

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS**

**ALGUM PEQUENO OÁSIS DE
FATALIDADE,
PERDIDO NUM DESERTO DE
ERROS**

**LEANDRO FONTOURA CAOBELLI
PORTO ALEGRE, 2016.**

CIP - Catalogação na Publicação

Caobelli, Leandro Fontoura

Algum pequeno oásis de fatalidade perdido num deserto de erros / Leandro Fontoura Caobelli. -- 2017.

79 f.

Orientadora: Elaine Athayde Alves Tedesco.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Pós-fotografia. 2. Arquivo. 3. Acaso. 4. Obsolescência. 5. Resíduo. I. Tedesco, Elaine Athayde Alves, orient. II. Título.

RESUMO

Esse estudo aborda conceitos e obras que inter-relacionam teoria e prática no processo de criação do projeto “algum pequeno oásis de fatalidade, perdido num deserto de erros”, ligada à minha pesquisa de mestrado em Poéticas Visuais, na qual exploro arquivos digitais pessoais e suas implicações nas esferas públicas e privadas através da apropriação de discos rígidos descartados como sucata.

O método para criação dessa série de trabalhos foi a de **busca, recuperação, compilação e criação** de experimentos; busca de HDs descartados como lixo eletrônico, recuperação e compilação de imagens em coleções (catálogos visuais) e criação de experimentos audiovisuais como instalações, websites e livros de artista.

As experiências realizadas evocam questões e reflexões sobre pautas do cotidiano contemporâneo como o arquivamento; a privacidade e a vigilância das imagens no ambiente digital/virtual; o excesso de produção visual a partir de dispositivos móveis, entre outros.

Essa reflexão foi geradora de 3 encontros-oficinas de reflexão e produção dos quais resultaram a criação de 10 trabalhos colaborativos. Desse grupo de experimentos, 3 trabalhos foram selecionados por mim para serem criados em processo de coautoria.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivo; Acaso; Obsolescência; Resíduo; Pós-fotografia.

ABSTRACT

This study approaches concepts and works that interrelate theory and practice in the process of creating the project “some little oasis of fatality amid a wilderness of error”, linked to my master degree research in Visual Poetry, in which I explore personal digital files and their implications in the public and private spheres through the appropriation of discarded Hard Disks as e-waste.

The method for creating this series of works was the search, recovery, compilation and creation of experiments; search for discards discarded as electronic waste, recovery and compilation of images in collections (visual catalogs) and creation of audiovisual experiments as installations, websites and artist books.

The experiments carried out evoke questions and reflections on contemporary everyday routines such as archiving; privacy and image surveillance in the digital / virtual environment; the excess of visual production from mobile devices, among others.

This reflection generated 3 meetings-workshops of reflection and production, which resulted in the creation of 10 collaborative works. From this group of experiments, 3 works were selected by me to be created in the process of co-authorship.

KEYWORDS

Archive; Hazzard; Obsolescence; Residue; Post-photography.

*Àquela que encontrei
Por acaso
E em quem me entornei*

AGRADECIMENTOS

à Elaine Tedesco, por abrir trilhas com leveza e deixar que me perdesse nelas quando necessário;

à Janete Fonseca, por me ensinar a respirar;

à Isabel Ramil, Beatriz Rodrigues e Adauany Zimovski, por conduzirem com doçura um bonde através dos tortuosos caminhos acadêmicos;

a Vicente Carcuchinski, por ser o primeiro e mais obstinado dos arquivonautas;

a Tiago Coelho, Régis Duarte, Thiéle Felice, Paulo Brum e Denny Chang, por habitarem comigo um Barraco de Felicidade por quase todo o mestrado;

a Fernando Schmitt e Cristiano Sant'Anna, por embarcarem e navegarem juntos em tantas cruzadas;

à Sheila Uberti, por – sendo quem é – inspirar a revisão de nossa convivência passiva com a tecnologia;

a Diego Vidart, por todo que me há hecho, bien de bien;

a Rodrigo Marcondes, Paulo Fehlauer e Ana Silvia Forgiarini, pela primeira coautoria de vida;

a Nicolas Janowski, por hacer de Buenos Aires un puerto querido

a Walter Benjamin, Vilém Flüsser e Joan Fontcuberta, por entenderem desde sempre a fotografia como ela é, o registro do que não existe;

à Joana, por soprar vida nova em tudo que reviro;

à Niura Ribeiro e Eduardo Vieira da Cunha, pelas valiosas considerações na banca de qualificação;

ao PPGAV, por proporcionar professores generosos, a turma 23 e aberturas poéticas;

à Capes, por viabilizar dedicação e refutar seu desmanche.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1.1 (pg. 14-15): Tríptico e montagem de *Der Besucher*. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 1.2 (pg. 16): Reprodução do álbum criado por Rodolfo Castellano. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 1.3 (pg. 17): Fotografia integrante da série *Las Cosas por su Nombre*. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 1.4 (pg. 17): Relicários no segundo andar da Galeria Mascate na mostra *Fábulas Contínuas*. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 1.5 (pg. 18): Stills do documentário *Doble Chapa*. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 1.6 (pg. 19): Reproduções e fotografias das coleções presentes em *Atlas da Fronteira*. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 1.7 (pg. 20): Still do vídeo “O peso da fumaça”. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 1.8 (pg. 20): Reprodução de uma das fotografias arrancadas do álbum. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 2.1 (pg. 23): Captura de tela do “street view”, no *google maps*, mostrando alguns dos galpões frequentemente visitados em saídas de campo na cidade de Porto Alegre. (Reprodução *google maps*)
- Fig. 2.2 (pg. 24): Recuperação de fotografia digital corrompida em Disco Rígido no ano de 2006
- Fig. 2.3 (pg. 26): Captura da tela reunindo coleções automáticas criadas pelo Google Fotos a partir de seu algoritmo de reconhecimento de marcos geográficos (cidades), facial, situações tradicionais (casamento), objetos (carros, comida) e paisagens (céu, montanha, etc.). (Reprodução *google photos*)
- Fig. 2.4 (pg. 27): Seleção de imagens de *Beijing Silvermine*, do francês Thomas Sauvin. (Thomas Sauvin)
- Fig. 2.5 (pg. 29): Área militar holandesa coletada por Mishka Henner no aplicativo Google Earth. (Mishka Henner)
- Fig. 2.6 (pg. 30): Conteúdos criados automaticamente pelo Google Fotos: gif animado de um pedido de casamento e *composite* de um mesmo homem para publicação em ferramentas de compartilhamento. (Reprodução *google photos*)
- Fig. 3.1 (pg. 34): Registro do caderno de projetos, a bitácora. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.2 (pg. 34): Marcações no caderno de bitácora. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.3 (pg. 35): A divisão em conceitos operatórios ordena a catalogação. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.4 (pg. 36): Coleções: vermelha, HDS Mortos; verdes, HDS recuperados e amarelo, HDS sonoros. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.5 (pg. 36): Processo de registro, fichamento e catalogação dos Hds. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.6 (pg. 37): Processo de registro, fichamento e catalogação dos Hds. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.7 (pg. 37): Os 24 exercícios propostos no caderno de bitácora. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.8 (pg. 37): Os primeiros exercícios descritos. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.9 (pg. 39): Projetos A Torre e Exercício de Escala. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.10 (pg. 40): Projeto 09, Resmas. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.11 (pg. 41): A descrição de Palamedes. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.12 (pg. 42): A tela inicial de Palamedes e sua instalação na exposição “Curucu no parquet”, na pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS, em julho de 2017. (Vicente Carcuchinski)
- Fig. 3.13 (pg. 43): Interação entre o jogo e o público. (Vicente Carcuchinski)
- Fig. 3.14 (pg. 45): Fotos do projeto “O Parque”. (Kohei Yoshiyuko)
- Fig. 3.15 (pg. 46): O voyeur que deixa de olhar para tocar. (Kohei Yoshiyuko)
- Fig. 3.16 (pg. 47): A descrição de “Que voyeur é esse?”. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.17 (pg. 47): Registro do primeiro processo em grupo. (Vicente Carcuchinski)
- Fig. 3.18 (pg. 48): Reproduções da descrição dos quatro exercícios realizados em grupo durante o estágio de docência. (Arquivo Pessoal)
- Fig. 3.19 (pg. 49): Registros da instalação que usou o exercício base “*Dead Drives*”. (Leo Caobelli)
- Fig. 3.20 (pg. 50): Registros da instalação que usou o exercício base “Palamedes”. (Leo Caobelli)
- Fig. 3.21 (pg. 51): Registro da criação do baralho de *Tarot*. (Leo Caobelli)
- Fig. 3.22 (pg. 52): Registro da instalação que usou o exercício base “Fichário”. (Leo Caobelli)
- Fig. 3.23 (pg. 54): Registros da instalação de “Palamedes” em Santa Maria. (Vicente Carcuchinski)
- Fig. 3.24 (pg. 55): Registros da instalação de “Fichário” em Santa Maria. (Vicente Carcuchinski)
- Fig. 3.25 (pg. 56-57): Registros da primeira impressão de “Solitaire”. (Vicente Carcuchinski)
- Fig. 3.24 (pg. 58): Registros da instalação de “Solitaire” em Santa Maria. (Vicente Carcuchinski)
- Fig. 3.25 (pg. 59-60): Registros da instalação “*Photography in Abundance*”, do holandês Erik Kessels (divulgação FOAM)
- Fig. 3.26 (pg. 61-62): Registros do livro “*Image Tsunami*”, do holandês Erik Kessels (divulgação)
- Fig. 3.27 (pg. 63): Registros das instalações de “Algun pequeno oásis de fatalidade...”, em Pelotas. Exercício

Base “*Ikeja Computer Village*” (Vicente Carcuchinski)

Fig. 3.28 (pg. 64): Registros das instalações de “Algun pequeno oásis de fatalidade...”, em Pelotas. Exercício

Base “Palamedes”, tag “Casais” (Vicente Carcuchinski)

Fig. 3.29 (pg. 65): Registros das instalações de “Algun pequeno oásis de fatalidade...”, em Pelotas. Exercício

Base “Palamedes”, tag “avatar” (Vicente Carcuchinski)

Fig. 3.30 (pg. 66): Registros das instalações de “Algun pequeno oásis de fatalidade...”, em Pelotas. Exercício

Base “Palamedes”, tag “praia” (Vicente Carcuchinski)

Fig. 3.30 (pg. 67-68): Projeto de instalação elaborado para o Prêmio Brasil 2017. (Mariana Pavlick)

Fig. 3.31 (pg. 69): Capturas de tela do vídeo “*Oasistec / Lost in Translation*” exibido no Prêmio Brasil 2017. (Leo Caobelli)

Fig. 3.32 (pg. 70): Capturas de tela do jogo online “Solitaire”. (Leo Caobelli)

Fig. 3.33 (pg. 72-75): Registros do galpão de lixo eletrônico, e-sucata, em São Leopoldo. (Vicente Carcuchinski)

Fig. 3.34 (pg. 75): “Ateliê de leitura de discos rígidos”, montado no e-sucata, em São Leopoldo. (Vicente Carcuchinski)

SUMÁRIO

Uma introdução, por acaso. pg. 10-11;

CAPÍTULO 1 - DO ACASO AO IMPULSO ARQUIVISTA pg. 12-21;

1.1 Anarquivar: o mal de arquivo. pg. 12-13;

1.2 Duplos Colecionáveis. pg. 14-21;

CAPÍTULO 2 – UM TSUNAMI ELETRÔNICO pg. 22-30;

2.1 Arquivar o Excesso. pg. 22-24;

2.2 Acesso Permitido: Recolocar em Rede. pg. 24-26;

2.3 Ficcionalizar a vida alheia. pg. 26-28;

2.4 A diluição da privacidade no Século XXI. pg. 28-30;

CAPÍTULO 3 - ANARQUIVAR pg. 31-70;

Uma Volta ao Arquivo. pg. 31;

3.1 O Artista e O Jogo. pg. 31-33;

3.2 Por uma Bitácora Possível. pg. 34-44;

3.3 A Coletivização do Acesso. pg. 44-70;

CECI N'EST PAS UN CHAPITRE pg. 71-16.

BIBLIOGRAFIA

“Angelo Schwarz [...] me dijo que tú eres uno de los fotógrafos más importantes, ya que entiendes lo que son las fotografías: para documentar algo que no existe. ¿Estás de acuerdo?” (Vilém Flüsser a Joan Fontcuberta em carta datada de 1986)

Uma introdução, por acaso.

É que, como toda coleção, esta também é um diário: diário de viagens, claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores; ainda que não possamos estar seguros de que realmente exista uma correspondência entre a fria areia cor de terra de Leningrado ou a finíssima areia de Copacabana e os sentimentos que elas evocam quando as vemos aqui, engarrafadas e etiquetadas. Ou talvez apenas diário daquela obscura agitação que leva tanto a reunir uma coleção quanto a manter um diário, isto é, a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos.

O fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la. (CALVINO, 2010)

Sinto que assim como o personagem central do conto William Wilson, de Edgar Allan Poe (chegaremos a ele ainda nesse primeiro acaso introdutório), devo apresentar algum mapa de caminho, pistas, questionamentos, trajetórias ou derivas que possibilitem pontos de acesso para a pesquisa que aqui se apresenta, a fatalidade que será tão citada por Wilson. Talvez uma boa maneira de dar forma a mim, ou a esse personagem pesquisador que aqui apresento, seja iniciar pela descrição/anedota do artista e diretor do curso de engenharia audiovisual da Universidade Católica do Uruguai, professor Diego Vidart, sobre meus procedimentos de produção “Leo Caobelli é o tipo de artista visual que tem apenas uma obsessão: a de ter obsessões¹”. Penso que, assim como tantos outros obsessivos, minha metodologia encontra na coleção e catalogação, boas práticas de organização – ainda que pessoais – de seus excessos. Sim, sou parte do grupo de pessoas que assistem com angústia aos reality shows centrados na figura dos acumuladores: submersos por inundações de coisas, soterrados por torres de coleções. Porém, me imagino – ou busco alento ao me imaginar - como uma espécie de coletor *benjaminiano*, aquele que seleciona obsolescências às quais deseja dar algum ordenamento, uma sorte de remissão do caos, prescrevendo sentido a objetos que - não fosse pelo acaso, o encontro fortuito de cada item – talvez já fossem arquivos mortos.

Na revisão de procedimentos que percorrerá uma série de trabalhos desenvolvidos a partir de 2010, o acaso do encontro de objetos, histórias, arquivos e coleções, será constantemente colocado em movimento através da coleta, compilação, reordenação e catalogação. Cabe ressaltar, entretanto, que por sua dualidade material-imaterial, o tipo de coleção trabalhada nesse mestrado não pretende se organizar como uma biblioteca, seu hibridismo digital e material compõe algo que, como descrito pela artista e pesquisadora da cultura digital Gisele Beiguelman, “funciona como o nó de uma rede, um conjunto de prateleiras giratórias, uma nova máquina de ler”². Após passar por trabalhos que se materializaram em obras de apropriação de arquivos analógicos (fotos, álbuns, recortes de jornais, arquivos históricos), cheguei ao PPGAV com uma pesquisa de mergulho em arquivos digitais, um processo que poderia ser cruamente descrito através da metáfora de “arqueologia de Hard Disks”. O disco físico, sólido, material me interessa, mas são seus dados digitais, seu coeficiente imaterial que passo também a apropriar e catalogar. Colecionar a não matéria. Buscando por referências literárias que trabalhassem a investigação e o processo arqueológico de escavação, cheguei a uma passagem de William Wilson, o conto investigativo anteriormente citado, de Edgar Allan Poe, no qual o personagem homônimo relata: “Desejaria que descobrissem para mim, entre os pormenores que estou a ponto de relatar, **algum pequeno oásis de fatalidade, perdido num deserto de erros**”.

Se por um lado os erros, as falhas, os processos de operação da obsolescência programada, são claramente os responsáveis por levar os discos rígidos de computadores pessoais que coletei aos galpões de reciclagem de lixo eletrônico – por outro os oásis de fatalidade se manifestam em distintas etapas, seja no acaso de coletá-los em determinada visita a esses galpões, mas também na possibilidade de recuperar seu conteúdo e, a partir dele, buscar por novos oásis: pontos de encontro, histórias, documentos, algo que salte da tela e reivindique sua ressignificação. Porém, antes de mergulharmos na coleção organizada a partir da recuperação de imagens provenientes desses discos descartados e antes também de compreender uma espécie de duplicidade e complementariedade presentes nas séries de trabalhos anteriores às que se originam dessa pesquisa de mestrado, faz-se necessário perceber nesse encontro fortuito, o acaso cotidiano, a fagulha inicial de um processo investigativo sistemático.

1 VIDART, Diego durante fala no Fotograma 11, Festival Internacional de Fotografia de Montevideo. 2011.

2 BEIGUELMAN, Gisele em O Livro Depois do Livro.

O poeta Mallarmé dedicou ao acaso o pensamento central de seu poema constelacional *Un coup des dés*. “[...] um lance de dados jamais abolirá o acaso... [...] Todo Pensamento emite um Lance de Dados”. Nesse poema Mallarmé expõe o fracasso da tentativa de racionalizar um processo, geometrizando versos, para excluir o acaso. Como em Um Lance de Dados, o pensamento existencialista e sua busca por fundir as questões do acaso e da liberdade em uma só, aproximam Mallarmé e Sartre. Para a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre, a ideia de que “a existência precede a essência”, coloca a existência como um fenômeno completo apenas na liberdade, no devir e em suas incertezas, seus grandes acasos.

O domínio do acaso, ou sua invalidação remonta ao pensamento aristotélico no qual o fazer artístico trazia em si uma das qualidades essenciais do homem: o poder de exercer sua vontade numa ação criadora e, portanto, numa situação oposta às determinações do acaso (tique). Esse controle do exercício de sua vontade, a dificuldade técnica, ainda permeia o senso comum sobre o fazer artístico e se manifesta - como lembra o professor Ronaldo Entler - em afirmações recorrentes sobre a dificuldade, como na costureira “consertar um carro é uma arte”³. Por outro lado, obras que não evidenciam destreza técnica (seriam elas obras do acaso?) podem ser confrontadas com afirmações como “isso eu também poderia fazer”, ou mesmo “como não pensei nisso antes”.

O ideal técnico, entretanto, veio enfrentando resistência contínua desde os movimentos modernistas que utilizaram o acaso como afrontamento aos conceitos e valores acadêmicos: poemas sorteados do dadaísmo, os *ready-mades* de Duchamp, a escrita automática dos poetas surrealistas – em todos esses exemplos o acaso existe como um fator primordial. Penso que por isso, por fugir ao rigor e destreza técnicos, que o acaso – esse primeiro encontro fortuito – me é tão caro para acender a fagulha que motivará a criação de algo que, se não responderá à sua própria coerência, às incertezas do devir, as endereçará aos questionamentos que me interessam e movem esta pesquisa.

Para melhor ordenar o processo vivenciado ao longo dos últimos dois anos, dividi a pesquisa em 3 capítulos nos quais serão trabalhados os principais conceitos e problemas do arquivo, pensando especialmente no mal de arquivo como proposto por Jacques Derrida e o ato colecionista, sobre o qual se dedicaram Philipp Blom e Walter Benjamin, além de fazer uma revisão na minha própria metodologia e conteúdo de trabalho (Capítulo 1). A seguir discorri sobre nosso tempo do excesso, não apenas de produção, mas especialmente do consumo de imagens, como ressaltado por Joan Fontcuberta e onde lancei um primeiro experimento que teve por objetivo testar conceitos como automatismo, privacidade e, assim, parear minha produção a de artistas contemporâneos como Erik Kessels, Thomas Sauvin e Mishka Henner (Capítulo 2). Encerrando essa tríade, voltei ao texto após a qualificação e dissertei sobre meu papel como artista propositor, deixando de habitar somente o território da pós-fotografia como definida por Fontcuberta, mas também pensando o papel de prescritor conforme os escritos de não-arte e anti-arte de Allan Kaprow e no qual apresentei meu caderno de estudos/exercícios, minha metodologia mais bem catalogada e onde se apresenta claramente a importância do processo coletivo na formulação das obras decorrentes da pesquisa, especialmente no que desemboca no conceito e importância da coautoria (Capítulo 3). Nas considerações finais revi meus apontamentos iniciais e projetei para onde essa pesquisa pode navegar depois de findo o processo do mestrado. Espero que o texto a seguir possa despertar o mesmo vigor e prazer no leitor, como despertou em mim enquanto pesquisador.

3 Em seu artigo “Arte e Acaso: Introdução ao Problema”, de 1996, Ronaldo Entler trabalha os processos de uma obra artística durante seu desenvolvimento, a obra responde à sua própria coerência.

CAPÍTULO 1 – DO ACASO AO IMPULSO ARQUIVISTA

1.1 Anarquivar: o mal de arquivo

[...] é verdade que nunca a questão do segredo cruzou tanto quanto hoje a questão política [...] E, pela informática de modo algum sob as formas da violação do segredo pela cidadania, pelo totalitarismo etc., mas da violação do segredo pela técnica, pela informática, por tudo o que nas sociedades democráticas, põe em perigo o segredo, não sob formas policiais ou torturadoras habituais, mas sob formas suaves e técnicas. É um dos desafios políticos de hoje e creio que, naturalmente, todos aqueles que tem a responsabilidade do arquivamento [...] fazem a experiência da coisa. (DERRIDA. 2001, pg.)

As obras, instalações e situações poéticas resultantes da investigação “algum pequeno oásis de fatalidade, perdido num deserto de erros”, compostas a partir de imagens recuperadas de discos rígidos de computadores descartados como lixo eletrônico – trabalham uma cadeia de relações complexas e sistêmicas no mundo contemporâneo, como, por exemplo, a obsolescência programada e a diluição do conceito de privacidade e autoria no século XXI. Para além do prenúncio de Derrida sobre a violação do segredo através da tecnologia, o escritor Andrew Keen, em “Vertigem Digital”, recordará o filme “Show de Truman” para exemplificar o papel que cumprimos ao conviver com a vigilância: certos de sermos vigiados, projetamos um “eu” que não corresponde integralmente ao que vivemos, mas ao que desejamos viver, e nessa dinâmica acabamos perdendo a própria noção de identidade. (KEEN. 2012, pg. 23)

Porém, antes de se materializar e definir sua própria identidade, essa pesquisa foi um pré-projeto de mestrado e que como tantas outras, não escapou à mutabilidade do tempo. Se ao escolher a fotografia como linguagem de estudo, o tempo já fosse um foco central, seja por seu papel na criação dos arquivos de memória, ou na própria fração de instante que registra – aqui esse tempo será constantemente conjugado ao acaso. O acaso, por sua vez, será a tônica da revisão de trabalhos realizados anteriormente e sobre o qual discorre o próximo tópico deste capítulo, mas ao colocá-lo junto do tempo, pretendo evidenciar como, nas palavras do Diretor Honorário do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS, Paris), Rémy Lestienne:

Eles se parecem em vários aspectos: ambos estão na raiz de nosso sentimento de existir; ambos são, ao mesmo tempo essenciais, mas difíceis de abordar e de definir de maneira objetiva; nenhum deles se deixa facilmente encerrar no âmbito das teorias físicas da natureza; enfim, ambos desempenham um papel nas ciências da natureza: discreto – ainda que fundamental – em física e muito mais espetacular nas ciências da vida. (LESTIENNE. 2008, pg. 16)

Nesse tempo, ao submeter meu pré-projeto de pesquisa para o processo seletivo do Mestrado em Poéticas Visuais, meu interesse já se focava no arquivo fotográfico, em especial, no mal de arquivo que aqui introduzo. O termo cunhado por Jacques Derrida propõe o deslocamento do velho conceito de arquivo hermético para uma noção de arquivo aberto a possibilidades infinitas e imprevisíveis. Derrida trouxe para o arquivo seu coeficiente psicanalítico além de artístico, sua “impressão freudiana”, sua interpretação da pulsão de morte como “mal de arquivo”. Esses conceitos que já se antecipavam no pré-projeto apresentado foram tomando corpo ao longo dos dois anos de mestrado. Entretanto, o pré-projeto, traçava um paralelo – ou pretendia traçar – entre um arquivo físico formado por diversos filmes 8mm e 16mm, assim como fotografias em médio e grande formato, além de objetos pessoais herdados de uma família que já conhecia meus “impulsos arquivistas” e um arquivo digital formado pelos HDs descartados como lixo eletrônico, esse ainda em formação. O objetivo do trabalho era o de ser um passo adiante na tradição dos artistas arquivistas, ou artistas catalogadores, e trazer para o arquivo sua digitalidade, sua raiz na tecnologia. Pretendia também refletir sobre a nostalgia romântica da fotografia analógica e seu processo de perda lento e gradual das imagens pelo esmaecimento da cor, o surgimento do bolor, do mofo e uma certa frieza do processo digital rápido e instantâneo no corrompimento de arquivos. Via essa dualidade, esse clichê, como um reflexo do pensamento da Poética do Espaço de Gaston Bachelard: o sótão de memórias vívidas e afetivas seria o lugar das fotografias analógicas, enquanto o porão, escuro e de difícil acesso, seria o pouso das imagens enclausuradas em Hds. “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Incessantemente reimaginamos a sua realidade: distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa.” (BACHELARD. 2008, pg. 36)

Já nos primeiros meses de experimentação com essas coleções, percebi o arquivo digital muito mais carente de reflexão, tanto poética, quanto teórica, especialmente se comparada ao arquivo analógico, e - também por isso - muito potente e fértil em possibilidades de ativações poéticas visuais. Esse território digital se apresentava como suficiente para o mergulho de dois anos do mestrado. Mais do que traçar paralelos entre “velho” e “novo”, “analógico” e “digital”, o que passei a pensar e estudar foi o próprio estatuto do arquivo e como a digitalidade imprimia uma velocidade ainda mais vertiginosa às mudanças ocorridas nos últimos vinte anos. Tomemos novamente a visão de Derrida, publicada originalmente em 1995 e traduzida para o português em 2001. Para ele a noção clássica de arquivo será colocada em cheque: sua principal crítica é à redução do arquivo a uma experiência da memória, ao retorno da origem, ao arcaico (de *arkhê*) e ao arqueológico, à lembrança ou à escavação. O arquivo também será pensado como ato político, um lugar de resistência como abordaremos no segundo capítulo, carregando em si um gesto subversivo, um arquivo vivo e, portanto, propenso as pulsões de morte como propostas por Freud.

