nas redes telemáticas, as mídias táticas, a utilização de sistemas de distribuição multiusuários para a criação de obras colaborativas verdadeiramente coletivas, a busca de novas políticas do corpo, a expressão de identidades culturais diferenciadas etc. (MACHADO, 2010, p. 56-57)

⁵ Um autor com o qual Machado (1997, p. 4; p. 7) e Santos (2011) dialogam e que se aproxima, em certa medida, de algumas noções flusserianas é Gilbert Simondon. Em *Do modo de existência dos objetos técnicos*, publicado originalmente em 1958, ele propõe investigar o “sentido” dos objetos técnicos, ou seja, não sua utilidade, mas sua “natureza” ou “essência”. Machado, Flusser e Simondon concordam com a persistência da *indeterminação* nas máquinas e que é com o intuito de alargá-la que se concentraria a atuação humana. No entanto, também há diferenças. Como veremos, Flusser compreende essa atuação “experimental” como uma forma de resistência à automaticidade dos aparelhos – daí o sentido do par *colaboração e combate*. Por outro lado, Simondon pressupõe a ação humana como parte fundamental da *integração* dos objetos técnicos. Tal como Machado rememora, para ele, “o verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas [...] corresponde não a um incremento do automatismo, mas, pelo contrário, à introdução de uma certa margem de indeterminação em seu funcionamento”. (SIMONDON *apud* MACHADO, 1997, p. 7). Ainda, acrescentamos que, para Simondon, “a máquina dotada de alta tecnicidade é uma máquina aberta, e o conjunto das máquinas abertas pressupõe o homem como organizador permanente, como intérprete vivo das máquinas, umas em relação às outras” (SIMONDON, 2020, grifo nosso). Um maior detalhamento dessas e outras ideias solicitaria uma análise à parte.

⁶ Disponível em: <https://www.visgrafimpa.br/Gallery/waldemar/>. Acesso em: 28 fev. 2021.

Estes apontamentos indicam campos de atuação potenciais para os artistas que desejam produzir pequenas revoluções ou, nos termos rememorados de Félix Guattari por Machado (2010, p. 57), “revoluções moleculares”, que são identificadas, ao mesmo tempo, com a criação digital e os novos cenários biológicos.

Imagem e técnica em Vilém Flusser

As teorizações de Vilém Flusser acerca das imagens técnicas constituem referências essenciais para o pensamento de Arlindo Machado acerca da dialética entre arte e mídia. Inclusive, ele dedica uma parte de seu livro à explicação dos principais conceitos da filosofia da caixa preta para chegar às conclusões apresentadas previamente (MACHADO, 2010). Machado (2010, p. 41) avalia as contribuições desse autor como “claras, precisas e radicais”, qualitativamente distintas das teorias que existiam até então e que, muitas vezes, limitavam-se a aderir a um lado do debate entre favoráveis e contrários à tecnologia.

Há vários textos de Flusser que desenvolvem as questões em torno das imagens técnicas, mas o que nos parece ter repercutido mais intensamente em Machado é *Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia* (1983), considerado por ele “uma das formulações mais agudas” acerca do problema do estatuto da arte nas sociedades industriais ou pós-industriais (MACHADO, 1997, p. 2); uma “obra visceral” (2010, p. 83). Neste livro, cujas ideias foram complementadas posteriormente em *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade* (1985), Flusser se preocupa em delinear essas imagens e as implicações estéticas e políticas que decorrem da sua produção e disseminação, em larga escala, na vida social.

Este autor compreende as imagens como mediações entre humanos e mundo que deveriam servir para nos “orientar”, mas que acabam, muitas vezes, por nos “alienar”. Especificamente, entende que as imagens técnicas são produzidas por aparelhos, que consistem em aplicações de conceitos científicos. A relação direta com esses conceitos é a diferença essencial entre elas e as imagens tradicionais, as quais são compostas por eventos traduzidos em cenas pelo gesto manual.