Para o professor Marcio Selligman-Silva é dentro desse panorama que os artistas vão embaralhar os arquivos, repensar suas fronteiras, seu espaço, em suas palavras “tentar abalar poderes, revelar segredos, rever dicotomias, para as explodir”. (SELLIGMAN-SILVA, 2014, pg. 5). Surge cada vez mais forte o processo de anarquizar, recolecionar ruínas para com seus pedaços reconstruir torres, formular críticas. Selligman-Silva irá buscar em Walter Benjamin o par ideal do anarquista, alguém que pensa o ato de recoletar pequenos objetos, imagens, descartes, como metodologia do lidar com o mundo, com o estar presente.

O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à fidelidade para com as coisas, para com o único, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável. (BENJAMIN, 2006 pg.35)

Foi a partir dessas proposições, das torres de excesso, da crítica, do anarquivamento, que passei a me dedicar a estudar questões como a obsolescência e os processos de câmbio entre tecnologias que se superam tecnicamente, gerando uma multiplicação de arquivos obsoletos. Moradas latentes de imagens a serem anarquivadas, retomadas de seu descanso silencioso para a agitação de sua vivência digital, virtual e fotográfica. Pretendo assim aproximar minha pesquisa de artistas que pensam sobre essa agitação do arquivo, como nas instalações de Erik Kessels, a quem dedicaremos uma leitura mais aprofundada adiante, mas nas quais a proliferação de imagens anarquivadas provoca a materialidade do sufocamento, a sensação de estafa do consumo. Benjamin verá no ato de colecionar livros antigos uma espécie de renascimento dessas obras e, a partir delas, poderemos pensar o universo de artistas-anarquistas, como autores de coleção nas quais o mundo revive, renasce, sob a metodologia da coleção. Assim, Benjamin e Derrida se debruçarão sobre o colecionar e o anarquizar como operações complementares, forças que se somam para destruir (Benjamin) e perturbar (Derrida).

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal- -de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está com mal de arquivo. (DERRIDA. 2001, pg.)

Nos tópicos seguintes reconstruo os passos dessa pesquisa a partir do próprio ato de sua produção – apresentando tanto um histórico pessoal, uma trajetória de produção na qual identifico caminhos e procedimentos recorrentes em meu fazer artístico, assim como apresento experiências e processos em desenvolvimento nessa pesquisa de mestrado, sobre as quais traçaremos reflexões sobre seus procedimentos.

1.2 – Duplos Colecionáveis

Apresento a seguir um conjunto de trabalhos multiplataforma formados por fotografias, textos, vídeos e instalações que demonstram, além do colecionismo, o encontro fortuito como força geradora de pesquisas e investigações audiovisuais. Esse grupo de trabalhos iniciados a partir de 2010 também compartilha entre si uma espécie de jogo de duplicidade: o paralelismo de um *doppelgänger*⁴, a alteridade das reportagens dialógicas⁵. A análise destes conceitos e como eles aparecem e são trabalhados nas séries abaixo serão como chaves para a compreensão e desenvolvimento de “algum pequeno oásis de fatalidade...”.

1.2.1. Em “**Der Besucher**” (2010/11), uma viagem a Berlim, uma cidade até então desconhecida por mim, serviu como impulso para a exploração do conceito de lugar / território. Diferentemente da definição geográfica de território, um espaço definido por conceitos limítrofes abstratos como fronteiras, bairros, regiões e distritos, o lugar provém da ideia do território, mas se torna lugar ao ser ativado pelo afeto.

O sentido de lugar considera o lugar como uma construção ou uma subjetivação dos lugares e permite analisar a forma como o espaço, entendido como algo abstrato e genérico, se converte em lugar graças à experiência e a ação dos indivíduos que, vivenciando-o cotidianamente, o humaniza e lhe dá conteúdo e significado. (MASSEY, 1995 Apud GUITART, 2006 pg. 69)

Essa humanização significativa seria caracterizada pelo geógrafo Milton Santos como uma operação do afeto sobre o território. Partindo dessa questão inicial, uma possível dúvida ou hipótese que gera um processo investigativo sobre o lugar, um grupo de desconhecidos era contatado através de uma mesma correspondência virtual, um “e-mail convite” para abrirem suas casas a mim, o visitante desconhecido. Aqui opera pela primeira vez em minha leitura pessoal, o acaso: primeiro na própria seleção do grupo - amigos de amigos, moradores de Berlim selecionados a partir de seus perfis em plataformas populares na época, como a comunidade fotográfica internacional *lightstalkers*, anúncios de e-mail na lista de classificados *craigslist* - estratégias das mais diversas para gerar os encontros fortuitos. Ao receber as respostas de aceitação ao convite eu visitava suas casas, fotografava a intimidade de seus lares e recebia a indicação de seus locais favoritos na cidade (os lugares ativados por suas memórias afetivas). A série se encerrava com um retrato realizado de costas, preservando assim algo da identidade de meus duplos, esses outros que compartilharam comigo o mapeamento de uma cidade idealizada.

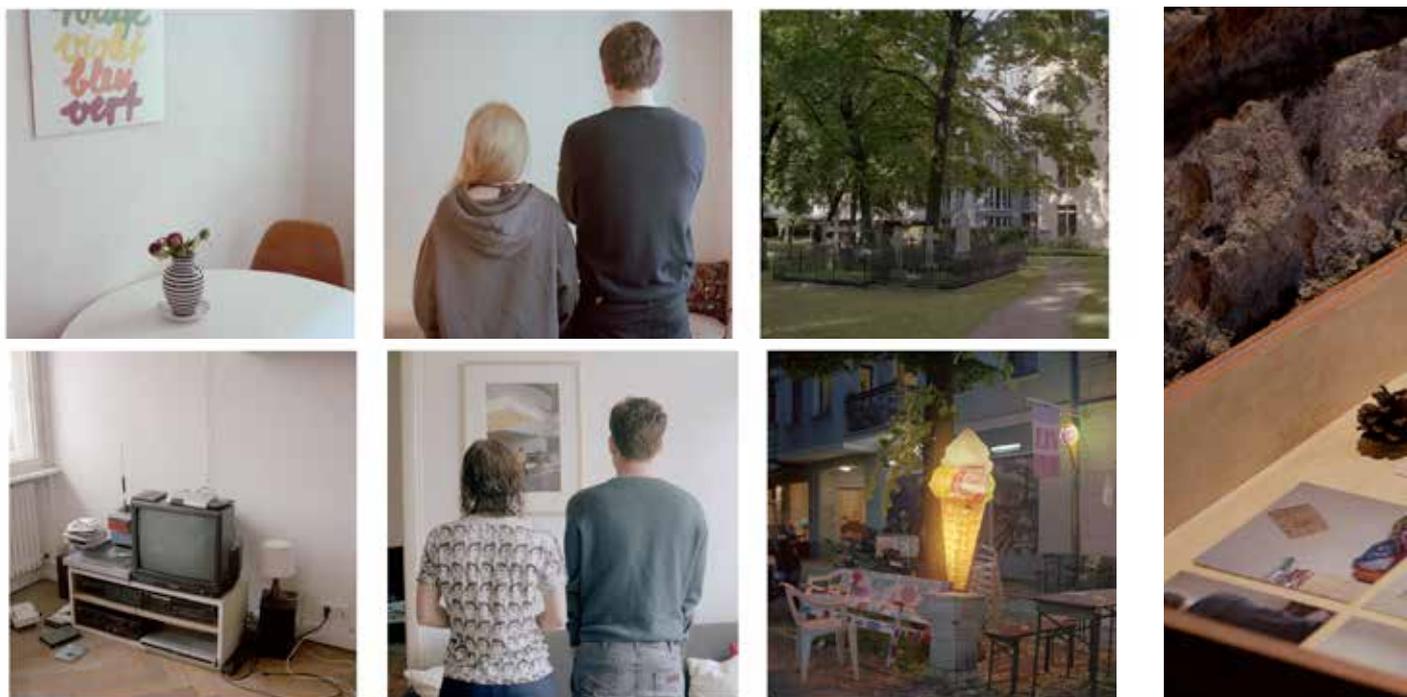


Fig. 1.1: Trípticos e montagem de Der Besucher. (Arquivo Pessoal)

4 Do alemão *doppel* (duplo) e *gänger* (andante): ser fantástico que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar

5 André Rouillé classifica como reportagem dialógica aquela em que entender o outro, seu cotidiano, seus anseios, seus sonhos ou suas insatisfações se tornam imprescindível para o fotógrafo retratar situações humanas que ultrapassem a ordem do registro. (ROUILLÉ, André. Fotografia: entre documento e arte contemporânea. Pg 116)

Esta primeira série individual desenvolvida desde a criação do Coletivo Garapa⁶ - “Der Besucher”, que em alemão significa o visitante, marcou uma outra forma de investigar a alteridade. Graduado em jornalismo e tendo sido repórter da Folha de S. Paulo por três anos, a busca da história do outro era uma constante, embora fosse frequentemente pautada por conceitos frágeis – especialmente dentro de uma redação de jornal - como síntese e objetividade. Logo minhas experiências pelo campo documental cada vez mais buscavam a ação de repetir a mesma ação, aplicar um mesmo questionário, pensar como um Sísifo que nunca termina o ato de rolar a pedra, distanciando-se cada vez mais de qualquer construção de verdades únicas.

A incursão na capital alemã proporcionou uma revisão destes conceitos, lugar, memória, alteridade, trazendo a subjetividade do afeto na passagem de territórios à lugares – e aqui posso destacar uma antiga escadaria próxima a casa do ilustrador Klaus Cornfield, um simples espaço de transição, escolhido como seu lugar favorito na cidade por ser o local onde se sentava para tomar sorvete e observar o avanço da especulação imobiliária nas transformações da paisagem urbana de seu bairro. Poucos meses depois de meu retorno ao Brasil, ao enviar as fotos para os fotografados, Klaus me contou que a escada havia sido demolida e que o terreno em que ela estava viraria um complexo de equipamentos culturais e hospedagem para turistas em visita à cidade. Além dessa carga de subjetividade, a decomposição da imagem única, aquela sintética e icônica (a foto de capa do fotógrafo de reportagem), aqui se desmembrava em uma produção de trípticos que se repetem a cada novo fotografado, cada lugar visitado, criando – além da alteridade – o jogo de duplos e fragmentos.

A primeira série desenvolvida em paralelo à Garapa, foi também minha primeira experiência expositiva fora do ambiente acadêmico da graduação. Exposta no festival Tocayo #12, no Rio de Janeiro em dezembro de 2011, Der Besucher foi exibida dentro de uma mesa envidraçada, clara alusão aos gabinetes de curiosidades, fetiche de todo colecionador, na qual eram depositadas fotografias, objetos coletados nas casas e ruas da cidade, um mapa de Berlim e outros objetos colecionados. Esse tipo de gabinete começou a se proliferar pela Europa a partir da década de 1550, logo depois do início das grandes navegações e “descobertas do mundo novo”, momento em que as coleções de curiosidades que antes eram afazeres relegados a arquivos principescos, imensos tesouros como os do fundador do império romano Augusto – se multiplicaram pelas mãos dos comerciantes deste novo mundo. Munidos de pequenas preciosidades, os mercadores abasteciam seus mercados ainda em criação. A disseminação da atividade de colecionador fez surgir o

fenômeno do colecionismo popular, aquele praticado por pessoas que não tinham grandes recursos, nem grandes ambições intelectuais de catalogação e conservação. Em um mundo desprovido de imagens técnicas de fácil reprodução como a fotografia,

Uma sociedade sem aristocracia poderia compartilhar essa fartura e comprar objetos para guardar em seus armários e exibir para amigos, prova das maravilhas além das ondas e do êxito avassalador que seus países vinham conquistando por necessidade. Havia comerciantes especializados em artigos exóticos, e boticários que costumavam estocar coisas curiosas, como múmias egípcias e peixes estrangeiros secos, deixando o acaso decidir se deveriam virar pó e serem utilizados como remédio ou se deveriam ser vendidos intactos, para fazer parte de uma coleção. (BLOM. 2003, pg. 58)

De acordo com a colocação de Blom, novamente o poder do acaso se faz presente no colecionismo, ele age como uma força, não apenas da criação – o encontro fortuito - como da manutenção e conservação do que resistiria, ou sobreviveria ao tempo, para que assim fosse exibido dentro dos gabinetes.



⁶ Coletivo audiovisual fundado entre 2007 e 2008 na cidade de São Paulo ao qual pertenci desde sua fundação até o final de 2015. Nesse período a Garapa produziu ativamente, tendo participado de mostras na América Latina, Estados Unidos e Europa. Tem obras em coleções relevantes, com destaque para o MASP e MAM (SP). O recorte individual dessa análise se dá por uma busca de procedimentos que sejam pessoais e apontem para a pesquisa atual.

O artista, professor e teórico catalão Joan Fontcuberta, entusiasta da fabricação de imagens limítrofes entre a realidade e a ficção, utilizará com frequência os gabinetes de curiosidades e procedimentos ligados ao cientificismo. Serão eles, os modos expositivos cristalizados por museus de ciências naturais, as formas de dar credibilidade à sua ficção. Em especial podemos citar sua mostra “Fauna”, na qual Fontcuberta fabula um cientista, o alemão Dr. Ameisenhaufen, e expõe suas maravilhosas descobertas de fauna e flora em museus de ciências reais. Para além da importância do próprio gabinete de curiosidades na forma de expor fotografia e seus procedimentos, aqui Fontcuberta firma seu território de dúvida sobre a veracidade fotográfica, o “Beijo de Judas”, que o autor tanto aborda na traição do “real-fotográfico”. Penso que a utilização de métodos cristalizados por outras áreas, como o padrão expositivo dos museus de ciências naturais, ao ser ressignificado – traz ao fazer artístico seu caráter reflexivo. Pensar sobre “Fauna”, não é apenas pensar sobre realidade e ficção, mas também pensar sobre aquilo que se vê e como se vê.

1.2.2 Já em “**Las Cosas por su Nombre**” (2012), meu projeto de conclusão do curso de pós-graduação em fotografia na FAAP, a duplicidade era ainda mais clara e essencial à operação dos conceitos trabalhados, como um espelho que faz surgir a imagem de algo distante materializado em novo lugar (novamente o território permeado pela memória afetiva). A partir de um álbum de *memorabilia* de viagem comprado na feira da *Tristán Narvaja*, em Montevideu, refiz a última viagem catalogada por quem elegi como meu duplo – o chefe de organização e métodos do Banco da República Oriental do Uruguay – Rodolfo Castellano.



Fig. 1.2: Reprodução do álbum criado por Rodolfo Castellano. (Arquivo Pessoal)

Vindo da criação do gabinete de curiosidade de *Der Besucher*, me vi novamente iniciando uma coleção a partir do acaso, do encontro fortuito daquele álbum repleto de pequenas preciosidades coletadas por alguém antes de mim. A conexão e a potência reflexiva deste encontro eram essencialmente uma relação de posse, mas não apenas a posse como uma relação de poder, de possuir, mas também um ponto de partida para uma investigação, afinal, quem possui o que se coleciona? “Para o colecionador [...] a posse é a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas” (BENJAMIN, 1995, p. 235). Aqui se esclarecia um dos aspectos de duplicidade estabelecidos; por viver dentro daquele álbum, eu podia não apenas apreciá-lo como também dar continuidade a vida que se mostrava latente dentro dele. Uma espécie de sobrevida que parecia antecipar minha próxima descoberta sobre o álbum.

Em *Las Cosas por su Nombre*, o procedimento iniciado no encontro, no acaso, passava a deixar mais claro sua etapa seguinte, a estratégia investigativa, a pesquisa de uma história pessoal como se minha operação, meu procedimento, fosse também a correspondente ao trabalho de um detetive. Talvez aqui se inicie, ou se acentue, o apreço pela literatura investigativa que me levaria a Edgar Allan Poe e, por consequência, ao conto William Wilson, tão caro na formulação das questões centrais de “algum pequeno oásis de fatalidade...”. A primeira descoberta da investigação posterior a compra do álbum foi um obituário online em que a família Castellano comunicava seu falecimento no dia 27 de janeiro de 2011 - 25 dias após nosso encontro inicial na *Tristán Narvaja*. A impossibilidade de encontrar um Rodolfo

real, físico, personificado, o colocava em uma espécie de afeto inventado, presença pela ausência, fortalecendo o gesto de refazer sua viagem em busca da criação de um roteiro que, desde o princípio, já tratava do conceito geográfico de lugar. Desde então, passei a estudar o álbum procurando por nomes, endereços, lugares e mapas que poderiam indicar resquícios de quem foi Rodolfo e com quem ele conviveu. Um ano e meio depois do primeiro contato com o álbum, decidi iniciar uma cruzada rodoviária ao refazer a última viagem catalogada por Rodolfo ocorrida entre março e abril de 1980. Mais do que um trajeto compartilhado, essa viagem seria adornada por traços de peregrinação: uma jornada que se faz motivado para ou por alguma coisa e na qual, em seu percurso, o peregrino mergulha em um processo de reflexão, tornando o ato de caminhar o próprio processo de transformação pessoal.



Fig. 1.3: Fotografia integrante da série *Las Cosas por su Nombre*. (Arquivo Pessoal)

Las Cosas por su Nombre integrou a mostra *Fábulas Contínuas*, premiada pela Funarte com o XII prêmio Marc Ferrez. A exposição realizada no inverno de 2012 na galeria Mascate, em Porto Alegre, reuniu duas viagens semelhantes: a que fiz em busca de Rodolfo Castellano e o roteiro feito pelo amigo e artista uruguaio Diego Vidart (o mesmo que definiu meu processo obsessivo), em busca do sueco Esko Tikanmaki. Dividimos a galeria em dois pisos: um para as imagens, outro para os objetos coletados. Assim, o segundo andar da mostra reuniu os relicários com os “troféus” de nossas buscas, itens que pertenceram a Rodolfo e Esko, conferindo alguma materialidade a investigação que nos conectava aos duplos, o gabinete de curiosidade, dessa vez expandido. Para além da bidimensionalidade fotográfica, os objetos vão surgindo novamente como pequenas esculturas, peças tridimensionais que proporcionam relevo, textura e profundidade a narrativa investigada.



Fig. 1.4: Relicários no segundo andar da Galeria Mascate na mostra *Fábulas Contínuas*. (Arquivo Pessoal)

1.2.3 A parceria com Vidart rendeu uma sequência logo no início de 2013, um curta-metragem sobre as fronteiras de nossos territórios - Rio Grande do Sul e Uruguai. “**Doble Chapa**”⁷ (2013/2014), produzido com recursos do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, volta a explorar o conceito da dualidade, dessa vez pensando os paralelismos fronteiriços através das cidades gêmeas e seu território geminado. Cidades gêmeas são definidas como adensamentos populacionais cortados por uma linha divisória-fronteiriça, sem que essa divisão enfraqueça os laços de integração e trocas econômicas e culturais.

Para evidenciar esse duplo geminado, trabalhamos o roteiro de forma a nos colocar como dois narradores – uma voz em português, outra em espanhol – relatando suas observações e notas de estudo sobre o território visitado. O roteiro de Doble Chapa é também um roteiro de viagem, um simples trajeto traçado no mapa ligando dois pontos, o extremo leste e oeste da fronteira gaúcha com o Uruguai. Esse recurso, tão comum ao que o professor Cezar Migliorin em seu ensaio “O dispositivo como estratégia narrativa” chamará de filme dispositivo – uma estratégia narrativa capaz de produzir um acontecimento novo na imagem e no mundo, traz o acaso novamente para o centro nevrálgico do documentário. Assim como trabalhado pelo cineasta Cao Guimarães em Rua de Mão dupla, filme no qual “o artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo, é este novo movimento que produzirá um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos” (MIGLIORIN, 2005).



Fig. 1.5: Stills do documentário Doble Chapa. (Arquivo Pessoal)

O filme dispositivo é, assim, a aproximação do processo documental em vídeo com o acaso como recurso essencial ao desenvolvimento do curta-metragem. Nele a única certeza que tínhamos era a de sair da Barra do Chuí, em uma manhã do mês de março e dirigir em direção à Barra do Quaraí, distante dali em mais de mil quilômetros, sem ter domínio algum de nosso trajeto, a não ser o desejo de explorar visualmente os encontros que intuíamos que o caminho nos reservava de forma latente.

Realizado como uma expedição investigativa sobre as particularidades de seu território, Doble Chapa também reuniu diversas coleções físicas na intenção de publicar um Atlas da Fronteira - uma coleção de mapas visuais - sendo o curta-metragem apenas seu primeiro mapeamento, o audiovisual. Cabe aqui uma reflexão sobre o papel da coleta de objetos, pequenas relíquias sem valor monetário, presente em todos os trabalhos apresentados. Tais objetos colecionados em cada um desses encontros se constituem em frutos da espera. Seu tempo não é somente o “isso foi” do *noema* Barthesiano, uma conjuntura direta do passado, embora seja do ontem que eles venham. A coleção de itens dessas viagens encontra a própria temporalidade dos objetos, como proposto por Didi-Huberman: “um trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória - ou da obsessão.” (DIDI-HUBERMAN, 1998:39)

⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/89025724>



Fig. 1.6: Reproduções e fotografias das coleções presentes em Atlas da Fronteira. (Arquivo Pessoal)

1.2.4 “**O peso da Fumaça**” (2015) foi o primeiro trabalho desenvolvido depois do meu regresso a Porto Alegre em 2014. Poucas semanas depois de descaixotar meus pertences - entre eles uma coleção de álbuns fotográficos de gente que desconheço e os quais adquirei ou encontro constantemente em lixeiras, feiras de antiguidades, biques e toda sorte de casas de usados - passeando pelo bairro novo encontrei uma pilha de álbuns fotográficos no lixo de um apartamento. O acaso, sempre ele, me apresentava seu jogo de duplicidade. Juntei os álbuns sem abrir e os levei para casa onde pude percorrer as páginas e perceber que todos os retratos haviam sido removidos dos álbuns, ficando apenas registros de paisagens, estradas, hotéis – quase como num duplo de “Las Cosas por su Nombre”. Me lembrei automaticamente de dois diálogos do filme *Smoke* – Cortina de Fumaça. O primeiro sobre o peso da fumaça e ao qual imaginei em paralelo ao próprio peso dos retratos subtraídos e, o segundo, o diálogo de Auggie, dono da loja de charutos que sempre fotografava a mesma esquina, no mesmo ângulo, no mesmo horário. A fruição de suas fotos dependia de um ritmo lento: “*you have to slow down my friend*”.



Fig. 1.7: Still do vídeo “O peso da fumaça”. (Arquivo Pessoal)



Fig. 1.8: Reprodução de uma das fotografias arrancadas do álbum. (Arquivo Pessoal)

Creio que esses encontros fortuitos, assim como as investigações de cada uma das narrativas até agora apresentadas, dependem desse tempo expandido, um espelhamento do relógio em outro compasso. Sobre esse tempo e sua duração, o cineasta russo Andrei Tarkovski – leitor de Proust, outro autor que brilhantemente trabalhou os conceitos da distensão do tempo em “Em busca do tempo Perdido” - fez do próprio tempo o motivo principal de sua obra. “Acho que a motivação principal da pessoa que vai ao cinema é uma busca do tempo”, escreve Tarkovski em *Esculpir o Tempo*, seu livro dedicado a edição cinematográfica. No livro o diretor irá se colocar a pensar o que chama de “tempo impresso”, aquele que se inscreve no material do próprio filme, a duração do plano, mas não somente de forma técnica, mas principalmente de maneira a criar uma filosofia do tempo. Sobre os tempos de Tarkovski, o crítico Jacques Aumont, em *As Teorias dos Cineastas*, escreve que “a arte do cinema deve ser a arte de tratar o tempo, recolhê-lo e reformá-lo – mas com o maior respeito pelo tempo real, pelo tempo ‘vivo’”. Esse procedimento de recolher e reformar o tempo tido como real, vivo no relógio, é o que Tarkovski chamará de “esculpir o tempo”. O diretor busca aqui na música e nas artes plásticas as metáforas para a construção do tempo: ritmo e escultura.

Tarkovski escreveu “*Esculpir o Tempo*” em uma espécie de duplo estrangeiro, um espelho longínquo, no exílio, ao final de sua vida. A iminência da morte, a distância de casa, o tempo arenoso do fim dos dias em um espaço não familiar podem ter trazido a lucidez e transparência necessários para se entender outra forma de correr o tempo.

O meu mais fervoroso desejo sempre foi o de conseguir me expressar nos meus filmes, de dizer tudo com absoluta sinceridade, sem impor aos outros o meu ponto de vista. No entanto, se a visão do mundo transmitida pelo filme puder ser reconhecida por outras pessoas como parte integrante de si próprias, como algo a que nada, até agora, conseguira dar expressão, que maior estímulo para o meu trabalho eu poderia desejar? Este livro amadureceu durante todo o período em que minhas atividades profissionais estiveram suspensas... seu principal objetivo é ajudar-me a descobrir os rumos da minha trajetória em meio ao emaranhado de possibilidades contidas nesta nova e extraordinária forma de arte – em essência, ainda tão pouco explorada – para que nela eu possa encontrar a mim mesmo, com plenitude e independência. (TARKOVSKI, 1998, pg.8)

Encontrar-se, para Tarkovski, é também uma maneira de encontrar o outro (a visão de mundo reconhecida pelo outro como parte integrante de si próprio). Essa alteridade, a importância do acaso e dos jogos de duplicidade tão presentes em meus trabalhos, são também formas de buscar a mim mesmo com plenitude e independência – por mais paradoxal que possa parecer a busca no outro como algo independente. Foi assim, navegando por essas águas que desemboquei no mestrado em poéticas visuais. Ao longo dele, pensando sobre o que seria o desenvolvimento dessa coleção de arquivos recuperados, percebi que meu trabalho seria o de juntar peças, encontrar relações, pares e, quem sabe, buscar (sem nunca encontrar) algo que fosse único, individual e sem paralelo. Seria necessário estabelecer hierarquias, entender como compor obras, narrativas, experiências a partir de todo material coletado, porém sem que as relações entre seu conteúdo e a investigação vivenciada fossem postas de maneira óbvia, etiquetando cada peça e catalogando o mínimo detalhe de sua existência. Era essencial deixar margem para a dúvida, para o mistério, para o não verificável e assim espelhar o impulso secreto dos criadores de coleções citados por Calvino logo na introdução dessa dissertação.

Ao longo do primeiro semestre de aulas e pesquisas, decidi abandonar os arquivos de família, presente recebido logo após a conclusão de “*Las Cosas por su Nombre*” e motivadora inicial do projeto de mestrado, para me dedicar exclusivamente ao universo de imagens digitais contidas em HDs, as caixas pretas que guardam a memória digital contemporânea.

CAPÍTULO 2 – UM TSUNAMI ELETRÔNICO

2.1 Arquivar o Excesso

Estas táticas de reutilização são úteis para repensar o papel da tecnologia nas *media arts* e desafiar criticamente conceitos culturais mais amplos de progresso e de obsolescência programada. Ainda que o problema cultural do lixo eletrônico seja uma questão que não possa ser resolvida unicamente através da redefinição criativa, articular e explorar o tópico da reutilização é essencial para mudar os pressupostos do avanço tecnológico, do que significa ser inovador, e de como conceitualizar o excedente eletrônico como uma plataforma rica para o desenvolvimento criativo. (HERTZ, 2012, pg. 212)

Embora meus procedimentos de trabalho, como visto nas séries descritas anteriormente, tivessem a coleta e reutilização como pilares construtivos, a busca por feiras das pulgas, hoje é “reencenada” em galpões de reciclagem de lixo eletrônico, sejam esses em Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, ou, com a ajuda de um amigo africano, em Lagos, na Nigéria (destino do lixo tecnológico dos países desenvolvidos). A ligação de “algum pequeno oásis de fatalidade...” com a tecnologia e o conceito de obsolescência programada instituem novos alicerces de construção que precisam ser analisados. Começamos por definir o que é tecnologia. Richard Li-Hua, professor da Penn State University, conceitua de forma abrangente que tecnologia é aquilo que corresponde “aos meios através dos quais aplicamos nossa compreensão de mundo natural à solução de problemas práticos” ou ainda que “cria coisas que beneficiam os seres humanos”. Já a obsolescência programada remonta aos anos de 1920, quando a *GM* adota como prática industrial corrente a instituição da mudança anual de modelos de automóvel, adquirindo vantagem sobre sua concorrente a *Ford Motors*. Três décadas depois, em matéria de 1955 da revista *Business Week*, o jornalista Jonathan Stern populariza a expressão obsolescência programada ao designar a extensão da prática iniciada pela *GM* ao design industrial de consumo massificado.

A professora Daniela Kern, em seu livro *Tradição em Parallaxe*, afirma que “a obsolescência programada colabora para que se instale, nas sociedades contemporâneas, um problema considerável, o de como lidar com o acúmulo de objetos produzidos em massa e destinados ao rápido descarte, seja pelo desgaste dos materiais utilizados, seja pela já mencionada obsolescência programada”. (KERN, 2013, pg. 26-27)

Pensando sobre o embate de tempos entre novas e velhas mídias separadas pela obsolescência, a professora e pesquisadora inglesa Michelle Henning sugere o conceito de remediação como forma criativa de ativar mídias descartadas. “Nela (na remediação), o novo e o velho se intercepta e coexistem. Refere-se tanto ao conteúdo como aos processos das mídias, ao ato de retrabalhar o conteúdo de uma mídia em outra mídia, à transformação de uma mídia em outra, e à hibridização das mídias. (HENNING, 2007, pg. 49)

Entretanto essa convivência de diferentes gerações será problematizada por pesquisadoras da cultura digital como Lisa Parks, para quem a diferenciação entre velhas e novas mídias representa uma aceitação negligente a lógica capitalista usada para regular os ciclos de vida de hardwares de computadores como os Hds (hard drives, discos rígidos). O uso dos antônimos novos e velhos (em relação a mídia), sem reflexão crítica, em estudos de mídia ou trabalhos artísticos pode acabar por reforçar os ideais de obsolescência impostos por fabricantes e vendedores de eletrônicos que teriam tudo a ganhar com tal distinção.

A revista americana da MIT Press, *October*, conhecida por detectar de maneira precoce tendências intelectuais e artísticas na cultura contemporânea, dedicou sua edição de número 100, publicada na primavera de 2002, a obsolescência. Intitulada *Obsolscence* a edição traz um dossiê com a participação de artistas como Allan Sekula, William Kentridge, Richard Serra e Luiz Camnitzer, deixando clara sua orientação política sobre o tema. No parágrafo conclusivo da apresentação de *Obsolscence* a revista aponta para a radicalidade política da obsolescência como um fenômeno cada vez mais frequente das práticas industriais de consumo:

Esta é uma edição especial, oferecida com a esperança e a convicção de que a condição

de obsolescência pode ter um papel crítico a desempenhar neste momento histórico, particularmente se a obsolescência funcionar em relação às aspirações totalizadoras com frequência atribuídas à tecnologia de uma maneira mais radical do que o modo como o consumo tem sido posicionado (dentro dos Estudos Culturais) em relação ao espetáculo, isto é, como um espaço de resistência. (OCTOBER, 2002, pg. 3-5)

Conectar o excesso da obsolescência ao meu impulso arquivista e seus procedimentos de coleta, compilação, reordenação e catalogação, constitui-se como uma prática de resistência. A coleta em galpões de reciclagem de lixo eletrônico brasileiros ou africanos, materializa essa obsolescência em discos rígidos descartados como sucata, componente da informática que, antes de obsoletos, eram responsáveis pelo armazenamento de dados como fotos, vídeos, música e textos. Ali eles são adquiridos por seu valor físico, seu peso bruto, entre R\$ 3,00 e R\$ 4,00 o quilo. Diferentemente do processo de conexão e visualização instantâneos do encontro da fotografia vernacular em álbuns adquiridos em sebos, biques e feiras de antiguidades, os discos rígidos – quando encontrados – guardam consigo a possibilidade de conter imagens, latências daquele devir de Sartre, novamente fortalecendo o acaso, já que não existe a menor possibilidade de domínio sobre o conteúdo das imagens que se pode recuperar.

A cada uma dessas visitas aos galpões espalhados por zonas em declínio urbano das cidades, como as imediações da Voluntários da Pátria com a Garibaldi, em Porto Alegre – tratadas nessa metodologia como saídas de campo os novos HDs adquiridos passaram a integrar um catálogo (inventário/investigação) que os separou por local de compra, número da saída de campo e resultado do seu teste de leitura, momento no qual um software de recuperação de dados extraiu seu conteúdo latente (etiqueta verde para os discos dos quais foi possível a recuperação de dados e vermelha para os que não).

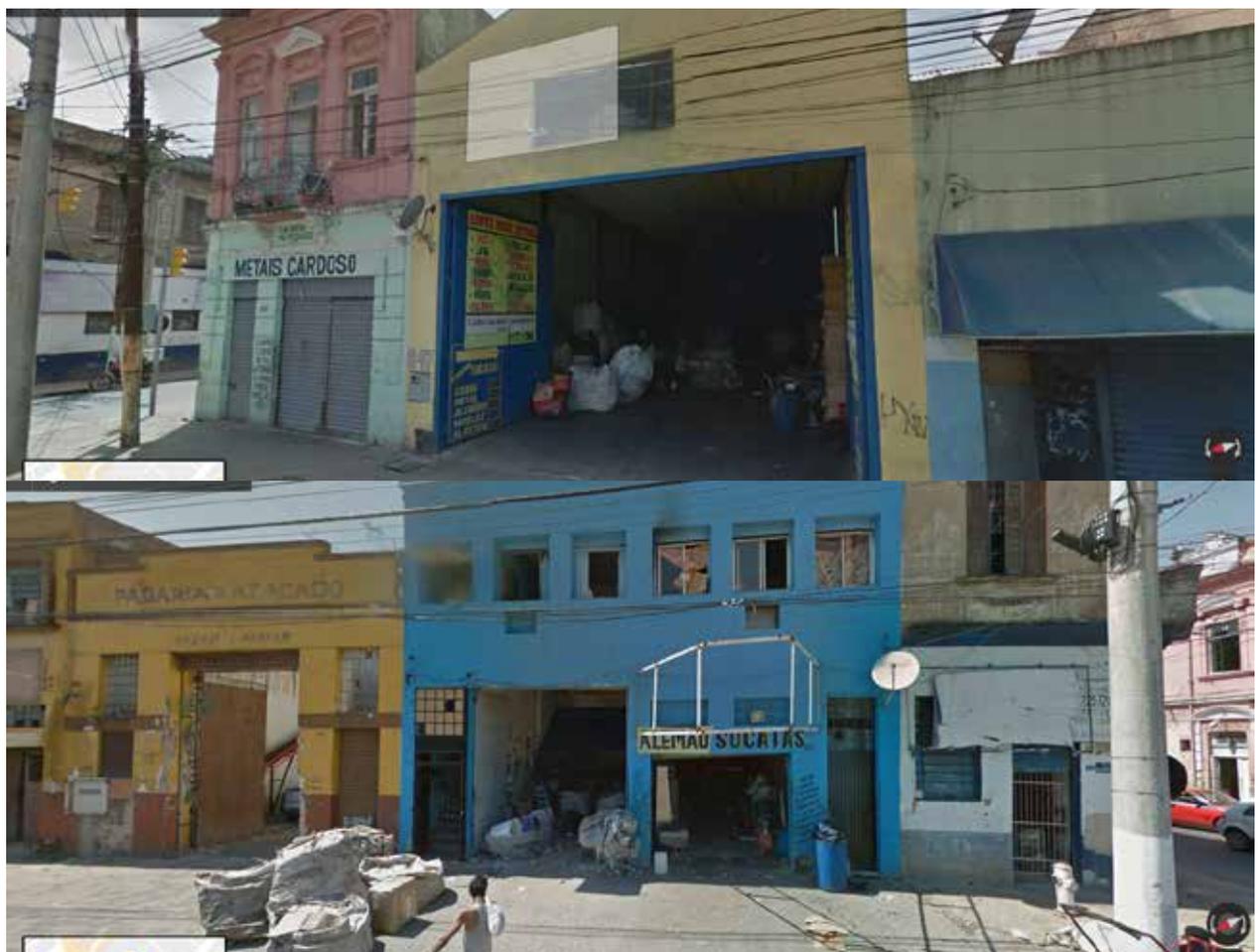


Fig. 2.1: Captura de tela no *google maps*, mostrando alguns dos galpões frequentemente visitados. (Reprodução)

Aqui busco por algum pequeno oásis de fatalidade perdido num deserto de erros: fotografias e vídeos de férias, celebrações, nascimentos, ritos dos mais diversos, além de pornografia, músicas, textos, documentos, a vida digital do mundo contemporâneo. Dar algum sentido a esse mar de imagens recuperadas no que era antes um deserto de erros, talvez seja, como descrito pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, meu elo com algum instinto de caça já que

“o caçador teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos”. Foi a partir das leituras de Ginzburg que me pareceu importante investigar a raiz desse processo de busca pela materialidade do arquivo digital, quase como em um exercício de descoberta de origem: o que estou buscando? Me lembrei do processo de duplicação de um HD em 2007 que, ao apresentar uma falha, acabou por deletar quase todas as minhas imagens do ano de 2006. De todo aquele ano me restou apenas uma imagem, um fragmento de arquivo fotográfico obtido como parte de um ensaio para um site de cultura alternativa. A intervenção digital espontânea, a alteridade da máquina, se mostrou ali pela primeira vez.

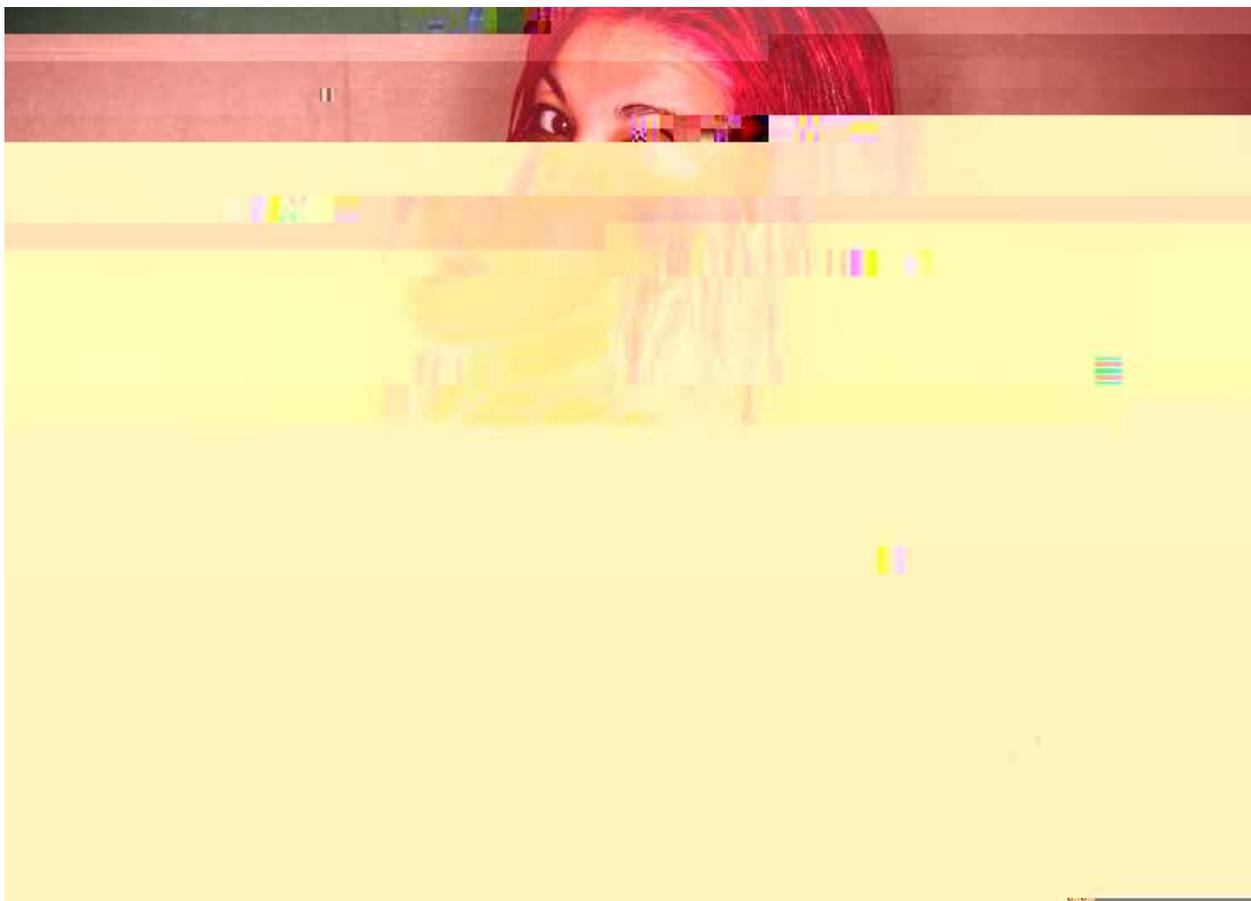


Fig. 2.2: Recuperação de fotografia digital corrompida em Disco Rígido no ano de 2006

Pensar nessa raiz digital, nesse erro inicial, é mais do que uma mera etapa processual. Frequentemente o cineasta norte-americano Erol Morris nos chama a atenção para a essência do processo de investigação de uma história: cavar uma camada de detalhes para chegar em outra camada de detalhes a ser cavada e assim sucessivamente até não se ter certeza alguma, resultado algum, senão uma grande coleção de dúvidas (um exercício de arqueologia, assim como a busca dos Hds). Peguemos agora a visualização da imagem corrompida de 2006. Para além de seu erro, sua separação de imagem-documento do real, do isso foi, a colocaria como o pormenor, primeiro índice dos paradigmas que foram investigados ao longo dessa pesquisa de mestrado.

2.2 – Acesso Permitido: Recolar em Rede.

O processo de digitalização da fotografia, a substituição progressiva da hegemonia comercial da fotografia de base química pela fotografia de pixels, trouxe consigo um novo paradigma do excesso. Enquanto na fotografia analógica a matriz fotográfica diminui, década após década de tamanho físico: das enormes chapas de colódio úmido a negativos 8x10, 4x5 polegadas, aos filmes flexíveis de 120 e 35mm – a fotografia digital trilhou um caminho inverso, começando a registrar cenas em 0,01 megapixel, como no protótipo desenvolvido pelo engenheiro Steven Sasson para a Kodak em 1975. Hoje, 40 anos depois do protótipo, muito mais rápido então dos que as substituições de tecnologia na fotografia analógica, a câmera digital SLR de entrada da Canon possui um sensor de 18 megapixel, um acréscimo de tamanho de resolução e ampliação inverso ao caminho da fotografia de base química. Na era analógica a demanda de produção,

fotografias para serem ampliadas e colocadas em álbuns de família, a facilidade do filme em rolo com mais poses, os formatos padronizados diminuídos como o 10x15, popularizaram o filme 35mm como padrão da última década de hegemonia do filme, nos anos 1990. Já a fotografia digital, por mais que acabe presa a resolução das telas de computador, ou a capacidade do armazenamento em nuvem, vivem a lógica da obsolescência programada em grau acelerado, no qual seus instrumentos são trocados a cada um, dois anos, por novas câmeras capazes de registrar imagens com mais resolução, mais definição, um hiper-realismo que novamente apresenta política e culturalmente o *ethos* do homem contemporâneo. Esse excesso de armazenamento de dados, gigabytes de informação, aliados a capacidade de armazenamento de pequenos cartões e o barateamento anual de Hds com capacidade superior a 1terabyte (1024 gigabytes) – cria um universo de imagens cada vez mais numeroso. É essa demanda por espaço, conectada a recorrência de dispositivos fotográficos com conexão à internet que fará com que, segundo o fotógrafo e pesquisador mexicano Francisco Mata Rosas,

A cada hora mais de 80 milhões de fotografias sejam subidas nas redes sociais. Esse universo de imagens de curta duração pode ser acessado por fotógrafos e pesquisadores que, não mais presos ao conceito de autoria ligada ao ato de apertar o botão de uma câmera, tem a liberdade de atuarem como leitores e ressignificadores de imagens, criando assim narrativas sobre os mais diversos assuntos.⁸

Esses milhares de imagens de curta duração, encontrarão fotógrafos e pesquisadores ávidos por dar-lhes outro tempo de fruição, outros significados, mesmo que ocupem a mesma internet como espaço privilegiado de. Sobre esse espaço e a circulação vertiginoso do volume imagético que transita em rede, o crítico Clément Chéroux escreveu: “De um ponto de vista de seus usos, se trata de uma revolução comparável à instalação de água corrente nos lares no século XIX. Hoje, dispomos, em domicílio, de uma torneira de imagens que implica numa nova higiene da visão.”⁹

Após ter aberto torneiras suficientes para me ver imerso em pilhas de discos rígidos e, especialmente, uma inundação de imagens, era necessário iniciar meu processo pessoal de higiene visual, lançar algum experimento, algum problema que pudesse tangenciar a aquisição dos primeiros 20 discos rígidos (10 em Porto Alegre e os outros 10 em São Paulo). Decidi, muito provavelmente influenciado pelas palavras de Mata Rosas e Chéroux, realizar um primeiro experimento de recirculação das imagens recuperadas, quase como em um gesto de retroalimentação dessa rede saturada pela circulação de mais de 500 milhões de imagens inéditas diárias. Chamada de “Acesso Permitido” a experiência foi elaborada para testar os procedimentos do serviço de armazenamento de imagens em nuvem mais utilizado atualmente, o Google Fotos. Através dele é possível gerar arranjos automáticos, como criação de coleções, álbuns, animações e efeitos gráficos sugeridos por sua ferramenta chamada “Assistente”.