Na sua avaliação, as imagens podem ser observadas tanto em um “golpe de vista” quanto por um olhar mais detido (*scanning*). A distinção entre esses dois modos de ver consiste na profundidade do significado que será assimilado. No primeiro caso, o sentido apreendido é apenas superficial, enquanto no segundo, há um aprofundamento encontrado na relação entre a intencionalidade do emissor e do receptor. Além disso, cada tipo de imagem implica uma forma distinta de compreensão. Nas palavras do autor, o “deciframento” das imagens tradicionais demanda a

“decodificação”, pelo receptor, do pensamento do emissor manifesto em gesto manual. Já a compreensão da imagem técnica implica o “deciframento” da sua simbologia e do complexo “aparelho-operador”, que é constituído concomitantemente pelo pensamento do emissor e pelo programa utilizado para gerar a imagem. Os diferentes modos de produção destas imagens reverberam em um aspecto importante para o seu entendimento: se na imagem tradicional estamos cientes de que há uma simbologia construída, marcada pelo gesto manual, na imagem técnica, gerada automaticamente, temos a impressão de que não há nada oculto e que, portanto, tudo está dado. Essa impressão de que não há nada além do que aparece na imagem técnica ocorre, segundo Flusser, porque o complexo “aparelho-operador” é complicado demais para que possa ser compreendido. Mas o que há para ver nesse complexo além do aspecto simbólico das imagens? O que constitui a caixa preta?

Segundo o autor, as imagens técnicas não mostram o mundo, mas conceitos relativos a ele. Em parte, esses conceitos são o suporte técnico-científico que fundamenta a própria estrutura dos dispositivos usados na manufatura dessas imagens. Cada imagem será produzida em um dispositivo específico, como se estivesse inscrita previamente nas suas virtualidades. Neste caso, os aspectos simbólicos das imagens técnicas são as superfícies manifestas na atualização das virtualidades de um determinado programa, por isso seu deciframento precisa abarcar esses aspectos e os conceitos subjacentes.

Não se trata, porém, de uma decodificação puramente técnica e que pretende conhecer tão somente a engenharia dos aparelhos. No caso paradigmático analisado por Flusser, qualquer fotografia resulta do programa do aparelho fotográfico, o qual demanda do seu operador que tire o maior número de fotos possível. Nos seus termos, “o fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico” (FLUSSER, 2011, p. 36). Essa solicitação implica “viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias” (FLUSSER, 2011, p. 87). Assim, o “esgotamento” do aparelho fotográfico envolve bem mais do que apertar o botão que registra os eventos, de modo que a sua realização provoca mudanças profundas nos hábitos individuais e coletivos.

Tais alterações de cunho existencial, social e cultural não resultam de uma intenção subjacente que precisa ser desvelada. Na verdade, para Flusser, ainda que os aparelhos sejam originados por meio de um desígnio humano, este se perde à medida que eles passam a funcionar corriqueiramente. No seu entendimento, os aparelhos se “co-implicam”, e seu único objetivo é, em suas palavras, que “programem a sociedade para um comportamento propício ao constante aperfeiçoamento dos aparelhos” (FLUSSER, 2011, p. 57). Para ele, é necessário encarmos o problema

da automaticidade para que a retomada de poder sobre os aparelhos seja possível. Esta tem suma importância, uma vez que o humano não se encontra “cercado de instrumentos” como o artesão pré-industrial, nem “submisso à máquina” como o proletário industrial; mas “amalgamado ao aparelho” (FLUSSER, 2011, p. 37).

Neste contexto, o vislumbre da liberdade residiria na atuação humana “experimental” ou “menos provável” em cada programa, isto é, em um desempenho que de alguma maneira consegue burlar as regras estabelecidas, “jogar contra” elas (FLUSSER, 2011, p. 100). Este modo de proceder muda ligeiramente de contorno se compararmos as proposições flusserianas em *Filosofia da caixa preta*, publicado originalmente em 1983, e *O universo das imagens técnicas*, de 1985. No primeiro, o filósofo insiste no esclarecimento da caixa preta, considerada em seus pormenores indicados anteriormente. No segundo, faz um elogio à superficialidade com relação ao gesto produtor de imagens. O que pode parecer uma inconsistência ou contradição à primeira vista, em uma abordagem que insinua um forte contraste entre desvelar e encobrir, é, na verdade e mais precisamente, o desenvolvimento de nuances em suas proposições. Vejamos a seguir.

Em *O universo das imagens técnicas*, Flusser avalia que as imagens técnicas são tentativas de reagrupar pontos para formar superfícies, em resposta ao estágio máximo de abstração do mundo em que chegamos (FLUSSER, 2008). Por fundarem-se em cálculos e na computação, as imagens técnicas não mantêm relação direta com as aparências do mundo. Em vista disso, critérios como “verdade” e “falsidade” designam limites inalcançáveis, tornando-se inoperantes. O grau de probabilidade de execução em um sistema passa a ser a medida mais relevante. Flusser desenvolve esse pensamento a partir da termodinâmica, segundo a qual o universo tende a situações mais e mais prováveis (desinformativas). Nesse contexto, os aparelhos produtores de imagens técnicas foram inventados para “tornarem visíveis virtualidades” e “computarem tais virtualidades em situações pouco prováveis”, as imagens (FLUSSER, 2008, p. 27). Neste paradigma, as imagens são compreendidas como virtualidades pouco prováveis em relação à tendência do mundo à entropia (desinformação). Esta função dos aparelhos deriva do fato de que os humanos são contra essa tendência, que, de acordo com Flusser, está ligada à mortalidade. Neste sentido, afirma que “o propósito dos aparelhos produtores de imagens técnicas é criar, preservar e transmitir informações”, ou seja, efetuar movimentos contrários à desinformação (FLUSSER, 2008, p. 28).

Mas os aparelhos estão presos a uma dialética na qual produzem imagens pouco prováveis do ponto de vista do universo, mas mais prováveis do ponto de vista

do aparelho. É por isso que o desafio dos produtores é o de fazer imagens que sejam pouco prováveis do ponto de vista dos aparelhos, “lutar contra a sua automaticidade” (FLUSSER, 2008, p. 30). Em resumo, afirma Flusser, “o gesto produtor de imagens técnicas se revela, então, como gesto composto de duas fases. Na primeira, os aparelhos são inventados e programados. Na segunda, são invertidos contra o seu programa” (FLUSSER, 2008, p. 30). É por isso que “em toda imagem técnica é possível descobrir-se tal colaboração e luta entre o programador e a liberdade informadora” (FLUSSER, 2008, p. 31).

A partir do que foi abordado até aqui, é possível compreender duas ações importantes na relação dos humanos com os aparelhos, concebidas por Flusser. A primeira se refere ao gesto produtor das imagens, que se dá em uma relação de colaboração e combate com os aparelhos, visando à criação de imagens pouco prováveis ou experimentais. A segunda consiste no deciframento crítico das imagens em um sentido mais amplo, isto é, das imagens prováveis e improváveis em sua relação com o programa que lhes originou. Esse deciframento tem importância central na tarefa de não deixar com que as imagens se tornem inacessíveis ao nosso entendimento, o que abriria caminho para a idolatria.

Apesar da necessidade do deciframento crítico das imagens, Flusser (2008, p. 48) sugere que as imagens técnicas “exigem superficialidade”. Para ele, as imagens só podem ser observadas a certa distância, de modo que seria necessário “eliminar a vacuidade do discurso ‘técnico-científico’ da vivência concreta” (2008, p. 50). Em outras palavras, seria preciso “imaginar” as imagens, isto é, torná-las concretas a partir do abstrato, o que implica traduzir os cálculos e processos técnicos subjacentes dos programas em superfícies (imagens) que afetem os espectadores. Flusser (2008, p. 50) afirma que, “ao apertar suas teclas, o imaginador visa imagens jamais vistas anteriormente, por exemplo, aspectos nunca revelados (na ópera de Mozart) *Così fan tutte*”.