Para o referido experimento, foi feito o upload no servidor de fotografias do Google de 3.051 imagens recuperadas de um mesmo disco comprado em São Paulo e pertencente a uma mesma família. São fotografias que atestam os múltiplos usos dessa linguagem: registro de festas de Natal, Réveillon, aniversários; viagens, Disney, Europa, Hollywood, cruzeiro pelo litoral; ritos de passagens dos mais diversos, noivado, formatura, bodas e, por fim, registros documentais da atividade profissional, a fabricação de uniformes para polícia civil e militar, bancos privados e associações esportivas. Um universo particular da diversidade representativa da fotografia amadora.

Imagens que não são apenas fotografias, são também digitalizações de documentos: certidões negativas, contratos, correspondência eletrônica, tudo registrando nomes, sobrenomes e origens de seus autores (bases ideais para o procedimento de investigação e rastreamento em rede através de perfis em redes sociais).

A escolha deste disco rígido se deu por essa multiplicidade de suportes, que podem nos levar a refletir sobre os três eixos principais desse experimento: o arquivo de fotografias, a privacidade e a autoria.

8 Fala registrada no em sua palestra de abertura do 9º Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre

9 Publicado originalmente junto ao Manifesto Pós-fotográfico de Joan Fontcuberta no Jornal La Vanguardia, 11/05/2011, Barcelona, Espanha

Coisas

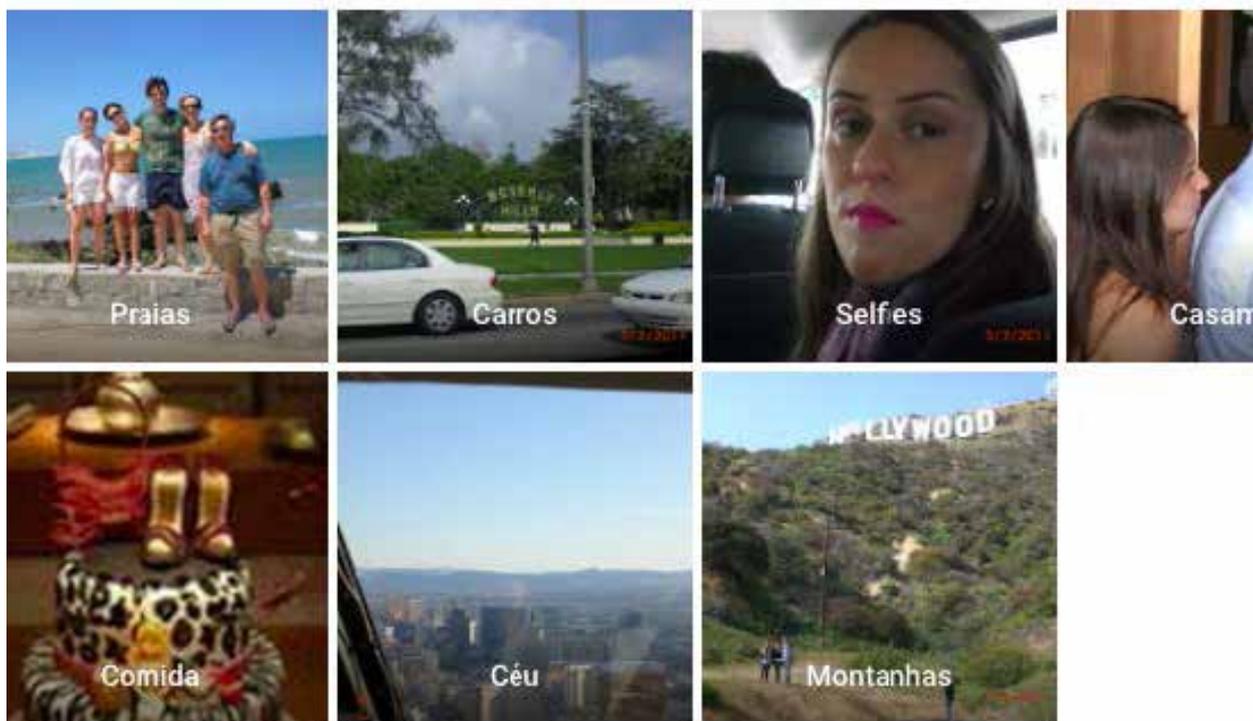


Fig. 2.3: Captura da tela reunindo coleções automáticas criadas pelo Google Fotos a partir de seu algoritmo de reconhecimento de marcos geográficos (cidades), facial, situações tradicionais (casamento), objetos (carros, comida) e paisagens (céu, montanha, etc.). (Reprodução google photos)

2.3 – Ficcionalizar a vida alheia

Frequentemente a morte é tida como parte integrante, senão essencial de uma coleção, seu conteúdo, cada peça individualmente, está morta ou retirada de seu propósito inicial. No caso de coleções naturalistas essa característica é literal: borboletas, besouros, centopeias e demais insetos estão mortos em suas caixas.

A fotografia e suas coleções também possui um ciclo de vida e morte. Questionada pela curadora Verônica Cordeiro sobre esse ciclo, a artista Rosângela Rennó revela ter sempre pensado a fotografia como um universo paralelo ao vivenciado por nós cotidianamente “indicial, mas ao mesmo tempo autônomo, estendendo a ideia de simulacro ao limite máximo. As fotos têm um ciclo de vida: nascem (ou são feitas), cumprem uma função por um determinado tempo, reproduzem significados e morrem quando perdem seu valor simbólico, indo parar no lixo ou no arquivo morto. A morte é um fato da vida”. (RENNÓ, 2012)

No caso do experimento aqui analisado, nosso “arquivo-morto”, as imagens desviadas de seu uso inicial pelo processo de obsolescência tecnológico, tem como data de obtenção de seu último registro fotográfico (seu último suspiro em vida) uma imagem datada de 26 de setembro de 2011. Sabemos disso pois, depois de subir as imagens no Google Fotos, o Assistente as organiza automaticamente em uma linha do tempo cronológica. Se essas imagens já são parte de um arquivo morto, seu corpo ainda está quente, não há lastro entre o tempo em que viveram e o agora em que são reativadas.

Ao mesmo tempo, esses objetos adquirem uma nova vida, como parte de um organismo, como parte da imagem duplicada do colecionador, entidades que fazem suas próprias exigências, que criam suas próprias regras e transpiram seu próprio poder. Como relíquias, são mortos, e apesar disso muito vivos na mente do crente, do colecionador, do devoto. Sendo assim, formam uma ponte entre nosso mundo limitado e outro, infinitamente mais rico, da história, da arte, do carisma, do sagrado – um mundo de suprema autenticidade e, portanto, uma utopia profundamente romântica. Por intermédio deles, o colecionador pode

continuar a viver depois que sua própria vida termina; e a coleção torna-se um baluarte contra a mortalidade. (BLOM, 2003, pg. 177)

Para além da mortalidade, ou de sua sobrevida, a prática da recuperação de imagens presente no início do processo de Acesso Permitido é uma forma de apropriação calcada na reciclagem, seja essa última interpretada diretamente - já que os discos rígidos são comprados em galpões de reciclagem nos quais vão parar o lixo eletrônico decorrente das práticas de obsolescência programada - como a que nos interessa mais, a ressignificação dessas imagens para novos fins que não os de sua criação, uma espécie de ficcionalização da memória alheia individual, agora exposta em uma coleção pública e coletiva.

Sobre a estratégia de criar coleções fotográficas como parte de um projeto documental, o crítico holandês Michiel Van Opstal, em palestra na Universidade de *St. Joost*, em Breda, ressaltou que a primeira ação de um colecionador é a de catalogar e classificar nossa cultura visual, dando alguma estrutura para a selva de imagens que se derrama sobre o mundo diariamente. Sua próxima tarefa é a de expor os efeitos da nossa cultura visual e, para isso, o colecionador irá recontextualizar as fotos com as quais ele se depara: ele as extrai de seu contexto original e as monta em uma nova realidade visual. A edição é seu instrumento mais importante. Para Van Opstal, o colecionador quer demonstrar que um retrato isolado não significa nada. Segundo ele, o significado surge apenas quando uma imagem é colocada em um quadro maior e uma certa quantidade de tensão é criada entre imagens diferentes ou entre uma imagem e seu contexto. Tal conceito parece ser compartilhado pelo crítico, professor e ensaísta catalão Joan Fontcuberta em seu decálogo pós-fotográfico. Nele Fontcuberta enumera a operação radical da pós-fotografia. Seus três primeiros pontos nos serão extremamente caros: 1) Sobre o papel do artista: já não se trata de produzir obras, mas sim de prescrever sentidos; 2) Sobre a atuação do artista: o artista se confunde com o curador, com o colecionista, o docente, o historiador da arte, o teórico... (qualquer faceta na arte é camaleonicamente autoral); 3) Na responsabilidade do artista: se impõe uma ecologia do visual que penalizará a saturação e alentará a reciclagem.¹⁰

O fotógrafo francês Thomas Sauvin adota uma estratégia semelhante em *Beijing Silvermine*, projeto que reúne fotografias analógicas chinesas dos anos 80 a 2000. No final dos anos 2000, Sauvin passou a visitar um lixão clandestino em Beijing, resgatando milhares de negativos que seriam reciclados para a reutilização da prata existente. As fotos revelam um período pós-revolução cultural no país, marcado pela abertura política e econômica. Uma espécie de entusiasmo dos chineses com o consumismo e a cultura capitalista em desenvolvimento se encontram com a popularização tardia da fotografia analógica no cotidiano chinês.



Fig. 2.4: Seleção de imagens de *Beijing Silvermine*, do francês Thomas Sauvin. (Thomas Sauvin)

¹⁰ Decálogo publicado originalmente junto ao Manifesto Pós-fotográfico de Joan Fontcuberta no Jornal La Vanguardia, 11/05/2011, Barcelona, Espanha

Vários paralelos podem ser traçados entre o procedimento de Sauvin e o que utilizo na pesquisa atual. Começamos pelo próprio local de encontro das imagens: o lixo. Enquanto o francês pôde ver as imagens, mesmo negativadas, que levará para trabalhar em seu ateliê, o volume das mesmas, seu excesso, faz com que essa seleção de imagens seja apenas de uma olhada rápida, não há tempo de ver todas as imagens e selecionar ali, em meio ao lixo. Quando chego a um galpão e pergunto se eles têm Hds, muitas vezes a resposta é negativa, ou o número deles é pequeno – normalmente consigo entre 4 e 5 discos por cada galpão visitado na Voluntário da Pátria, em Porto Alegre. Porém, o grupo diminuto de discos guarda uma infinidade de imagens. Não tenho como saber quais discos conterão imagens, mas posso intuir, por seu estado de conservação, os que possivelmente terão material a ser recuperado. Ao descobrir o galpão “e-sucata”, em São Leopoldo, me deparei com um depósito de sucata eletrônica que recebe lixo de todo estado do Rio Grande do Sul, contendo milhares de discos a cada visita. Nesse lugar me vejo mais próximo do procedimento de Sauvin, uma vez que posso testar rapidamente os discos para me certificar de que tenham imagens, mas que – por sua quantidade em excesso – não tenho tempo de analisá-las ou selecioná-las no local: encho uma caixa, peso, pago pelo peso e volto ao ateliê, assim como faz Thomas Sauvin.

No vídeo¹¹ que circulou o mundo tornando o trabalho de Sauvin conhecido, uma série de imagens se sobrepõe, são pessoas fotografadas no mesmo lugar, em frente aos mesmos monumentos, repetindo poses e gestos, uma geração descobrindo como se portar frente a uma câmera fotográfica. O que mais me chama a atenção agora, enquanto reviso essa dissertação depois de tê-la escrito por inteiro, é o fato de que esse vídeo é uma coautoria entre o artista chinês Lei Lei e Thomas Sauvin. Lei Lei é quem acessa as imagens recuperadas por Sauvin e propõe a montagem do vídeo, é o chinês que reconhece a força da repetição do gesto de seus semelhantes. A coautoria será tópico fundamental do terceiro capítulo dessa pesquisa, por isso me foi tão auspicioso perceber que meu encantamento por esse trabalho não era apenas pela formalização do excesso, senão também pela metodologia da composição compartilhada.

2.4 A diluição da privacidade no Século XXI

Para a pesquisadora titular da Escola Nacional de Saúde Pública da Fundação Oswaldo Cruz, Ilara Hammerli Moraes, há um contexto, determinado historicamente, de ameaças à privacidade e ao uso de dados pessoais e corporais na sociedade da tecnologia da informação que envolve questões de alta complexidade, tais como a sociedade capitalista global em que vivemos, a não existência de mecanismo de segurança 100% garantidos, a desculpa da “guerra ao terror” como forma de fiscalizar as pessoas, a subordinação de políticas públicas aos interesses da fração hegemônica do capital em sua reprodução, ou o incipiente debate político sobre esse tema na sociedade. (MORAES, 2015) Tal contexto, aliado à cultura do compartilhamento público de ações cotidianas das mais banais (refeições, viagens, pôr-do-sol, animais de estimação, etc.) acabou por diluir o valor da privacidade em um bem menor. O compartilhamento digital gera aceitação e pertencimento.

A utilização de tecnologias biométricas como forma de segurança virtual, decorrência da atmosfera do medo que se vive atualmente e do uso do corpo como uma ‘senha’, seja por meio de digitais, íris, retina, geometria das mãos, traços faciais, voz são cada vez mais frequentes e aceitos como procedimentos padrão.

As pessoas hoje passam a ser ‘senhas de acesso’ de si mesmas para provarem que são elas e acessar diferentes tipos de serviços, tudo pela identificação cada vez mais precisa, por conta das novas tecnologias. (FRANCO, 2013)

É exatamente o desenvolvimento das ferramentas biométricas que dá ao Google Fotos sua base de dados para execução de um algoritmo de programação: uma biblioteca infinita de buscas na internet por nomes de pessoas, lugares, coisas, sensações, cores, gestos, reconhecimento facial.

Voltando a Joan Fontcuberta, não vivemos mais na era da inscrição fotográfica, mas pós-fotográfica. Para ele com “a pós-fotografia, chega a vez do usuário médio participar de um baile de máscaras especulativo onde todos nós podemos inventar como queremos ser. Pela primeira vez na história, somos donos da nossa aparência e estamos em

¹¹ Disponível em: <https://vimeo.com/40689438>

condições de geri-la como nos convenha. Os retratos, e, sobretudo, os autorretratos, se multiplicam e se colocam na rede, expressando um duplo impulso narcisista e exibicionista que também tende a dissolver a membrana entre o privado e o público”. (FONTCUBERTA, 2011)

2.5 Automatizar a autoria

Mas não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que autor desapareceu. Igualmente, não basta repetir perpetuamente que Deus e o homem estão mortos de uma morte conjunta. O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desapareição faz aparecer. (FOUCAULT, 2012, pg. 10-11)

Como estratégia final de produção desse primeiro experimento visual, Acesso Permitido faz uso do automatismo organizacional do serviço Google Fotos. Quase como em um movimento de retroalimentação, o que iniciou em uma busca analógica por discos rígidos descartados - produtos possíveis das falhas de hardware de suas máquinas-matriz - e que passaram por um procedimento digital de recuperação de imagens, voltam agora a integrar um novo banco de imagens, dessa vez na imaterialidade da nuvem criada pelo Google para armazenar uma quantidade infinita de arquivos, todos catalogados pela automação do código numérico de um servidor projetado para identificar semelhanças e agrupá-las em coleções.

Se a maior ferramenta do documentarista que adota a estratégia do colecionador para montar suas narrativas visuais é a edição, como proposto por Michiel Van Opstal e atestado pelo papel de curador do pós-fotógrafo de Joan Fontcuberta, relegar o papel ativo desse procedimento ao automatismo de uma máquina seria o mesmo que relegar sua autoria? Ou seu objetivo último de criar tensão entre imagens e seu contexto, ao ser atingido pela colaboração entre artista e máquina, cria um novo conceito de autoria compartilhada? A alteridade da máquina que apareceu pela primeira vez no apagamento de meu catálogo pessoal de imagens do ano de 2006.

Fontcuberta alerta para o poder de resignificação na problematização dos algoritmos do Google. Destacando uma obra do documentarista pós-fotográfico Mishka Henner, na qual o artista visual “escruta a epiderme do planeta com os visores do Google Earth, à caça de parcelas censuradas e vedadas à curiosidade do público, e, portanto, mais interessantes e misteriosas” (FONTCUBERTA, 2011). Na Holanda, as zonas militares são camufladas por uma malha de polígonos irregulares cuja sofisticada geometria e cromatismo, segundo Fontcuberta, “deixaria em polvorosa os neoplasticistas. Parece que há muito Mondrian e Van Doesburg escondido nos serviços de inteligência militar da Otan”.



Fig. 2.5: Área militar holandesa coletada por Mishka Henner no aplicativo Google Earth. (Mishka Henner)

O crucial não é que a fotografia se desmaterialize convertida em bits de informação, mas sim como estes bits de informação propiciam sua transmissão e circulação vertiginosa. *Google, Yahoo, Wikipédia, YouTube, Flickr, Facebook, MySpace, Second Life, eBay, PayPal, Skype, etc.* mudaram nossas vidas e a vida da fotografia. Efetivamente, a pós-fotografia não é mais que a fotografia adaptada à nossa vida on-line. Um contexto no qual, como no ancien régime da imagem, cabem novos usos vernaculares e funcionais frente a outros artísticos e críticos. (FONTCUBERTA, 2011)

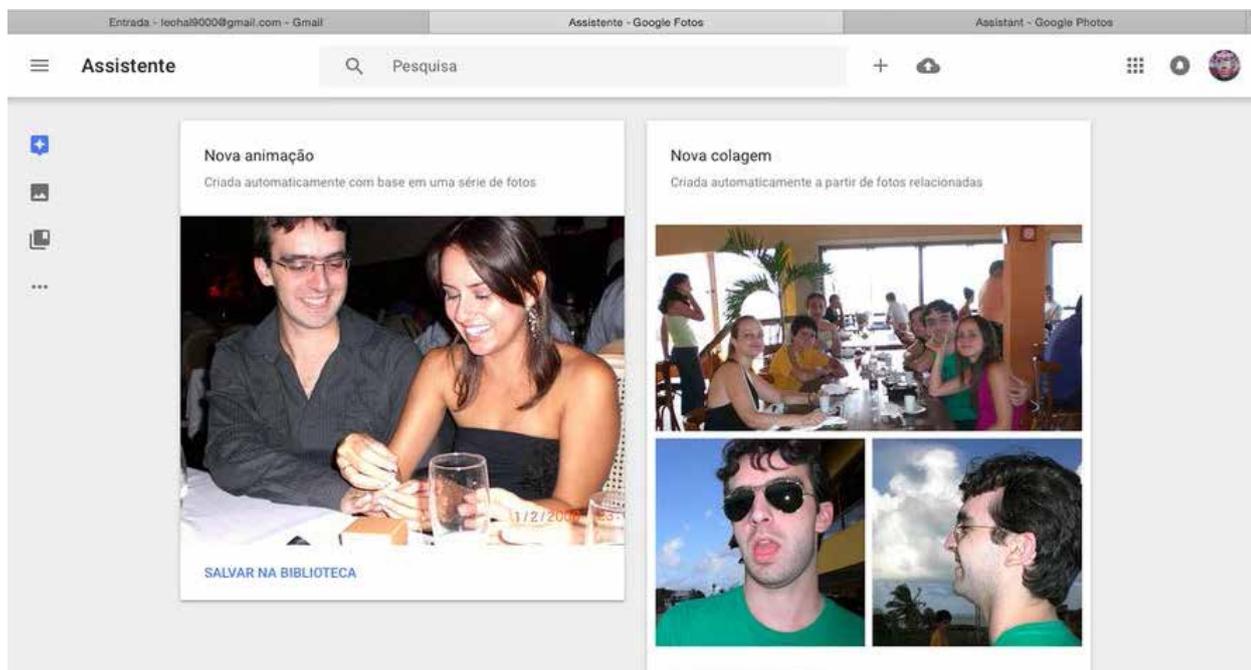


Fig. 2.6: Conteúdos criados automaticamente pelo Google Fotos: gif animado de um pedido de casamento e *composite* de um mesmo homem para publicação em ferramentas de compartilhamento. (Reprodução google photos)

Nas coleções criadas de forma autônoma pelo Google Fotos há espaços para o documento e a ficção, para o reconhecimento certo de uma cena ritualística como a troca de alianças, assim como para as lacunas dos motivos de outras reuniões familiares. Abrindo um universo amplo de interpretações, mas nunca infinito, o autor - quem quer que este seja - delimita o território por onde transitarão seus leitores e espectadores.

Sobre o papel do autor, há mais de 40 anos Michel Foucault já falava sobre sua diluição, sua agitação – para voltar ao tema que usei de Derrida anteriormente – e, por consequência, sua revisão:

No momento preciso em que nossa sociedade passa por um processo de transformação, a função-autor desaparecerá de uma maneira que permitirá uma vez mais a ficção e aos seus textos polissêmicos funcionar de novo de acordo com um outro modo, mas sempre segundo um sistema obrigatório que não será mais o do autor, mas que fica ainda por determinar e talvez por experimentar. (FOUCAULT, 2012, pg.288)

Após definir a autoria como algo que pode outorgar um certo estatuto ao discurso à obra conferindo-lhe autenticidade e permanência, Foucault parece terminar sua fala sobre autoria em 1969 quase como em um prenúncio sobre o momento pós-fotográfico atual, arqueologias de um futuro, talvez, assim como o gesto de recuperar imagens de discos rígidos descartados como se neles nada mais houvesse.

CAPÍTULO 3 – ANARQUIVAR

Uma Volta ao Arquivo

À parte por diversas revisões no capítulo anterior, texto base da qualificação realizada em setembro de 2016, é aqui, na materialização desse terceiro capítulo que volto a anarquivar esse documento. Retomo algumas questões apontadas na qualificação: onde estavam, quais seriam, ou como seriam as obras de poéticas visuais do projeto apresentado? Onde estava eu nessa pesquisa (minha poética de criação)? Qual o tempo de fruição do excesso? No que meu voyeurismo digital difere dos observadores antes de mim?

Voltar a escrever meu processo posterior a qualificação exige transpor múltiplos registros anotados em uma espécie de caderno de bitácora que possibilitou a navegação pelo arquivo criado e, assim, elaborar não apenas respostas às questões levantadas acima, mas também contribuir com mais dúvidas e novas possibilidades em um arquivo que beira um sem fim. Ao longo desse segundo ano desenvolvi métodos de registro, numeração, identificação e catalogação de conteúdo dos Hds de forma a possibilitar o acesso à edição de 9 Terabytes (quase 10 trilhões de bytes) de material recuperado. Um volume de imagens superior ao meio milhão, além de arquivos de texto, músicas, áudios, programas, vírus, e-mails, documentos.

É fato que na recuperação de trajetória que fiz ao longo do capítulo 2, deixei de fora as obras criadas durante o mesmo período junto ao coletivo Garapa. Fiz para que pudesse me concentrar em um grupo menor de criações, mas também por entender que, nesse momento, o mais importante a buscar junto ao período como membro da Garapa é – não sua produção – mas sua forma de produzir. O processo em coletivo, a edição conjunta, a diluição do conceito de autoria (ou no mínimo seu compartilhamento horizontal) se deram como eixos centrais do meu desenvolvimento como artista visual. Essa não é, ao menos em mim, uma força contrária ou reativa ao artista do isolamento, o que se retira em busca de uma experiência individual, fruto da solitude, senão uma outra forma de pensar o processo de criação, talvez como paralelo ao filme dispositivo (como vimos no Doble Chapa), uma pedra que se atira no rio e provoca uma interferência, um ruído, algo que motiva uma mudança de estado e ativa um movimento, uma deriva, uma ação.