Além das funções de tornar o abstrato em algo concreto e de possibilitar vivências inéditas, Flusser nota a importância de as imagens técnicas servirem de “mapa”, isto é, cenas que nos auxiliem a compreender o mundo. Neste sentido, diz que “o que há (nelas) é projeto conferindo significado” (FLUSSER, 2008, p. 66). Elas têm um caráter existencial, pois “são tentativas de juntar os elementos pontuais em nosso entorno e em nossa consciência de modo a formarem superfícies” que devem apontar caminhos (FLUSSER, 2008, p. 24). Estes podem visar à programação dos receptores (portanto aliená-los) ou desviar as programações originárias dos aparelhos (passando a cumprir a função de orientá-los).

Para complementar essa ideia, Flusser explica que a estrutura da sociedade informática se baseia em feixes sincronizados (“fascistas”), mas há também “fios embrionais que correm horizontalmente através dos feixes”. Esses fios que atravessam os feixes são antifascistas porque tendem a ligar indivíduos dispersos em diálogos. Trata-se de um problema técnico que pode servir de paradigma para o engajamento revolucionário, “fazer com que os fios injetem ‘valores’ na sociedade” (FLUSSER, 2008, p. 87). Neste sentido, de nada adianta receber inúmeras informações se elas são redundantes. É desta forma que o artista deixa de ser visto como criador e passa a ser visto como jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Esta é precisamente a definição do termo “diálogo” para Flusser: “troca de pedaços disponíveis de informação” (2008, p. 122). É assim que o artista “participa dos diálogos a fim de, deliberadamente, produzir algo imprevisto”. Deste modo, sua definição de arte refere-se, de modo ampliado, ao engajamento contra os programas, “um fazer limitado por regras que são modificadas pelo fazer mesmo” (FLUSSER, 2008, p. 129).

Proximidades estéticas e políticas entre Arlindo Machado e Vilém Flusser

Após uma exposição resumida do pensamento de Arlindo Machado sobre a dialética entre arte e mídia e uma sucinta rememoração dos principais pontos da filosofia da imagem técnica de Vilém Flusser, torna-se possível nos dedicarmos a um exercício de análise e interpretação comparativa entre ambos os autores. Parece-nos que há um aspecto especialmente relevante em suas teorias: as aproximações e distinções entre arte e mídia, as relações entre arte e tecnologia e mesmo a convergência e divergência entre arte e meios, indicadas no texto de Machado, denotam certa afinidade com a dinâmica de combate e colaboração dos artistas com os programas, que Flusser concebe.

A relação entre os dois autores fica mais clara ao considerarmos suas proposições paralelamente. Em uma famosa passagem, Machado afirma que “o que faz [...] um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa que ele utiliza, é manejá-los no sentido contrário ao de sua produtividade programada” (MACHADO, 2010, p. 14). E acrescenta que:

Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. (MACHADO, 2010, p. 14)

////////////////////////////////////
A subversão do propósito original das máquinas semióticas aventada por Machado em relação aos processos artísticos se aproxima do pensamento flusseriano quando este autor defende uma concepção de arte como diálogo, isto é, uma combinação de informações capaz de produzir situações imprevistas. Neste sentido, o artista gozaria da liberdade possível nas sociedades mecanizadas, dado que ela residiria na atuação humana “experimental” ou “menos provável” em cada programa, ou seja, em um desempenho que de alguma maneira consegue burlar as regras estabelecidas, jogar deliberadamente contra elas (FLUSSER, 2011, p. 100). Em certa medida, ele seria, assim como os filósofos, responsável por apontar, para os demais, os caminhos da liberdade possível nesse contexto (FLUSSER, 2011).