Assim, minha poética criativa, não seria uma busca pela experiência individual em ateliê, mas a abertura desse espaço para o compartilhamento com outros atores (estudantes, pesquisadores, artistas, etc.). Um artista propositor, prescritor, um colecionador que oferece arquivos a serem embaralhados, ativados e jogados em grupo. Algo que se conecta ao caráter performativo da experiência em happening onde o artista não se projeta unicamente na obra, mas especialmente no processo de compartilhamento de vivências, na formação de um grupo, uma ilha, uma comunidade de “apreciadores experienciando a obra que então se faz”, como definido pelo artista e educador Cayo Honorato.

3.1 O Artista e O Jogo

O curador e ensaísta francês Nicolas Bourriaud descreve sua concepção de artista, no livro “Radicante”, baseada em uma idealização a respeito da forma nômade de apropriação e deslocamento de território. O artista ocuparia temporariamente estruturas já estabelecidas na arte contemporânea, tendo sua identidade resultado de um contínuo movimento no mundo. Seriam assim a residência artística, oficina, happening, a obra-ação que se desloca entre tempos e lugares distintos; um nomadismo que transporta o ateliê e projeta o espaço do artista para outro grupo de interlocutores.

Aqui volta a se estabelecer uma ligação com o decálogo pós-fotográfico de Fontcuberta; (1) já não se trata de produzir obras, mas sim de prescrever sentidos e (4) na função das imagens: prevalece a circulação e gestão da imagem sobre o conteúdo da imagem. O artista nômade que ocupa as estruturas já estabelecidas do sistema das artes, como definido por Bourriaud, é – para Joan Fontcuberta – o artista curador, pesquisador, esse prescritor de sentidos, aquele para quem o processo de desenvolvimento e seu percurso são mais importantes do que qualquer ideal de obra final.

Colocar os arquivos em circulação constante, em práticas nas quais o resultado dependa da imprevisibilidade de um grupo de trabalho, fazem do nomadismo minha metodologia de conexão com outras disciplinas, uma caminhada por entrecampos, ordenando e desordenando a coleção de imagens que cataloguei.

Mas o que são esses arquivos que se movimentam? Do que eles são constituídos e por que me é importante compartilhá-los? Essas imagens recuperadas e agora recolocadas como moeda de circulação são mais do que dados informacionais, elas carregam seu valor monetário definido pelo peso (R\$4,00 o quilo), mas também, e principalmente, o peso do acesso à sua privacidade. Acessá-los de maneira privada seria apenas uma extensão do voyeurismo, como veremos mais detalhadamente na análise posterior dos primeiros experimentos realizados em março de 2017, já ao coletivizar esse acesso, propondo que um grupo interaja com tal conteúdo, deixamos o papel de voyeur para criar uma comunidade de observadores, uma espécie de quadrilha que aceita a premissa do crime de invadir a privacidade alheia como ato desempenhado em público, um jogo coletivo. Allan Kaprow registrou algo semelhante em “A educação de um des-artista”, de 1970:

Só quando artistas ativos deixem voluntariamente de ser artistas poderão converter suas habilidades, como dólares em ienes, em algo que o mundo pode empregar: em jogar. O jogar como moeda corrente. A melhor forma de aprender a jogar é com o exemplo, e os des-artistas podem dá-lo. No seu novo papel como educadores, tudo o que eles têm que fazer é jogar como antes o faziam sobre a bandeira da arte, mas entre aqueles aos quais não lhes interessa dita insígnia (Kaprow, 2007, p. 68)

Paradoxalmente ser artista é poder deixar de ser artista; o ato de jogar passa a ser uma estratégia de desestruturação do fazer artístico. A criação de jogos, regras, métodos e maneiras de interagir com esse arquivo digital criado, tornou-se especialmente cara a essa pesquisa e, daí a importância da atuação dos grupos. Ao normatizar alguma espécie de jogo, damos ao grupo mecanismos de entrada nesse arquivo, respeitando o tempo e a importância de se sentir perdido em uma deriva, mas fornecendo também mapas de navegação, eixos centrais, nortes. É importante também entender que o papel do artista como jogador, ou como quem propõe o jogo, vai além da relação participativa entre artista e público, configurando um modelo que extravasa a potência da criação artística para fora do campo das artes, e propõe dinâmicas de relação com outros agentes, de outros campos. O artista que não apenas propõe o jogo, mas aceita suas mudanças de regra a partir do contato com o grupo, passa a transformar a si mesmo, em um permanente estado de devir, no qual o nomadismo e o compartilhamento, ativam obra e artista.

Esse artista propositor, prescritor, que aqui defendo como prática de atuação, está em mim amalgamado ao conceito da pós-fotografia. Tendo deixado a base química para atrás, me volto a criação de proposições que envolvem um arquivo de imagens, não mais de fotografias – embora a etimologia da fotografia pudesse nos remeter a escrita da luz - como a que emana dos monitores que traduzem códigos binários em imagem – aqui já não há mais base de inscrição, substrato fotossensível a ser inscrito, apenas dados a serem acessados. A própria função dessas imagens também mudou, elas agora são frutos do excesso, do papel de comunicação que a fotografia tomou no cotidiano computacional, não mais “imagens feitas para serem documentos, fotografias de memórias, mas sim para informar, comunicar um fato corriqueiro que depois se perde. Não são assim os milhares de fotos de espuma de café fotografados do ponto de vista de quem vai tomá-los? A essa expressão sem o uso de palavras, a comunicação visual por excelência, Fontcuberta incorpora o conceito que Guy Debord escreveu em A Sociedade do Espetáculo, “quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997, pg.18). Submerso no capitalismo das imagens, mais do que se entregar a asfixia, o artista propositor – usa a pós-fotografia e seus jogos de excesso, obsolescência e privacidade como gestos de resistência a serem jogados nos campos da política e da poética.

Ainda sobre a etimologia fotográfica – e sobre a importância de se entender de onde nasce um jogo - pensar o termo pós-fotografia também passa a ser fértil para determinar proposições e prescrições. Esse neologismo tão utilizado por Fontcuberta traz em si aquilo que ela não é, fotografia. Seu pós indica uma espécie de abandono, expulsão, algo pelo qual já passamos e agora vemos o que fica para trás, por isso uma posteridade. Joan Fontcuberta ainda alerta que esse pós evoca uma despedida. Mas o que abandonamos? O que é isso que estamos deixando para trás? Na contramão de Fontcuberta, Geoffrey Batchen opina que não seria exatamente um deixar para trás, um depois, uma posteridade, senão

um mais além, quase como se a pós-fotografia se desenvolvesse por detrás da fotografia e, talvez por isso mesmo, a maior parte dos usuários e inclusive muitos pesquisadores, continuem por chamar de fotografia, algo que já não carrega seus mesmos dogmas e funções. A pós-fotografia, seria assim, algo que supera ou transcende a fotografia como a conhecemos até agora, especialmente no que tange aos protocolos de confiança na noção de evidência fotográfica, fator muito abalado pela facilidade da manipulação digital em computadores domésticos (antes restrita a peritos de laboratório analógicos). Junte-se a isso a condição contemporânea de um mundo convertido em espaço regido pela instantaneidade, a globalização e a desmaterialização, e chegamos às bases fundamentais, não somente para que esse mundo tenha um grande impacto sobre a imagem, senão que “é precisamente a imagem que vai se constituir na fibra principal desse mundo” (FONTCUBERTA. 2017, p. 31).

Conectando o conceito de jogo e proposição ao momento pós-fotográfico, a mais clara mudança de paradigma nas regras dessa partida atual se dá no fato de que pela primeira vez todos nos convertemos em produtores e consumidores de imagens. Nem George Eastman deve ter sonhado com o atual estado de produção e acúmulo de imagens posterior a digitalidade da fotografia e, especialmente, sua circulação em rede. A imagem passa a ser não apenas uma mediação com o mundo, mas muitas vezes sua própria matéria-prima. Essa epidemia de imagens faz do excesso, do registro incessante de imagens ordinárias, não apenas fruto do acúmulo, senão também do seu descarte. A pós-fotografia nos confronta com essa imagem desmaterializada, entidades suscetíveis a serem transmitidas e postas em circulação em um fluxo frenético e incessante. É essa situação, segundo José Luis Brea, o que as fará viver entre a aparição e desaparecimento: “em boa medida, as imagens eletrônicas possuem a qualidade das imagens mentais. Aparecem em lugares dos quais imediatamente se esfumam. São espectros, puros espectros, alheios a todo princípio de realidade” (BREA, 2010 pg. 24). A esse fator Brea parecia o ditado lacaniano em que o real é aquilo que nos volta, as imagens eletrônicas carecem de toda realidade por total ausência de vontade de retorno. Elas são da ordem do que não volta, do que percorre o mundo sem a intenção de se fixar (especialmente no campo da memória e da documentação). Falta a elas constância, sustentabilidade, ou nas palavras de Luis Brea, “seu ser leve e efêmero é puramente transitório” (BREA, 2010 pg. 25). Estamos frente ao momento histórico no qual algo muda de forma – e nesse caso inclusive perde a materialidade da forma – de maneira tão irreversível que muitas vezes não somos capazes de prever quais outras mudanças e consequências se seguirão. Distinguimos apenas *prequel*s e *sequel*s, os termos recolhidos pelo artista e professor Alfredo Nicolaiewsky em seu doutorado realizado em Portugal e que tão bem traduzem os eventos prévio (*prequel*s) e posteriores (*sequel*s) sobre os quais esperamos ter alguma clareza, ou – ao menos – requerer a atenção devida, o elemento central do jogo.

Ao rever seu decálogo pós-fotográfico para a publicação do livro “*La furia de las Imágenes*”, Fontcuberta atenta para seus pontos fortes: uma nova consciência autoral, equivalência entre criação e prescrição, estratégias apropriacionistas de acumulação e reciclagem – desembocam em algo que poderíamos nomear como a “estética do acesso”. Qual melhor estética a relacionar nos jogos de “algum pequeno oásis de fatalidade...”, senão, a do acesso?

A perda da materialidade fotográfica presente em uma coleção de arquivos digitais fará com que o ato de jogar com suas peças esteja constantemente entrelaçado à navegação por interfaces: a busca pelo conteúdo latente dos discos rígidos, as diversas telas de softwares de recuperação de imagem, os infográficos de testes de integridade de discos. Imagens prévias (*previews*) para só então reativar a visualidade do arquivo digital. A desmatéria dessa imagem só pôde ser acessada através de uma espécie de tabuleiro de jogo, ou como define o professor Arlindo Machado: “ela é uma virtualidade, que desponta apenas quando invocada por alguma máquina de “leitura”, atualizadora de suas potencialidades visíveis. (MACHADO, 1997, p. 247).

3.2 Por uma Bitácora Possível



Fig. 3.1: Registro do caderno de projetos, a bitácora. (Arquivo Pessoal)

A desmatéria presente na coleção que aqui analisaremos, para além da fundamentação teórica discorrida acima, trouxe para essa pesquisa outro paradoxo – ao menos na minha forma de lidar com ela – uma necessidade de materializar excessos, para então analisá-los, estudá-los, senti-los. Os milhares de megabytes extraídos de Hds descartados, e agora incorporados a novos Hds nos quais os armazenei, precisavam de um terreno extra tela, algum suporte não luminescente, qualquer coisa de material para que seu processo derivasse também para fora do computador e experimentasse assim outro tipo de relação orgânica. Lembrei da importância das bitácoras para os navegadores. O móvel que reunia o caderno de navegação, armazenado junto a bússola de um navio e que continha os registros dos principais eventos de seu trajeto, a documentação possível de navegar o desconhecido. Novamente incorrendo no cacoete etimológico como uma segura tentativa de dar nó, criar alguma trama de conexão entre conceito e prática, descubro que o termo vem do latim *habitaculum* – habitáculo. Os arquivos e seus mapas de acesso precisavam, assim, encontrar algo físico para habitar, um caderno de bitácora possível.



Fig. 3.2: Marcações no caderno de bitácora. (Arquivo Pessoal)

Separei o caderno em 4 grandes campos de navegação, continentes conceituais, ou – a sua maneira – a representação cartográfica dos conceitos operatórios, como pensado pela professora Sandra Rey: “A arte é, antes de

tudo, a fabricação de alguma coisa (Sorriu, citado por Passeron, 1996, p.26), e conceitos operatórios permitem operar, isto é, realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico” (REY, 2002. p.126.).

- 1) Listas / Números / Índices (CATÁLOGO)
- 2) Desenhos / Estudos / Testes (EXERCÍCIOS)
- 3) Montagens / Impressões / Provas (ATIVACÃO)
- 4) Retornos / Leituras / Orientações (REVISÃO)



Fig. 3.3: A divisão em conceitos operatórios ordena a catalogação. (Arquivo Pessoal)

A formatação desse caderno de bitácora, suas distintas fases de materialização (incorporação de conteúdo), se dão, por sua vez, em 3 grupos:

- A) Catalogação e elaboração de exercícios ocorrem em paralelo (1+2)
- B) Laboratórios de acesso e montagem (3)
- C) Revisões (4)

Por terem ocorrido de forma paralela, gerando interferências mútuas, nesse tópico nos concentraremos na catalogação e elaboração do caderno, os conceitos 1 e 2, pontos de partida, portos, portões de embarque na navegação de um arquivo em constante formação, já que sigo comprando e colecionando discos rígidos, muitos ainda a recuperar.

Aqui optei também por buscar alguma cronologia na aquisição dos discos, sua recuperação e sua numeração no catálogo. Decidi começar a bitácora pelo grupo dos primeiros 50 discos, comprados em Porto Alegre, São Leopoldo, São Paulo e Rio de Janeiro, entre 2015 e 2016. Desse grupo, 22 Hds tiveram seu conteúdo recuperado, 8 produziram ruídos sonoros e 20 não reagiram a nenhuma forma de leitura e recuperação.

Essas definições; recuperados, sonoros e mortos definiram sua raiz de classificação: adesivos vermelhos foram colados nos HDS Mortos, verdes nos HDS recuperados e amarelo nos HDS sonoros, constituindo a primeira separação de coleções.

- 1) Listas / Números / Índices (CATÁLOGO)



Fig. 3.4: Coleções: vermelha, HDS Mortos; verdes, HDS recuperados e amarelo, HDS sonoros. (Arquivo Pessoal)

A caixa de madeira contendo os primeiros 22 discos recuperados teve seus HDS numerados de 0001 a 0022. Nessa primeira lista foram anotados dados possíveis de disparar experimentos desde a observação inicial do objeto HD: números de série, país de origem, código de barra, marca, capacidade, ano de fabricação. As primeiras camadas possíveis de serem escavadas, como já prenunciava no primeiro capítulo o paradigma indiciário de Ginzburg – a metáfora do caçador seguindo as pegadas da presa.



Fig. 3.5: Processo de registro, fichamento e catalogação dos Hds. (Arquivo Pessoal)

Depois dessa coleta inicial de dados, o conteúdo de cada disco foi analisado e categorizado em campos como: deduções, palavras-chave, pornografia, arquivos não fotográficos, entre outros. Essa leitura geral do disco, separando-o não ainda em Keywords fotográficas individuais (esse processo seria feito mais à frente), mas em grandes possibilidades de séries, temas, cruzamentos entre conteúdo de diferentes discos, foi gerando a elaboração de exercícios e projetos audiovisuais a serem ativados - preferencialmente em grupo - a partir desse arquivo agora ligeiramente mais ordenado.

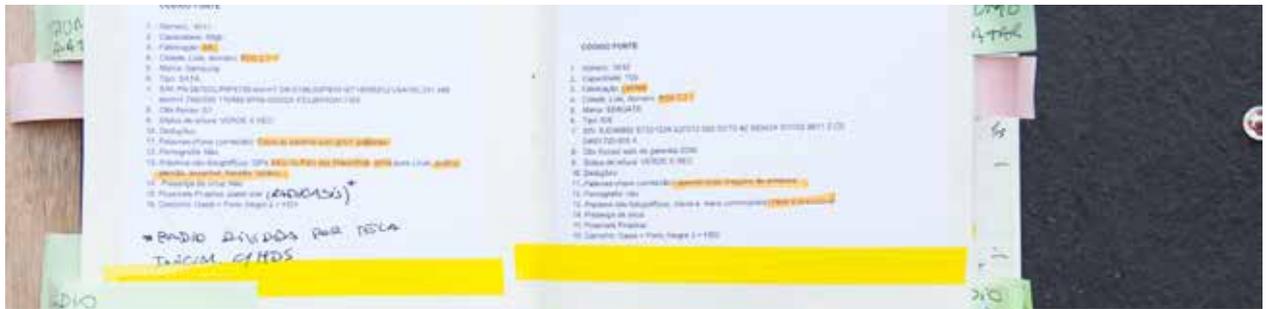


Fig. 3.6: Processo de registro, fichamento e catalogação dos Hds. (Arquivo Pessoal)

Na imagem acima temos as páginas com o registro dos Hds 0011 (Poa 2.1) e 0012 (Poa 2.2), onde POA denomina a cidade onde o HD foi comprado (Porto Alegre), o primeiro numeral (2.) identifica a saída de campo e o segundo, sua numeração dentro dessa saída de campo (.2). As fichas são então estudadas quanto a seu conteúdo e apontadas suas possíveis séries, exercícios. No caso acima, a ficha da esquerda (0011) e a da direita (0012) registram os conceitos centrais de 2 projetos anotados na divisão de projetos: Radio Oasis (0011), uma rádio online com o conteúdo dos mp3 e mp4s recuperados do disco 11 e Solitaire (0012), um exercício de junção de imagens formando pares, trios e quadras, como no popular jogo de cartas presente nas versões dos sistemas operacionais Windows recuperados.

2) Desenhos / Estudos / Testes (EXERCÍCIOS)



Fig. 3.7: Os 24 exercícios propostos no caderno de bitácora. (Arquivo Pessoal)

Tomemos o primeiro exercício descrito, 01 – Delta:

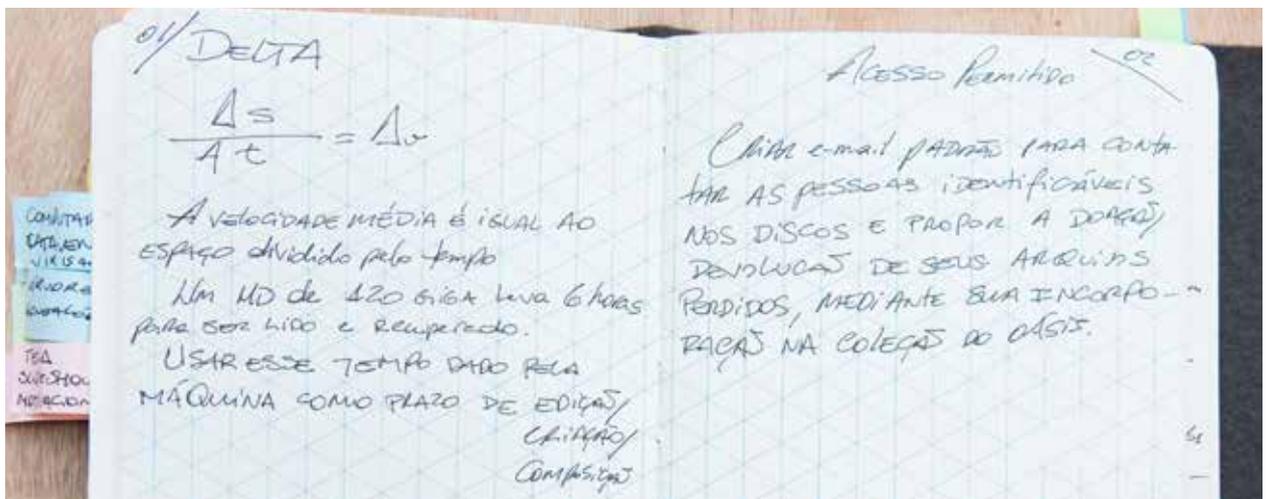


Fig. 3.8: Os primeiros exercícios descritos. (Arquivo Pessoal)

Leremos em sua descrição a fórmula para cálculo da velocidade média, onde o espaço é dividido pelo tempo. Nesse exercício se propõe que o tempo de leitura e recuperação de um suposto HD (Δt , 6 horas), seja o fator divisor de seu espaço (Δs , 120 gigas), resultando numa velocidade média de 20 gigas/hora. Esse tempo da máquina seria então emulado pelo grupo, que teria assim 6 horas para criar um experimento audiovisual e exibi-lo, publicá-lo, torná-lo público.

Já nesse primeiro projeto, vê-se novamente o que estava em Acesso Permitido, em sua forma embrionária no final do capítulo 2, a busca pela relação homem-máquina para desenvolvimento do jogo, uma interação, inicialmente experimentada apenas pelo grupo que desenvolve o exercício, mas que a cada novo registro no caderno, novo apontamento de projeto, essa interação era desejada também na fruição da obra resultante. Se ao final do capítulo 2 essa relação se dava pelas coleções criadas automaticamente pela ferramenta “Assistente”, do google photos, aqui a conexão está no tempo da máquina, sua velocidade, a característica sonhada pela revolução industrial como a perfeição da máquina. A utopia da máquina sem erros se desenvolveu historicamente em dois grandes campos: ciência e religião. Desde a utilização de relógios, no século VII, para saber quando rezar, a religião ocidental, judaico-cristã, se viu encarregada de dar sentido às máquinas. Durante a baixa idade média os artefatos tecnológicos começaram a ser vistos como uma maneira de reestabelecer a ordem divina que reinava no paraíso perdido. O avanço tecnológico passa a ser uma virtude, uma busca da perfeição, uma possibilidade de eliminação dos erros, uma busca geral da sociedade moderna até hoje.

Em “Delta” o tempo da máquina é também o tempo do jogo, e aqui – mais do que retomar a estética relacional de Bourriaud – penso ser importante pensar essa pesquisa também dentro do campo da ACT, Arte, Ciência e Tecnologia, área na qual o papel de quem frui a obra é especialmente caro e constantemente direcionado para a interação. Julio Plaza, em seu “Arte e Interatividade: Autor-obra-recepção”, de 2003, atenta para o surgimento do universo da interatividade quando, em 1922, Moholy Nagy decidiu “pintar” um quadro por telefone. Antes mesmo de tal fato, o tema da recepção, o papel do espectador (que seria posteriormente emancipado por Jacques Rancière em 2008, mas aqui ainda descrito em primeiro grau como passivo por Plaza), já havia sido amplamente revisto, especialmente por Duchamp ao afirmar que “é o espectador que faz a obra”. Plaza será fundamental ao fazer um levantamento conceitual das interfaces, tendências e dispositivos que se situam na linha de raciocínio da inclusão do espectador/visitante/fruidor na obra de arte. Para o autor, esse papel pode ser pensado em 3 distintos graus, a saber:

Abertura de 1º: participação aberta (contemplação, percepção, imaginação, evocação)

Abertura de 2º: participação ativa (exploração, manipulação, intervenção, modificação)

Abertura de 3º: participação interativa (relação recíproca entre usuário e sistema inteligente). (PLAZA. 2003 pg. 29)

Edward Shanken pensará o caminho da interatividade de maneira semelhante, para ele, o observador olha; o participante toca, manipula, percorre e o interator interage e, para tanto, necessita da tecnologia para que essa interação seja efetiva. (SHANKEN, 1999, pg. 79 Apud PLAZA, 2013)

Penso ser interessante exercitar os conceitos dessa tríade, embora já saibamos de antemão que não exista passividade no papel do espectador, mas ao pensá-los dentro dos projetos propostos no caderno de bitácora que aqui analisamos, será possível perceber a manifestação das aberturas de três graus descritas acima. Mais do que os propor com base nessa divisão, sua análise será posterior a sua escritura, entretanto essa cronologia não altera o papel do fruidor, o que apenas reforça a validade desse estudo. Vejamos primeiro o contexto de cada um dos graus:

A abertura de primeiro grau:

Já nos anos de 1920, o campo de estudos da linguagem irá se debruçar sobre a obra de Mikhail Bakhtin, para o qual a primeira condição da intertextualidade é que as obras se deem por inacabadas, “isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas. O “inacabamento de princípio” e a “abertura dialógica” são sinônimos”. (PLAZA, 2003, p.30)

O campo da arte, a partir dos anos cinquenta, começa a refletir tendências que buscam antecipar as mudanças

que já se prenunciam pelas novas tecnologias. Nesse contexto os artistas passam a se interessar cada vez mais por formas de comunicação que rompam com o conceito unidirecional das mídias de massa (emissor-mensagem-receptor), desejam a participação do espectador na obra, modificando os estatutos cristalizados de autoria. Também passa a se fortalecer cada vez mais o conceito de processo, sobre a obra final (interesse maior na produção do que no produto).

O conceito de obra aberta, no qual Umberto Eco define a arte como “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante”, (ECO. 1965 pg.69 Apud PLAZA, 2013) é o que inaugura a abertura de primeiro grau, como definida por Plaza. Destaco, sob o pretexto da abertura de primeiro grau, dois exercícios apontados na bitácora, embora ainda não realizados: 03) A Torre e 15) Exercício de Escala.

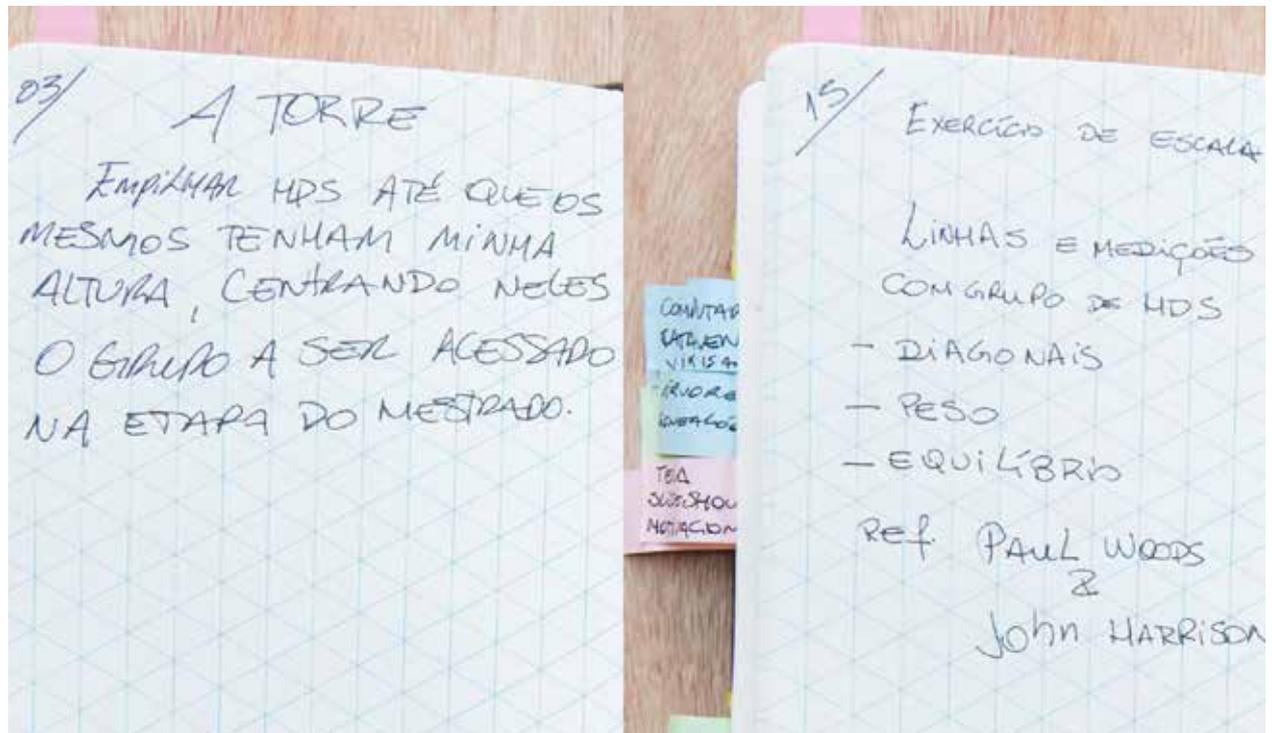


Fig. 3.9: Projetos A Torre e Exercício de Escala. (Arquivo Pessoal)

Nas instruções de “A Torre” temos o ato do empilhamento de Hds pareado a um limite físico, minha altura. Tal condição de imagem/obra a ser exibida, seja ela uma pilha de Hds medindo 169 centímetros dentro de uma galeria, ou a fotografia impressa em tamanho real (1:1) da pilha e um retrato meu, de corpo inteiro, de costas (as duas formas pensadas de materialização desse exercício), está ligada ao conceito de obra aberta, tanto no que se refere às relações entre perceptor e percepção, entre obra e recepção – visões tradicionais do Oriente (na arte Taoísta, por exemplo) – ativas através de chaves estéticas como: ressonância, ritmo vital, reticência e vazio. Quanto também no que se conecta a arte inacabada de Bakhtin. Como característica do ritmo vital, Plaza destaca a energia espontânea de Pollock: “Eu não pinto a natureza, eu sou a natureza”. Aqui, parafrazeando Pollock, eu não registraria a pilha, eu seria a pilha. Tal característica se intensifica no projeto 15) Exercícios de Escala. “Linhas e medições com grupos de Hds. Diagonais. Pesos. Equilíbrio”. A Torre inaugura o pensamento físico/corpóreo desse arquivo, até por isso seu número de registro na bitácora é anterior ao Exercício de Escala, mas é esse último que irá traçar multiplicidades de espelhamento físico entre os objetos físicos, Hds e meus limites corpóreos: altura, peso, diagonais, carga e equilíbrio. A obra aberta evidencia as variáveis do projeto, posso engordar ou emagrecer mudando o número de Hds a serem pareados, posso aguentar um maior ou menor peso de Hds tentando equilibrá-los sobre uma barra de metal. Em todos esses casos, o visitante é um contemplador, ele observa a obra, e – a partir de suas experiências pessoais – a completa, pensa sua altura, seu peso, cria suas ligações polissêmicas e contempla a experiência fruída. São processos internos a ele, não há manipulação física, nem interação através de máquinas.

A abertura de segundo grau:

Já na década de sessenta, segundo Popper, as noções de ambiente e participação do espectador tronam-se propostas e poéticas características. São esses ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador que contribuirão e acelerarão o desaparecimento e a desmaterialização da obra, agora substituída pela situação perceptiva, percepção como recriação. A desmaterialização da obra vem, constantemente acompanhada, por uma atividade criativa pluridisciplinar. “Nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente seu olhar que se inscreve na obra” (PLAZA, 2003, p. 32).

As proposições da “arte de participação” visam o encurtamento da separação entre criador e espectador. Na participação ativa o espectador é induzido a manipular, explorar, participar do objeto artístico e de seu espaço.

Busco no caderno de bitácora a anotação de número 09) Resmas, outro dos exercícios apontados e ainda não realizados:

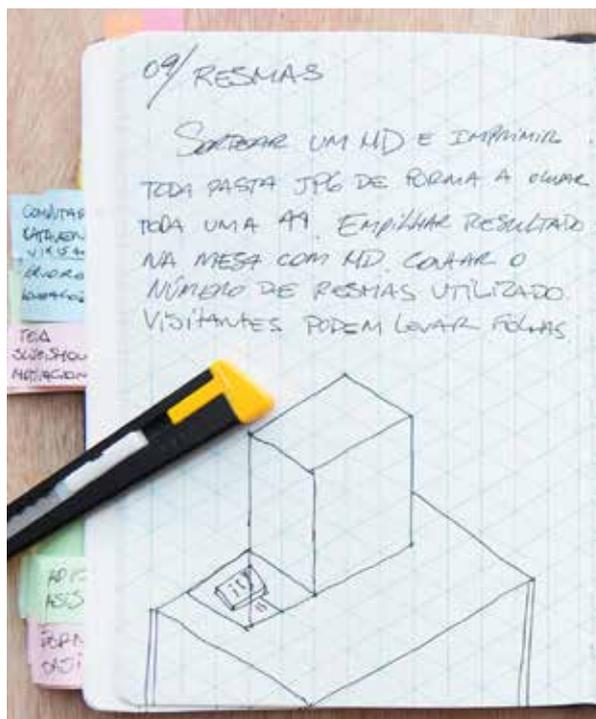


Fig. 3.10: Projeto 09, Resmas. (Arquivo Pessoal)

Suas instruções são claras em relação a participação de segundo grau. Eu, ou o grupo que compõe a obra na suposta montagem, sorteamos um HD e imprimimos todas as imagens recuperadas na pasta JPG, configurando a impressão de cada fotografia para ocupar toda a folha A4. Ao final do processo teremos um número X de imagens impressas e que corresponderão a um Y de resmas (cada resma tem 500 folhas). O resultado, assim como a torre de Hds (sempre a busca da visibilidade do excesso), é então empilhada em uma mesa junto ao HD. Os visitantes são estimulados a pegar sempre a imagem do topo da pilha, diminuindo uma a uma sua altura, seu excesso, eliminando a obra resma após resma. Plaza destaca uma fala de Lygia Clark: “No meu trabalho, se o espectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe” (PLAZA, 2003 pg.33). Também no exercício Resmas, se o “espectador” não vira participante, não retira a folha do topo da pilha de impressões, a obra não existe. O excesso de imagens só está ali para sua subtração, seu apagamento.

Arte e Interatividade: a abertura de terceiro grau

É no final da década de sessenta, precisamente em 1968, durante a exposição *Cybernetic Serendipity*, em Londres, organizada por Max Bense e Jasja Reichart, em que se exhibirá pela primeira vez obras com a ajuda do computador e onde se vê iniciada a polêmica sobre a possibilidade de criação da arte digital, computadorizada. Sobre essa discussão, Plaza aponta a percepção de Gene Youngblood, para quem o computador terminou por englobar todos os meios, todos os sistemas que dispomos atualmente: fotografia, cinema e escrita funcionam a partir de um certo código numérico, dentro do computador.

Os artistas tecnológicos estão mais interessados nos processos de criação artística e de exploração estética do que na produção de obras acabadas. Eles se interessam pela realização de obras abertas nas quais a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções da arte com tecnologia. (PLAZA, 2003, p. 36)

É nesse contexto que o conceito de interatividade, viabilizado tecnologicamente por Ivan Shuterland em 1962, tomara forma com a criação das artes de telepresença e redes telemáticas dos anos 80. A interatividade será a busca de uma relação recíproca entre usuários e interfaces computacionais inteligentes. O artista passa a buscar uma comunicação criadora fundada nos princípios da sinergia, colaboração construtiva, crítica e inovadora.

Tomo agora um exercício realizado e ao qual dedicaremos o estudo de seu processo no próximo tópico “A Coletivização do Acesso”. Aqui recorreremos ao 08) Palamedes para pensar somente sua abertura de terceiro grau:

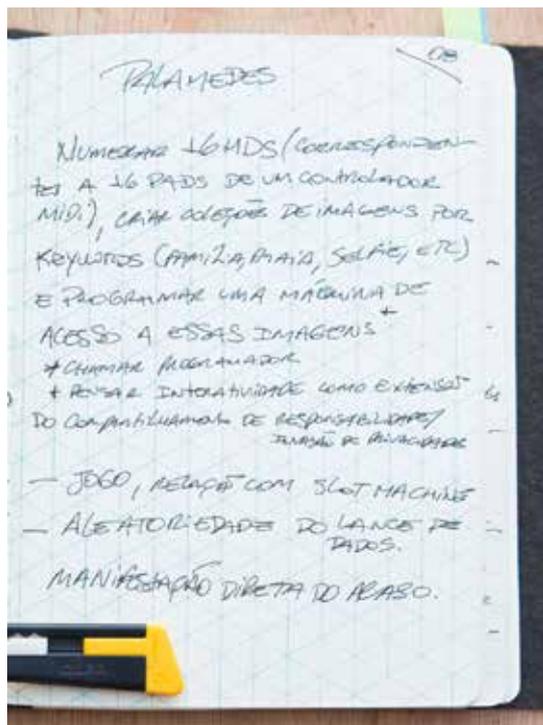


Fig. 3.11: A descrição de Palamedes. (Arquivo Pessoal)

As instruções em Palamedes deixam claros seus dilemas tecnológicos e interativos. Um grupo de 16 discos rígidos, nos quais seu conteúdo está categorizado como coleções de imagens semelhantes, tematizadas (“família”, “praias”, “selfies”) é mapeado em 16 pads (botões) de uma mesa controladora MIDI na qual o visitante poderá interagir disparando cada categoria de imagem ao acionar um *pad* diferente. Aqui se cria a necessidade, muito frequente na obra de arte tecnológica, de se chamar um programador para se criar essa máquina de acesso a imagens recuperadas. Eu crio as premissas da máquina, suas coleções de imagem e, especialmente, a exigência de alguma aleatoriedade: embora o interator possa escolher o tipo de imagem que quer ver, ele não escolhe uma imagem, dentro de cada coleção (contendo um número x de possibilidades), o programa criado deverá escolher uma fotografia aleatoriamente, criando mais uma manifestação do acaso nessa pesquisa, dessa vez na forma específica de um jogo (dá a anotação, no caderno, da relação com uma *slot machine*, o caça-níquel dos cassinos).



Fig. 3.12: A tela inicial de Palamedes e sua instalação na exposição "Curucu no parquet", na pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS, em julho de 2017. (Vicente Carcuchinski)



Fig. 3.13: Interação entre o jogo e o público. (Vicente Carcuchinski)

Na obra criada e mostrada acima, uma interface de jogo, semelhante a tela de um caça-níqueis, convida o visitante à interação. A tela, o espaço da natureza dessas imagens, seu habitat – dá as instruções: Aperte os botões para congelar ou liberar uma imagem. Uma lista colada ao lado da mesa MIDI contém os nomes de cada uma das 16 coleções de imagens: carros, compras, documentos, festas, *glitch*, internas, natureza, retrato, selfies, bebês, aniversários, prédios, praias, wallpaper, ilustração, estradas.

Por definição, a interface inicia o jogo com todas as imagens em movimento, um *slideshow* em alta velocidade, impossibilitando a fruição individual de uma imagem, apenas a apreensão de sua categoria, praias, por exemplo. Somente ao pressionar um dos botões, ao interagir com a máquina, o “espectador” pode parar uma fotografia, ao acaso, num lance de dados, na aleatoriedade do embaralhamento binário do computador.

Palamedes, o mito grego que teria inventado os dados para diminuir o tédio nos períodos entre paz e conflito em Tróia, é agora uma obra hipervisual, adaptação do termo, criado por Ted Nelson em 1965 para definir o sistema de visualização de informação em documentos que contêm referências internas para outros documentos (hiperlinks ou links), possibilitando uma navegação entre os textos e facilitando a pesquisa de informação. Em Palamedes é inclusive o texto, a classificação em famílias de imagens definidas por palavras, que torna as imagens conectadas, navegáveis através dos botões, dos pads de uma mesa controladora.

Ainda sobre o hipertexto e a interatividade, me cativa especialmente o conceito de Arlindo Machado em que hipertexto se configura como um campo onde há sujeito-enunciador, aquele que fornece os elementos (o artista, o programador, os propositores) e o sujeito-atualizador que realiza parte de suas possibilidades (MACHADO, 1997 pg. 183). O artista da comunicação e sua obra interativa só existem pela participação do público, novamente problematizando a noção de autor. Sobre isso Plaza chega a afirmar que “esse estado de coisas nos conduz a absoluta necessidade de redefinir também o conceito de artista” (PLAZA, 2003 pg. 36). Já Edmond Couchot revê a metáfora de Baudelaire em que “o público é comparado ao gênio, um relógio que atrasa” e define que agora, com a diminuição da distância entre criador e público, artista e espectador estão intimados a ler a hora no mesmo relógio de pêndulo (COUCHOT, 1997 pg. 135 Apud PLAZA, 2013).

Um problema comum a interatividade, sua manifestação apenas como produto do entretenimento, foi evitado em Palamedes, desde seu apontamento como projeto. O interator, ao rodar e congelar as imagens recuperadas de Hds

descartados como lixo eletrônico e, por isso, fruto de algum nível de invasão de privacidade, manifesta fisicamente sua concordância com a contravenção, uma cumplicidade. Aperta-se o botão para congelar, para apreender uma imagem, como quem se abaixa e coloca o olho no buraco da fechadura.

3.3 A Coletivização do Acesso

Se na análise de obras descrita acima foi importante pensar os conceitos de participação como propostos por Plaza, nesse tópico se fará essencial pensar a elaboração da obra em grupo e, portanto, reconectar seu processo à estética relacional de Bourriaud, aquela em que se pretende criar “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (Bourriaud, 1998 pg. 32). Na sequência deste tópico veremos como o desenvolvimento, ou a prática coletiva dos exercícios do caderno de bitácora, são a obra em si e não apenas uma etapa de seu processo. O que fica exposto em galeria é, ASSIM, seu rastro, vestígio de um experimento coletivo que não poderá ser plenamente fruído em uma instalação, mas intuído pelo visitante mais envolvido. E aqui lembro a obra de Antoni Muntadas, “Percepção requer envolvimento”. Ainda recorrendo a Bourriaud é importante perceber como o contexto social atual limita as possibilidades de relações humanas e cria espaços para tal fim, ao mesmo tempo. Os meios e ferramentas de comunicação, os espaços de controle e os não-lugares (AUGÉ, 1994 Apud BOURRIAUD, 1998 pg.35) foram desenvolvidos dentro do espírito da limpeza: as cidades ficam limpas do resíduo relacional e “as relações de vizinhança se empobrecem. A mecanização geral das funções sociais reduz progressivamente o espaço relacional.” (BOURRIAUD, 1998, p. 23). É essa limpeza provocada pela mecanização, especialmente a tecnológica, que me interessa em rever, devolvendo ao espaço relacional o protagonismo da criação coletiva.

E o que tem em comum esse grupo que se encontra, se relaciona com a coleção criada? Joan Fontcuberta dedica a introdução de seu artigo “A obra de arte na era da adoção digital” (clara referência ao cânone de Walter Benjamin), à figura do “artista como prescritor”. Referindo-se ao decálogo pós-fotográfico, o pesquisador catalão quer entender onde estaria o valor de uma fotografia na era do *Homophotographicus*¹². Qual seria seu mérito da criação? Para o autor a resposta é simples: “na capacidade de dotar a imagem de intenção e de sentido, o mérito estará em que sejamos capazes de expressar um conceito, em que tenhamos algo interessante a dizer e saibamos veicular isso através da fotografia”. (FONTCUBERTA, 2017, p. 53). O grupo que se relaciona, independentemente de qual esse seja, sempre será – segundo essa declaração de Fontcuberta – um grupo de produtores e consumidores de imagens. É essa nossa condição de *Homophotographicus*, logo seria natural que nos relacionemos através de imagens anarquizadas.

No meio do excesso de imagens criadas e consumidas pelo *Homophotographicus*, já não faz sentido estabelecer parâmetros de qualidade classificando fotos entre boas ou ruins. Para o artista prescritor a divisão está entre bom ou mal-uso de fotografias. Essa reconfiguração do valor de criação é uma das forças constantes da pós-fotografia e, ao trabalhar com o material recuperado dos Hds, essa força deve ser usada para mover os experimentos visuais. Entendendo minha função não mais como um fabricante de novas imagens, meu trabalho pôde se focar em gerir a função das imagens, provocar seus usos, sugerir perdas e encontros. “A autoria – a artisticidade – já não se radica no ato físico da produção, senão no ato intelectual da prescrição de valores que possam conter ou acolher as imagens”. (FONTCUBERTA, 2017, p. 54)

Para mim, essa prescrição deveria seguir, ou ao menos se direcionar por algumas coordenadas, regras, definições: tornar o ato de edição um evento aberto e público, gerar peças expositivas que possibilitem ao “espectador” algum protagonismo como interatores, podendo manusear e receber a interação da máquina utilizada, ou seja, compartilhar o ato de prescrição.

O caderno de bitácora registra as experiências visuais compartilhadas em grupo desde março de 2017. Na ocasião resolvi abrir a lista de projetos e lê-los junto ao professor e companheiro de ateliê, Fernando Schmitt¹³, a artista

¹² O autor sustenta que, ao nos tornarmos todos produtores e consumidores de imagens, inauguramos a era do *Homophotographicus*. (p.53)

¹³ Fernando Schmitt foi meu professor de fotografia, em 2000. Além de dever a ele muito de meu interesse por fotografia, desde o final de 2016 compartilhamos um ateliê e estúdio em Porto Alegre, além de dividir alguns projetos que aparecerão ao longo desse capítulo.

Carine Wallauer e Vicente Carcuchinski¹⁴. Havia, a poucos dias, retomado a leitura da primeira edição da revista ZUM, do IMS, em especial um texto do crítico Bernardo Carvalho sobre as fotografias voyeurísticas do japonês Kohei Yoshiyuki.



Fig. 3.14: Fotos do projeto "O Parque". (Kohei Yoshiyuko)

O voyeurismo da recuperação de imagens me interessava muito e, em especial, desde uma apresentação do projeto logo nos primeiros meses do mestrado, ainda em 2015, para uma aula do professor Paulo Silveira. Ali dediquei muito de meu texto a estética do erro e ao *glitch* como forma e linguagem a serem exploradas artisticamente. Ao final da apresentação, Paulo destacou dois problemas que me seriam extremamente caros: 1) o encantamento inicial do projeto poderia ser uma faca de dois gumes, se de um lado os colegas se entusiasmaram e se encantaram pelo projeto, de outro, essa aceitação instantânea a "magia" do processo de recuperação poderia deixá-lo numa zona de conforto, sem riscos de "desagradar" o "espectador"; 2) onde estava o voyeurismo em minha pesquisa? Se me dedicasse a estética do erro deixaria de olhar para as imagens, para o excesso de registros do Homophotographicus. Ficaria encantado pela estética da falha e não veria as milhares de janelas se abrindo inteiramente ao meu olhar.

Desde então o voyeur como personagem, o voyeurismo como prática e a minha própria personalidade voyeurística, se alinharam ao desejo de elaborar algum dos projetos do caderno em torno do tema. A retomada do texto dessa edição da ZUM foi fundamental para encontrar um caminho. "O voyeurismo pressupõe a invasão e a preservação simultâneas e complementares da privacidade (alheia e própria, respectivamente). Tudo tem a ver com um jogo de espelhos, uma dialética entre ver e ser visto como posições vulneráveis, transgressoras e de risco". (CARVALHO, 2011, p.126)

Ver as imagens recuperadas era como duplicar o jogo do voyeur: eu via sem ser visto, diminuía a possibilidade de ser percebido, mas nunca a eliminava. Pouco tempo depois de recuperar os primeiros Hds listados, passei a receber discos rígidos corrompidos de colegas do mestrado, amigos e pessoas que acabavam conhecendo a pesquisa. A essas pessoas eu oferecia uma troca, recuperava seus dados mediante a adição dos mesmos a minha coleção. Tê-los de volta já era compartilhá-los, a lógica do jogo vigente nas redes sociais. Nesse momento o conceito de voyeur se via abalado, eu veria, mas não mais pelo buraco na fechadura, eu teria acesso a uma casa de vidro, aberta e ciente de meu olhar.

¹⁴ Vicente é meu assistente desde abril de 2016. Ajudou em todo processo de catalogação e recuperação dos Hds e também aparecerá dividindo os processos de prescrição em diversas partes do capítulo.