O desvio dos programas, máquinas ou aparelhos possibilita uma crítica imanente, observável na prática de vários artistas. Nos exemplos rememorados por Machado, eles criticam o dispositivo televisivo por dentro dele mesmo, isto é, utilizando e intervindo em seus recursos produtivos e modos de transmissão. Uma lógica similar pode ser verificada nas proposições teóricas de Flusser quando este autor aborda a importância da subversão da funcionalidade originária dos aparelhos. É esta ação que possibilitaria ao artista ser mais do que mero “funcionário”, este sim absolutamente limitado às ações inscritas nas virtualidades do programa. Ainda, quando Flusser ressalta o ato de subversão das regras do jogo ou da sua reinvenção por meio do próprio ato de jogar, refere-se a um ato lúdico que seria a própria condição de possibilidade de uma crítica imanente a todo e qualquer programa ou aparelho técnico, político ou cultural.

Outra possibilidade de aproximação entre arte e mídia diz respeito à própria reordenação do campo das artes, de modo a acomodar as demandas vinculadas à emergência de tais máquinas e sua utilização nos processos de criação. Este dado é reconhecido por Machado e, igualmente, por Flusser, que se preocupa com as possibilidades de intervenção nos sistemas, inclusive artísticos, tal como revelado em seus textos a partir de sua atuação na Bienal de São Paulo⁷.

Tais operações fazem parte de um processo dialético entre esses dispositivos e os humanos. Assim, enquanto Machado fala de aproximações e distinções entre arte e mídia, ou convergência e divergência das artes e meios, Flusser aborda a dinâmica de combate e colaboração entre artista ou, de modo mais amplo, produtor de imagens e programa. Na sua proposta, a arte constituída como imagem técnica resultaria necessariamente dessa dialética. O exemplo da fotografia fornece o paradigma. De acordo com o autor,

⁷ Conferir o estudo de Mendes (2008).

se compararmos as intenções do fotógrafo e do aparelho, constataremos pontos de convergência e divergência. Nos pontos convergentes, aparelho e fotógrafo colaboram; nos divergentes, se combatem. Toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate. Ora, colaboração e combate se confundem. Determinada fotografia só é decifrada, quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam. (FLUSSER, 2011, p. 57)

Uma relação análoga pode ser observada nas considerações de Machado. Quando as intenções das mídias e dos artistas convergem, eles se aproximam. Quando divergem, se distanciam. Em toda arte mídia seria possível, então, identificar como essa dialética se desenvolve. Tendo isso em vista, o trabalho da crítica seria justamente esclarecer esse processo; e o do artista, produzir situações inesperadas, desviantes do projeto industrial originário.

Ademais, é válido notar que ambos os autores constatarem a tendência à hibridação de áreas do saber e atuação artística. Diante deste cenário, tanto Machado quanto Flusser defendem uma atuação engajada, na qual o artista intervenha conscientemente nos sistemas que utiliza em seus processos de criação. Trata-se de politizar o debate. As “pequenas revoluções” mencionadas pelo primeiro poderiam ser compreendidas como mais ou menos correlatas às revoluções possíveis vislumbradas pelo segundo. Para Flusser,

os novos revolucionários são fotógrafos, filmadores, gente do vídeo, gente de software e técnicos, programadores, críticos, teóricos e outros que colaboram com os produtores de imagens. Toda esta gente procura injetar valores, “politizar” as imagens, a fim de criar sociedade digna de homens. (FLUSSER, 2008, p. 91)

Tal politização não seria possível de toda e qualquer forma, mas apenas quando os artistas e demais produtores de imagens técnicas conseguem produzir diálogos efetivos, ou seja, trocas de informações transversalmente, visando ao menos provável. Em tom de advertência, Flusser afirma que os possíveis revolucionários

procurarão despertar a consciência adormecida, mas não poderão fazê-lo com gritos ou despertadores berrantes, porque esses alarmes seriam imediata e automaticamente recuperados pelas imagens e transcodificados em programas adormecedores. Essas pessoas deverão tecer os fios transversais, os fios “antifascistas”, a fim de abrir o campo para diálogos que perturbem os discursos entorpecentes e a fim de transformar a estrutura social de feixes sincronizados em rede. (FLUSSER, 2008, p. 89)