O trabalho analisado por Bernardo Carvalho na revista citada é “O Parque”, de 1980. Nele Hioshiyuko registrou a atividade noturna de três parques de Tóquio, de 1971 a 1979. O fotógrafo japonês registrava com um flash infravermelho e câmera escondida, os pontos de encontro íntimos de casais que, no escuro total, eram observados por grupos de voyeurs escondidos entre arbustos. No conjunto das imagens, entretanto, se encontram momentos em que o voyeur participa do ato, toca seu objeto de observação. “E, de repente, quando menos se espera começam a tocar as vítimas! E toda a lógica de não consentimento desmorona, pondo em dúvida, por tabela, a própria ignorância desses personagens em relação a presença do fotógrafo”. (CARVALHO, 2011, p.127)



Fig. 3.15: O voyeur que deixa de olhar para tocar. (Kohei Yoshiyuko)

Seria essa minha relação com os discos entregues por colegas, amigos e conhecidos? Eu estava deixando de olhar para também tocar de alguma maneira minhas imagens? Pensando sobre essa diferença entre o ato de ver e ser visto, olhar algo desconhecido e invadir o arquivo de meus amigos, redigi o exercício:

07) Que voyeur é esse?

Escrevo ali algumas linhas sobre o ver e ser visto, as diferenças entre os grupos de discos que agora se incorporam a essa coleção. Seu nome é mais uma apropriação de texto, dessa vez de Carvalho, suas dúvidas sobre que tipo de voyeur é esse que não se contenta só em ver.

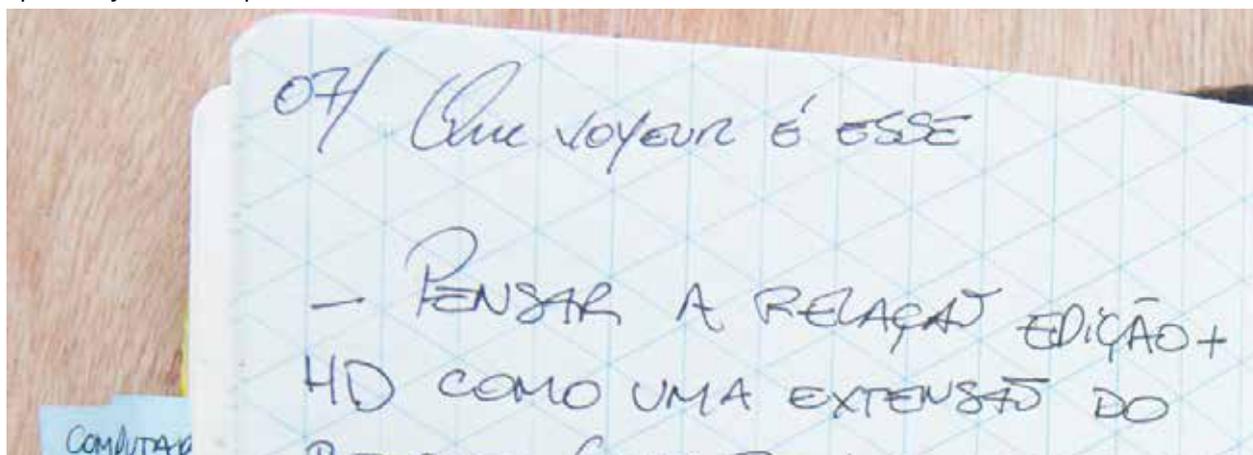


Fig. 3.16: A descrição de “Que voyeur é esse?”. (Arquivo Pessoal)

Afinal, que gente é essa? Quem são esses casais que se deixam observar e tocar? E quem são esses voyeurs que não estão aí para ver, não se contentam com a visão – ou simplesmente não veem -, mas precisam tocar os objetos, como cegos? E, como se não bastasse agir em grupo sem nenhum pudor (como se o voyeurismo fosse uma atividade social e não individual), não percebem a presença da câmera! Que voyeur é esse que tateia como cego em grupo? Que voyeur é esse cujo objeto não é mais olhar? (CARVALHO, Bernardo, 2011, p. 127)

Quis pensar sobre meu ato de olhar e ser visto, junto do grupo, olhando. Durante dois dias pensamos e escolhemos dois Hds, um encontrado no galpão de São Leopoldo e outro enviado pelo correio por Ilana Lichenstein, fotógrafa e artista de quem fui colega durante a pós-graduação na FAAP. Dois arquivos de ordens diferentes seriam vistos por mim de forma diferente, mas talvez a exposição ao grupo pudesse voltar a instaurar alguma ordem de voyeurismo. Escolhemos papéis de cores diferentes para identificar os discos e editamos algumas pequenas histórias que se evidenciaram em um primeiro momento. Tudo ainda muito cru, mas norteado pelo processo em grupo, buscando uma forma de apresentar uma obra aberta no espaço expositivo.



Fig. 3.17: Registro do primeiro processo em grupo. (Vicente Carcuchinski)

Aqui, no meio de março de 2017, encontrava um modo de ativar esses arquivos, essas coleções, de forma coletiva, evidenciado uma invasão em grupo, mas alentando o sentimento de culpa em um processo vivenciado através do compartilhamento, da proposição, da prescrição. A esse modo de dividir um processo de coautoria, do fazer junto, juntou-se a noção de partilha do sensível de Rancière:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outras tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005 pg. 15)

Decidi seguir com essa partilha, estabelecendo o comum partilhado, e buscando grupos interessados e/ou provocados a tomar parte nela. Foi assim que em abril realizei o estágio de docência no curso de Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Desenvolvi, durante quatro encontros com o grupo de alunos da cadeira de Laboratório de Fotografia 2, um processo aberto, apresentando minha pesquisa, as coleções de discos rígidos, seus mapas de acesso, o caderno de bitácora. Lemos alguns dos exercícios e logo os alunos se dividiram em 4 grupos, cada um desenvolvendo sua versão dos escritos da bitácora. Nessa experiência foram desenvolvidas as anotações **14) Tarot**, **20) Dead Drives**, **12) Fichário** e **08) Palamedes**.

Interessante observar que os exercícios foram interpretados com liberdade pelos grupos, não seguindo à risca as anotações, ou tomando-as como ponto de partida para um processo a ser internalizado e reinterpretado pelos autores. Vejamos as fichas:

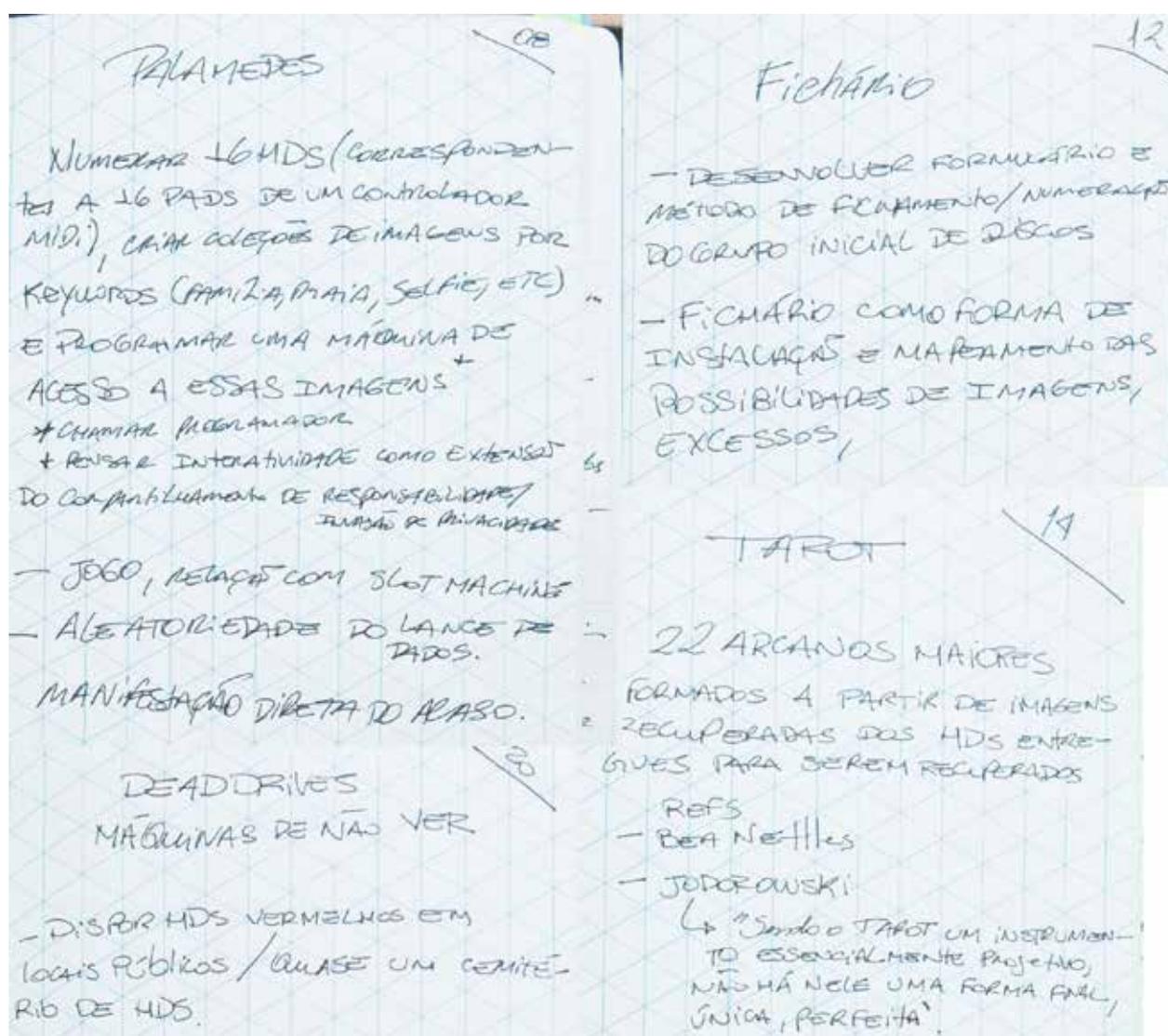


Fig. 3.18: Reproduções da descrição dos quatro exercícios realizados em grupo durante o estágio de docência. (Arquivo Pessoal)

Começamos pelo número **20) Dead Drives**. Mais do que seguir a anotação de intervenção pública com os discos mortos, a aluna Paola Valentini Meinerz criou uma ficha com as informações e desenho das formas mais relevantes de cada disco estudado e os dispôs em caixas-pretas, uma alusão ao arquivo morto, caixão, quase um enterro.



Fig. 3.19: Registros da instalação que usou o exercício base "Dead Drives". (Leo Caobelli)

Já a dupla Renan da Silva Freitas e Luane Abatti buscou na referência **08) Palamedes**, a ideia da catalogação de imagens por família, como as fotografias de compras (produtos como roupas, carros, tênis, material de esportes, etc.) e criou uma instalação composta por diversas janelas. A dupla optou por trabalhar apenas com um disco rígido, retirando dele todas as imagens recuperadas da memória de navegação online do ex-dono, sempre selecionando as imagens de compras. Ao final a projeção no fundo infinito do estúdio criou um casulo de imagens que buscava a imersão do espectador em um ambiente repleto de imagens em movimento.



Fig. 3.20: Registros da instalação que usou o exercício base “Palamedes”. (Leo Caobelli)

O grupo que optou por realizar o exercício **14) Tarot**, foi o que mais desenvolveu uma anotação conforme a redação original do caderno de bitácora. O trio formado por Caroline Lütckmeier, Liana Keller e Renata Bossle Milheiro trabalhou com discos rígidos entregues por amigos, ou seja, imagens deixadas para serem acessadas, fotografias que continham a permissão de seu uso e não uma invasão de sua privacidade.



Fig. 3.21: Registro da criação do baralho de *Tarot*. (Leo Caobelli)

Finalmente o quarto grupo, formado por Julia Alves Rocha, Gabrielle Tesche, Ário Pereira Gonçalves, Andressa Pacheco Lawisch, Paola Rodrigues Beppe buscou no **12) Fichário** um mapa de acesso a uma investigação pessoal sobre quem era o ex-dono do disco. Em vez de dispor diversas fichas e conectar a imagem do HD, ou a fotografias de seu conteúdo, conforme a descrição do caderno, o grupo partiu do fichamento de conteúdo para criar uma apresentação de fotografias que narrassem uma pequena história.

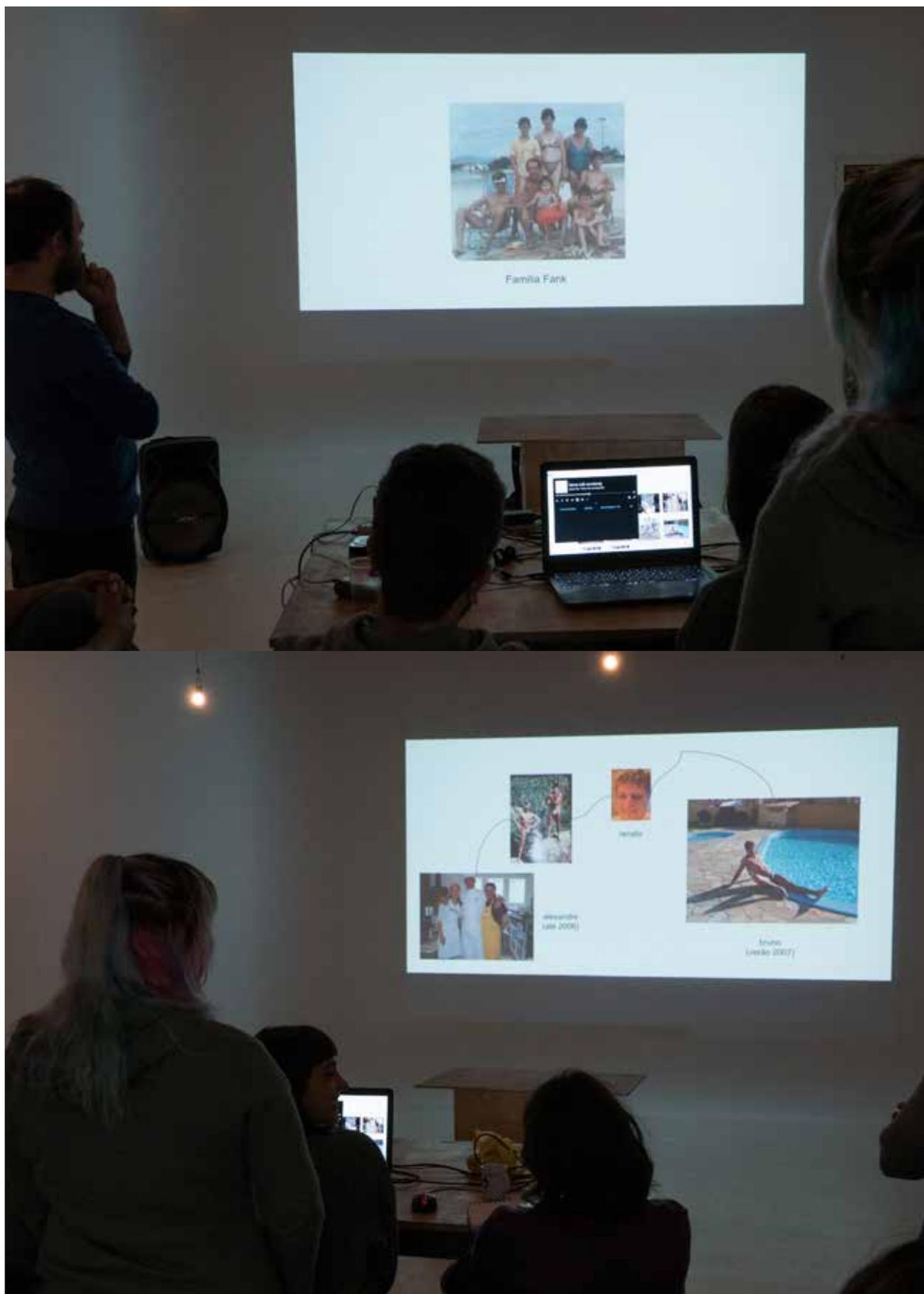


Fig. 3.22: Registro da instalação que usou o exercício base “Fichário”. (Leo Caobelli)

Dessa segunda experiência de montagem e acesso de discos em grupo, algo que ficou evidente foi a dimensão ética, ou antiética do trabalho. Um pouco constrangidos pela invasão de privacidade, 3 dos 4 grupos optaram por trabalhos que não usassem imagens não autorizadas, 2 sequer usaram fotografias de pessoas. No figurativo Tarô, os Hds eram frutos da troca de conteúdo recuperado pela incorporação à coleção, ou seja, foram acessados pois eram permitidos. Já a versão de Palamedes buscou nas fotos de compras uma fuga de qualquer forma de invasão, enquanto

os discos mortos se valiam por serem objetos e não fotografias. Somente o grupo da investigação iniciada no Fichário embarcou no conceito do voyeurismo, no mergulho dentro da privacidade alheia. A aluna Liana Keller chegou a dizer que se sentia incomodada pelo fato de julgar o trabalho antiético. Após as apresentações dos trabalhos realizados, decidi conduzir uma conversa sobre ética, erro e invasão de privacidade, não como uma resposta às questões levantadas, senão para problematizar tais conceitos.

Começamos buscando o próprio conceito de ética. Aristóteles, em seu livro “Ética a Nicômaco”, dizia que as coisas que precisamos aprender antes de fazer só são realmente aprendidas quando as fazemos. Afirmou também que só nos tornamos justos praticando a justiça, moderados agindo com moderação e assim sucessivamente para tudo o que se refere ao que chamamos de virtudes. A aprendizagem da ética, portanto, se dá fundamentalmente pelo envolvimento em situações que nos exijam sermos justos, respeitosos, solidários, não egoístas etc. É um processo que só termina quando cessamos de existir. A ética aristotélica inicia-se com o estabelecimento de noção da felicidade, a busca por bem agir (agir segundo a virtude, bom x mal, certo x errado).

Aqui nos surge como algo essencial o conceito de erro, tanto por ser a partir deles que nos chegam os discos rígidos (algo teve de falhar na máquina para que os Hds fossem descartados), como pela noção de ética calcada no certo x errado. Na nomenclatura do Guia para Expressão da Incerteza da Medição (JOINT COMMITTEE FOR GUIDES IN METROLOGY, 2008a), a palavra “erro” é empregada exclusivamente para indicar a diferença entre o valor verdadeiro e o resultado de uma medição. Isso significa que existe uma diferença entre o valor real obtido e a previsão que se tinha antes. Ou seja, não existe erro sem suposição de funcionamento correto.

Já a noção de privacidade surge entre os séculos XVII e XVIII: as construções passam a oferecer quartos privados (as casas começam a dividir suas plantas com paredes). Na mesma época o jurista americano Louis Brandeis formulou o conceito de privacidade como “*the right to be let alone*”, um direito à reserva de informações pessoais e da própria vida privada.

Temos acima descritos sucintamente os 3 pontos nos quais se concentraram as primeiras críticas, ou reflexões feitas pelo grupo: ética, erro e privacidade. Se o erro era necessário para que as imagens recuperadas pudessem existir e, assim, a reflexão dos trabalhos criados, não poderíamos nos basear puramente na ética do certo, correto, bom e justo para vivenciar a vigilância contemporânea constante. A invasão de privacidade que fazemos em grupo é um paralelo minúsculo frente a quantidade de câmeras que nos monitoram cotidianamente pelas ruas de grandes cidades, ou mesmo através dos aplicativos de smartphones. Não está no exercício dessa poética a ação antiética de invasão, mas se reflexo, a criação de outro duplo. Busca-se por algo que problematize o sistema estabelecido. Acima da ética da obediência, a poética anti-obsoloscência.

Em junho foi a vez de testar o caderno de bitácora e essa pesquisa como elementos centrais de uma oficina cultural que resulta em uma exposição. O projeto Fábulas Contínuas, premiado no edital Juntos pela Cultura, da secretaria estadual de cultura do Rio Grande do Sul, previa uma itinerância pelas cidades de Bagé, Santa Maria e Pelotas. Em maio estive em Bagé e, devido a sua localização fronteiriça, optei por utilizar o arquivo de fotos, vídeos e objetos coletados durante a viagem de captação do documentário Doble Chapa como gatilho da oficina e da exposição. Já em Santa Maria, a oficina “O arquivo como processo criativo” teve como base a coleção de fotografias recuperadas.

A montagem feita um mês antes em Bagé aconteceu no Centro Cultural Vila de Santa Thereza, uma antiga charqueada e havia contado com 20 participantes na oficina. Já em Santa Maria o local escolhido foi o Sobrado Centro Cultural, espécie de estúdio/galeria administrado pelo coletivo TV OVO. Pela ausência de inscritos na oficina, decidimos usar o final de semana em outra cidade como uma imersão em alguns projetos do caderno de exercícios, uma espécie de residência entre os 4 participantes que haviam viajado desde Porto Alegre: eu; Vicente Carcuchinsky, meu já citado assistente; Sheila Uberti, amiga que trabalha com programação web e software livre e Fernando Krum, engenheiro elétrico santa-marienses que conheci em Porto Alegre e que trabalha com programação de obras interativas. Durante dois dias conversamos sobre quais obras poderíamos nos dedicar, lemos o caderno e escolhemos **Palamedes, Solitaire e Fichário** como exercícios a serem desenvolvidos.

Mesmo em modelo de residência, a privacidade voltou a ser tema de algumas discussões. Sheila, acostumada a trabalhar com ativismo digital, trouxe questões relacionadas a problematização da invasão de privacidade e suas potencialidades políticas. Para ela, o trabalho deveria ser mais engajado, mais ativista, adotar o conceito do “maior protege o menor”, ou seja, usar a invasão não apenas como forma de evidenciar o processo de vigilância cotidiano, mas como uma construção didática de como se proteger dessa vigilância. Achei interessante o conceito, mas não me interessa diretamente o mergulho no ativismo, a politização explícita do tema. A isso seriam necessárias outras práticas e, especialmente, outra bibliografia. Acredito que, assim como lemos no editorial da edição da October “*Obsolescence*”, trabalhar com a obsolescência programada já é criar em um espaço de resistência.

Das 3 peças montadas em Santa Maria, duas haviam sido interpretadas em Porto Alegre durante o estágio de docência: **Palamedes e Fichário**. Aqui elas assumiram um caráter mais próximo dos exercícios descritos. Palamedes foi montado como essa “máquina de acesso a imagens”, conforme anotação do caderno e teve em Fernando Krum seu programador. Para a montagem de Santa Maria optamos por projetar seu conteúdo em uma parede.