Machado também reconhece as conexões das mídias com determinados conceitos a elas arraigados. Ele expõe que técnicas, artifícios e dispositivos não são apenas ferramentas neutras ou mediações quaisquer, mas que, pelo contrário, estão carregados de história e derivam de condições produtivas particulares. Assim, sugere que

a artemídia, como qualquer arte fortemente determinada pela mediação técnica, coloca o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir do presente, contrapor-se também ao determinismo tecnológico, recusar o projeto industrial já embutido nas máquinas e aparelhos, evitando assim que sua obra resulte simplesmente num endosso dos objetivos de produtividade da sociedade tecnológica. (MACHADO, 2010, p. 16)

Estas duas considerações indicam um horizonte de preocupações compartilhadas entre Machado e Flusser, que abrange dimensões estéticas e políticas da produção e disseminação das imagens técnicas e dos programas que lhes originam na vida social, assim como de que modo os artistas podem responder às novas questões e situações colocadas pela tensão entre arte e mídia. Ambos os autores apresentam formulações que escapam às simplificações decorrentes de um debate polarizado em relação às mídias e às artes (por exemplo, entre tecnófilos ou tecnófobos), por meio do destaque à dialética entre estes e outros termos análogos. Destarte, suas reflexões permanecem atuais e relevantes para uma compreensão dos problemas decorrentes da produção e circulação, em larga escala, das imagens técnicas, bem como para a concepção de soluções, ainda que provisórias.

Finalmente, mas não menos importante, é preciso reconhecer que, se Machado deve a Flusser fundamentos importantes de seu pensamento sobre a arte mídia, ele também expande as investigações desse autor ao adentrar o universo das artes, especialmente brasileiras, e ao oferecer aos leitores análises de casos que corroboram suas proposições. Flusser segue uma linha diferente e, ao menos nos dois livros aqui comentados, concentra-se na elaboração de propostas exclusivamente teóricas acerca de uma arte engajada contra os determinismos dos aparelhos. Desta forma, é possível considerar que Machado colabora com Flusser e, em certo sentido, o combate, à medida que desenvolve caminhos não vislumbrados por este autor⁸.

⁸ Outro empreendimento válido seria investigar se há reverberações dos textos de Machado nas teorizações de Flusser. Em *Comunicologia: reflexões sobre o futuro* (2008), livro póstumo que reúne o conteúdo apresentado pelo filósofo em suas conferências proferidas na Universidade de Ruhr-Bochum, em 1991, há uma lista de referências bibliográficas, que corresponde à “biblioteca de viagem” de Flusser, e que inclui *A ilusão especular: introdução à fotografia* (1984), de Machado (FLUSSER, 2014, p. 379).

MACHADO, A. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MACHADO, A. “Máquina de animação”. In: MORAN, P.; PATROCÍNIO, J. (org.). *Machinima*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2011a. p. 90-98.

MACHADO, A. “Novos territórios do documentário”. In: *DOC On-line*, n. 11, 2011b. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf. Acesso em: 28 fev. 2021.

MACHADO, A. “Repensando Flusser e as imagens técnicas”. In: GIANNETTI, C. (org.). *Arte en la Era Electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1997. Disponível em: <http://cameraobscura.fot.br/wp-content/uploads/2013/11/repensandoflusser.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2021.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MENDES, R. “Bienal de São Paulo 1973 – Flusser como curador: experiência incluída”. *Ghrebh*, São Paulo, n. 11, 2008. Disponível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%2011/10_mendes.pdf. Acesso em: 28 fev. 2021.

MORAN, P.; PATROCÍNIO, J. (org.). *Machinima*. São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2011.

RICOEUR, P. *Amor e justiça*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

SANTOS, L. G. *Politizar as novas tecnologias: o impacto sociotécnico da informação digital e da genética*. São Paulo: 34, 2011.

SIMONDON, Gilbert. *Do modo de existência dos objetos técnicos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

SONTAG, S. *Sobre fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YOUNGBLOOD, G. *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co. Inc., 1970.

submetido em: 2 mar. 2021 | aprovado em: 29 abr. 2021