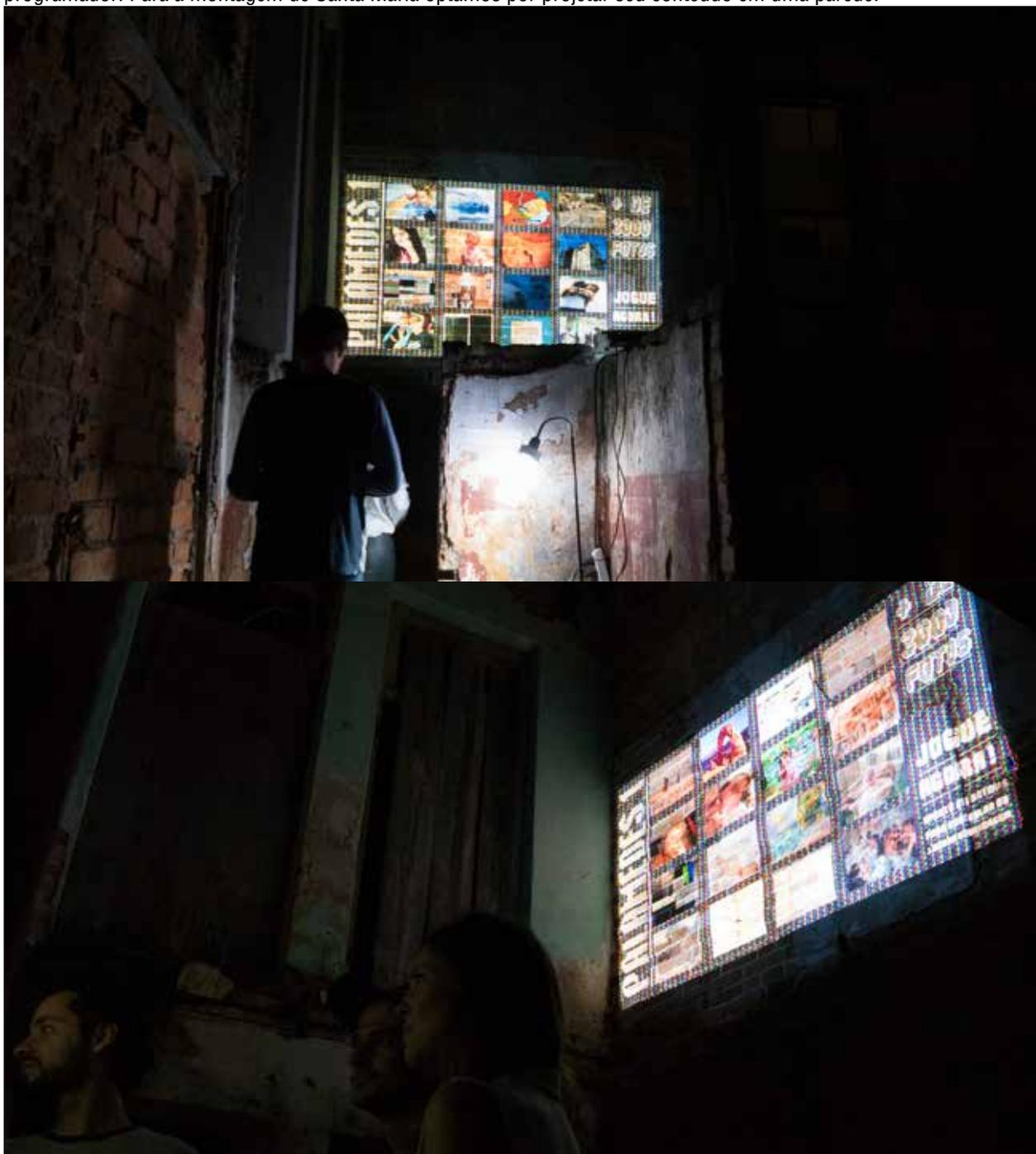


Fig. 3.23: Registros da instalação de “Palamedes” em Santa Maria. (Vicente Carcuchinski)

Já o fichário conectou através de linhas vermelhas as fichas de descrição do conteúdo dos discos rígidos às fotografias de identificação de cada disco, dando visualidade a trama de relações entre conteúdo e a materialidade dos discos.



Fig. 3.24: Registros da instalação de “Fichário” em Santa Maria. (Vicente Carcuchinski)

A novidade, então, ficou por conta de **Solitaire**. Número 17 no caderno de bitácora, Solitaire nasceu depois de uma leitura de portfólio realizada no FoLa, a *Fototeca Latino-Americana* localizada em Buenos Aires na Argentina, em maio deste ano. Para a ocasião necessitava levar algo impresso para ser apresentado em leituras individuais de 10 minutos para um grupo formado por representantes do campo das artes visuais como o curador catalão Alejandro Castellote, o produtor e fotógrafo paraguaio Fredi Casco, a curadora mexicana Itala Schmelz, entre outros. Materializar “Algum pequeno oásis de fatalidade perdido num deserto de erros” é, como vimos nas experiências acima, uma tarefa a ser desempenhada em grupo e que gera experimentos variados, muito longe da linguagem coesa das 15 imagens impressas tradicionalmente apresentadas como um portfólio, ou ensaio visual. Tratei então de estabelecer novamente

um diálogo com Fernando Schmitt, a quem mostrei minha ideia de “janelas de imagens”, conexões visuais que se formavam como as imagens em cascatas de janelas de navegadores ou visualizadores de arquivos digitais, novamente chegando próximo da estética do erro, mas não pelo *glitch*, senão pela máquina lidando com o excesso visual. Me parecia necessário, mesmo em alguma síntese visual, mostrar a pluralidade de formatos e a busca pelo material. Desde o início do ano que os galpões de reciclagem vinham ganhando importância nessa pesquisa, não só por serem o local de encontro dos discos, mas também por serem eles os primeiros espaços da manifestação do excesso: pilhas e pilhas de lixo eletrônico que produziam, ao seu modo, instalações, esculturas efêmeras, montadas e desmontadas durante a chegada e saída dos sacos de material. Montei uma série de imagens que se empilhavam, formando uma pequena torre de fotografias, algo como o empilhamento do lixo nos depósitos. Junto apresentei as fichas de conteúdo em uma prancheta e algumas fotos dos galpões em um tablet.

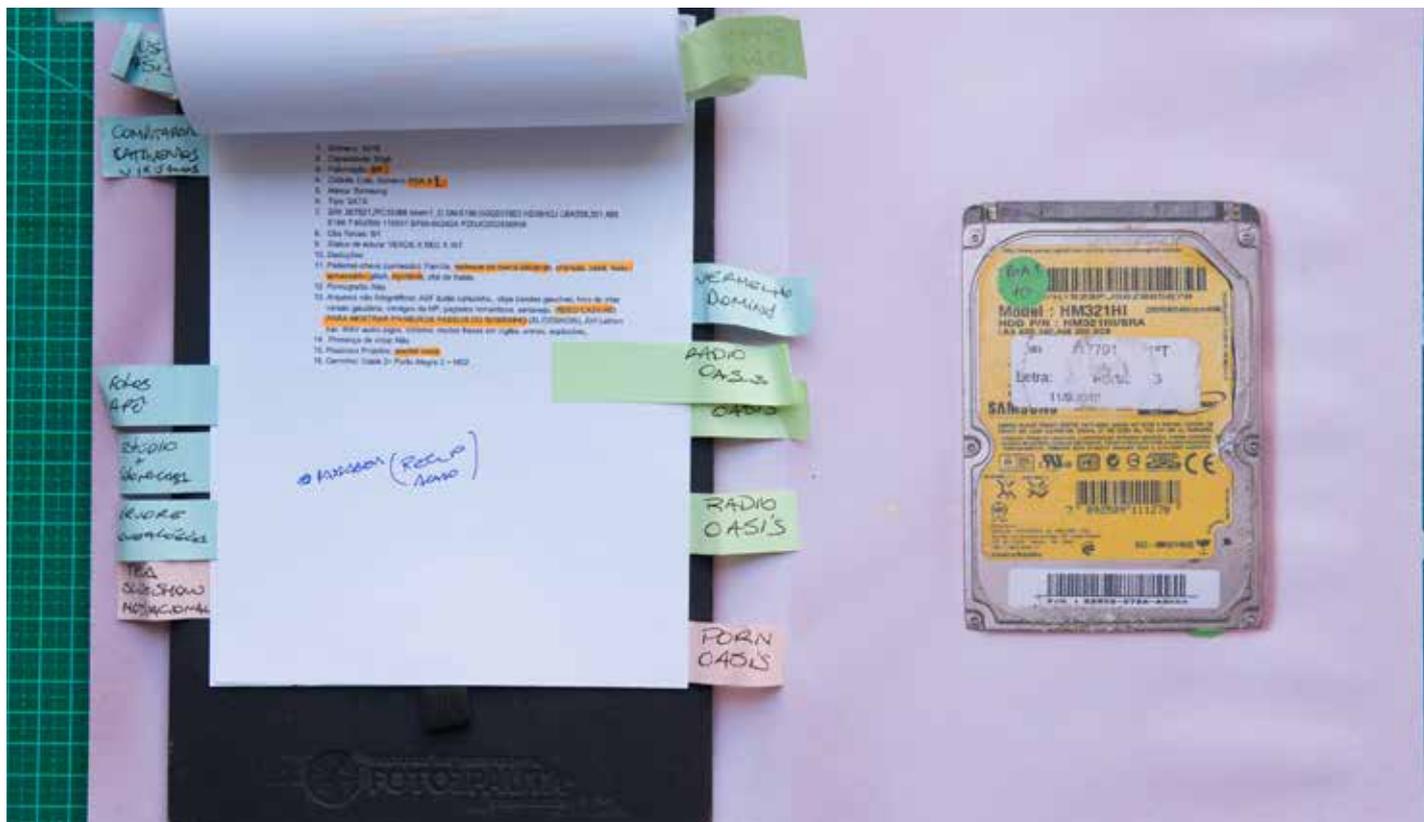




Fig. 3.25: Registros da primeira impressão de “Solitaire”. (Vicente Carcuchinski)

A pilha de imagens terminava com a disposição dos 21 Hds catalogados, origem do material recuperado. Em vez de imagens estéticas, da busca pelo belo, pelo impactante, minha coleção seria formada pelo excesso do banal, o trivial, cotidiano, um grande arquivo de imagens comuns.

Essa busca pelo banal, o banco de imagens do comum, me lembrou o texto “*In defense of the poor images*” (em defesa das imagens pobres, em livre tradução) da cineasta e escritora alemã Hito Steyerl. Nele Hito sustenta que as imagens pobres são os restos da produção audiovisual, o lixo que se acumulam nas margens das economias digitais. São elas que testemunham o deslocamento violento, as transferências e desalojamento de imagens - sua aceleração

e circulação dentro dos ciclos viciosos do capitalismo audiovisual. Imagens pobres são arrastadas ao redor do globo como mercadorias ou suas efígies, como presentes ou como recompensas. Eles espalham prazeres ou ameaças de morte, teorias de conspiração ou *bootlegs*, resistência ou estratificação. “As imagens ruins mostram o raro, o óbvio e o inacreditável, ou seja, se conseguimos decifrá-lo” (STEYERL, 2009). Acredito que esse tenha sido meu primeiro objetivo com a montagem da pilha de imagens, decifrar algo de raro, óbvio e inacreditável nessa composição de imagens banais, registradas por câmeras de baixa resolução.

Voltando de Buenos Aires e organizando a coleção de discos rígidos para levar a Santa Maria, percebi que o disco 0012, POA 3.2, tinha em sua ficha a seguinte observação “apenas duas imagens de Windows”. Depois do processo de recuperação, o disco havia lido somente duas fotografias, um astronauta e uma imagem de praia. O fato que não tinha chamado minha atenção durante 2016 (ano em que a maior parte dos discos passou pelo processo de recuperação), agora ganhava outro peso em 2017, especialmente após o retorno do FoLa. Queria tornar a pilha de imagens em algo que se assemelha a um jogo, em especial um jogo de cartas, pois via a última imagem dos 21 discos como um paralelo ao baralho, cartas. Da mesma maneira a força da formação de pares, trios e quadras de imagens também remontavam a ideia de um carteadado.

Comecei a pensar o ato de colocar e tirar imagens da pilha como um gesto presente no jogo resta um, também chamado de Solitaire em alguns lugares. Foi nesse momento que percebi que o nome Solitaire estava ligado a dois jogos: se fosse um jogo de tabuleiro, era o resta um; já se fosse um jogo de cartas, era o Paciência. Paciência, o jogo de cartas popularizado pelos sistemas operacionais Windows, presente em todas as versões de seus sistemas na pasta de jogos e sempre decoradas no verso das cartas com duas figuras: astronauta, ou praia. Eram essas as duas imagens recuperadas no HD 12. Novamente o acaso formava um jogo em minha frente. Substituí as primeiras imagens da pilha pela aparição do astronauta e estava pronto o jogo Solitaire. Ele poderia ser um *slideshow* de imagens e tela, um GIF para rodar em loop nas *timelines* de *facebook*, um bloco encadernado em uma prancheta a ser manuseado, ou – como instalado pela primeira vez em Santa Maria – uma linha de imagens disposta lado a lado para que fossem “animadas” pelo deslocamento do espectador através de sua trilha. Ali, nas ruínas do Sobrado de Santa Maria, a ausência de luz elétrica ainda me dava outro coeficiente interessante, para ver as imagens, o espectador necessitava percorrer o caminho com as lanternas dos celulares. As imagens provenientes dos Hds, arquivos binários que habitavam a luz das telas de computadores, para serem revistas precisavam mais uma vez da luz, dessa vez das lanternas.





Fig. 3.24: Registros da instalação de "Solitaire" em Santa Maria. (Vicente Carcuchinski)

Durante as leituras em Buenos Aires, a fotógrafa Myriam Meloni comparou minha metodologia de catalogação de excessos a do holandês Erik Kessels. Desde o início dessa pesquisa os projetos de Kessels me servem de parâmetro e referência. Kessels é diretor criativo da *KesselsKramer*, uma agência de publicidade com escritórios em Amsterdã, Londres e Los Angeles, e também um selo editorial. Entretanto é fora do campo publicitário que Kessels é mais conhecido por seu trabalho com fotografias amadoras. Em suas publicações, ele usa imagens garimpadas em mercados de pulga, feiras, álbuns perdidos e internet. Entre suas obras mais conhecidas, estão a *Useful Photography* e *In Almost Every Picture* - ambas, publicadas por sua editora, a *KesselsKramer Publishing*. Essa multidisciplinaridade que vai da publicidade a fotografia vernacular, passando pela experiência editorial, é uma das coisas que mais me chamou atenção em seu trabalho, já que são esses diferentes campos de atuação que permitem a Erik se apropriar de maneira tão orgânica de tantas imagens e colocá-las juntas, dar significado a esse mar de imagens.

Ainda lembro da edição de número 29 da revista holandesa FOAM intitulada *What's Next?* (2011). A edição se lançava a pensar o futuro da fotografia e propunha diálogos imagéticos por seu website (qualquer pessoa podia subir fotos no site e esperar ser respondido visualmente por outras em qualquer lugar do planeta). Mais do que um simples entretenimento visual, a revista buscava uma reflexão sobre o papel da fotografia no universo cotidiano. Pouco tempo depois do lançamento, uma exposição homônima se inaugurou na galeria da revista em Amsterdã. Conheço algumas pessoas que visitaram essa exposição, mas dela, o que mais me lembro são as fotografias publicadas no site da FOAM e que mostravam a instalação de Erik Kessels. Nelas uma criança está deitada sobre uma gigantesca pilha de fotografias. Todo espaço da galeria está vertiginosamente ocupado por elas. A criança parece sorrir enquanto observa uma única fotografia que tem nas mãos. A cena foi registrada na instalação "*Photography in Abundance*" cuja proposta curatorial versava sobre o futuro da fotografia. Como uma resposta à inquietação posta pelo título "*What's Next?*", Kessels imprimiu todas as imagens postadas no período de um único dia no Flickr, site configurador de uma rede social cuja alimentação se dá prioritariamente pelo compartilhamento de imagens. Em diversas entrevistas, ao ser perguntado sobre a origem da instalação, Kessels costuma responder que atualmente uma pessoa vê mais imagens entre acordar e almoçar, do que seu semelhante do século XIX veria durante toda uma vida. Esse interesse pelo excesso imagético, assim como seu ordenamento (mesmo sabendo que toda ordem estará sujeita novamente ao caos e ao embaralhamento) é também meu grande foco em séries e experimentos como os já citados Palamedes e Solitaire. A abundância de imagens empilhadas de "*Photography in Abundance*", aliás, pôde gerar um duplo no exercício 9, Resmas, citado na página 55 e no qual todas as imagens de um mesmo HD contidas na pasta JPG seriam impressas em uma folha A4 cada, gerando um número de Resmas variável, dependendo da quantidade de fotografias presentes nessa pasta.





Fig. 3.25: Registros da instalação “Photography in Abundance”, do holandês Erik Kessels (divulgação FOAM)

Esse pensamento sobre o acúmulo, a produção e o consumo de imagens é o que me aproxima de Erik Kessels. Em um mundo em que todos produzem e editam fotografia, onde, como diz Kessels, “um garoto comum hoje é mais fotografado do que uma celebridade de 50 anos atrás”, o que significa uma única imagem e qual é o seu status na inundação esmagadora de imagens? Sobre isso o artista holandês se debruçaria em seu livro *Image Tsunami*, um grande compêndio de imagens coletadas na internet e editadas de forma a serem ressignificadas. Nas palavras de Kessels: “*Image Tsunami* contém uma enorme coleção de imagens com as quais eu vivo, que eu remixo e edito. É uma representação da sobrecarga de imagens que está na minha cabeça. Minha esperança é que o livro inspire outros a fazerem seus próprios remixes dessas imagens”.

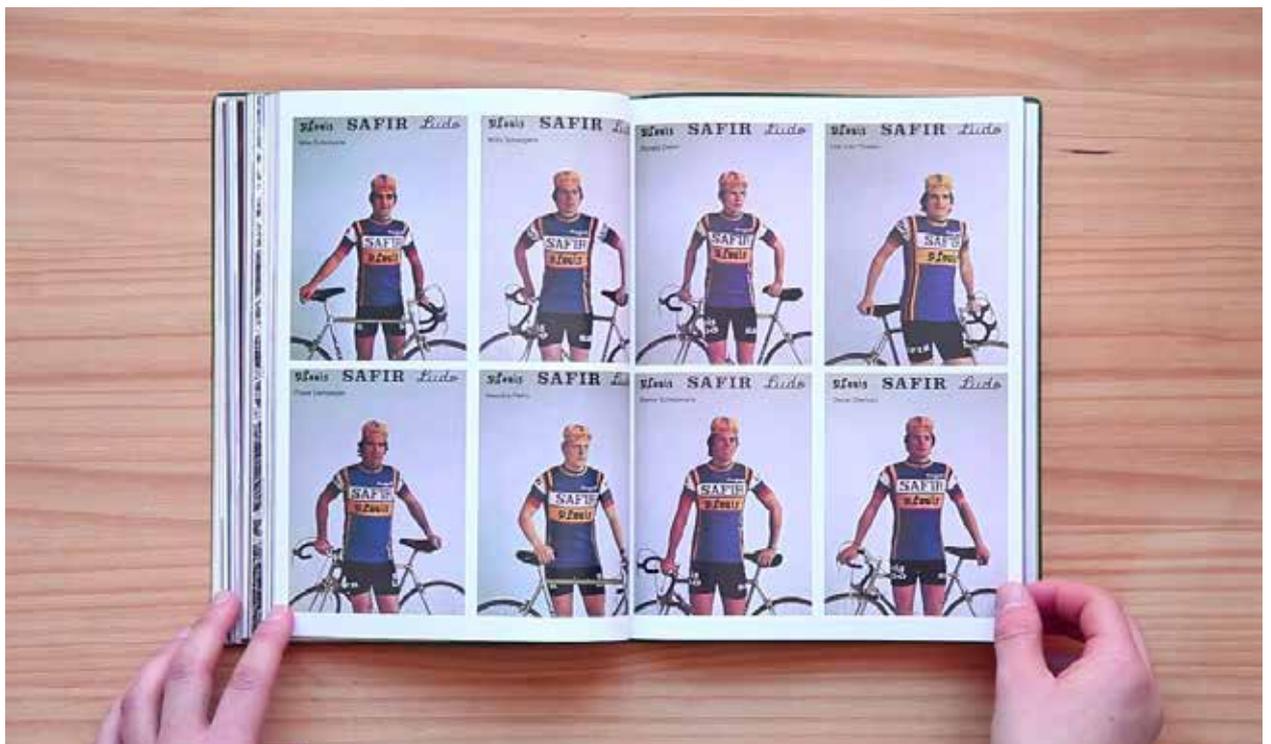




Fig. 3.26: Registros do livro “*Image Tsunami*”, do holandês Erik Kessels (divulgação)

Um ano antes de Kessels realizar a obra da exposição *What’s Next?*, o professor Maurício Lissovsky participou do Fórum Latino Americano com uma palestra chamada “Dez proposições sobre a fotografia do futuro”. Nela, por mais que ainda não houvesse a pilha de imagens coletada por Erik Kessels, Lissovsky prenuncia as instalações do excesso, talvez se conectando inclusive com sua proposição número 1, na qual a fotografia é adivinhação. Ao falar sobre a tecnologia na proposição de número 9, Maurício quase resenha a obra do holandês:

“Somos tomados pela estranha vertigem de que tudo que uma vez se fotografou está agora a nossa disposição. Essa montanha de imagens que se acumula infinitamente sob os nossos pés, e que não para de crescer, nos interroga desde o mais fundo dos estratos sedimentados pela tradição, até a poeira imperceptível dos milhões de fotografias que estão sendo realizadas por aparelhos celulares, neste exato momento. Os recursos tecnológicos colocaram ao alcance de qualquer criança e da intuição do artista mais ingênuo a possibilidade de liberar sonhos que as imagens mantinham adormecidos em seu ventre com uma velocidade e numa escala jamais vistas”. (LISSOVSKY, 2010: 5)

Em julho, uma nova montagem do Fábula Contínuas foi realizada em Pelotas, dessa vez na “A Sala” a galeria do Centro de Artes Visuais da UFPEL. Ali um grupo formado por mais de 20 estudantes interagiu com os arquivos de 3 coleções: Doble Chapa, Las Cosas por su Nombre e Algum pequeno oásis de fatalidade perdido num deserto de

erros. Os quatro dias de oficina e exposição em Pelotas foram intensos. Trabalhar com um grupo das artes visuais se mostrou extremamente fértil (o que pode configurar um problema a ser abordado nas considerações finais). Os estudantes levaram seus arquivos pessoais desde o segundo dia e, o arquivo de “algum pequeno oásis...” foi utilizado em 4 instalações: uma contendo fotos de casais extraídas da catalogação do Palamedes, outra fazendo uso pela primeira vez do material recebido via Dropbox da Nigéria, uma que fez uso de diversas imagens de praias, desde arquivos analógicos dos participantes, até imagens e vídeos de HDs e, por fim, os retratos de avatares de *facebook*, Orkut e demais redes sociais. Essa profusão de obras e formatos, algo muito desejado durante todos os encontros relatados, demonstra alguma compreensão do que é necessário criar e oferecer ao grupo para dar acesso à ativação do outro



Fig. 3.27: Registros das instalações de “Algum pequeno oásis de fatalidade...”, em Pelotas. Exercício Base “*Ikeja Computer Village*” (Vicente Carcuchinski)



Fig. 3.28: Registros das instalações de "Algun pequeno oásis de fatalidade...", em Pelotas. Exercício Base "Palamedes", tag "Casais" (Vicente Carcuchinski)



Fig. 3.29: Registros das instalações de “Algum pequeno oásis de fatalidade...”, em Pelotas. Exercício Base “Palamedes”, tag “avatar” (Vicente Carcuchinski)



Fig. 3.30: Registros das instalações de “Algum pequeno oásis de fatalidade...”, em Pelotas. Exercício Base “Palamedes”, *tag* “praia” (Vicente Carcuchinski)

Esse encerramento do projeto Fábulas Contínuas em Pelotas, depois de passar por Bagé e Santa Maria, coincidiu com um mergulho na dissertação e, por consequência na revisão dos procedimentos dessa pesquisa. O ato de depurar montagens, reinterpretar peças escritas no caderno de bitácora, ou mesmo tentar novos experimentos com a interferência do material trazido pelo grupo, apontou caminhos possíveis de serem um contínuo do projeto, traçando caminhos desde o encontro com os Hds, algo que poderia ser mapeado como:

1) ATO GERADOR / BUSCA DO ACASO

2 - Recuperação

3 - Compilação / catalogação

4 - Formulação de exercícios

5 - Execução em grupo / Instalação

6 - Depuração dos resultados coletivos

7 - Exibição / Publicação / Projeção

Os passos 2, 3 e 4 são executados no ateliê, de forma individual e podem ser feitos durante toda a pesquisa. Já os passos 5, 6 e 7 fazem parte da vivência em grupo e são refeitos a cada montagem, a cada experimentação coletiva.

Por fim, uma das últimas montagens antes da banca de defesa seria a proposta como resultado da bolsa de desenvolvimento de projetos do Prêmio Brasil de Fotografia 2015. Embora a elaboração de relatórios, encontros por Skype e a própria montagem prévia do prêmio em 2016 já apontassem para a instalação projetada abaixo – um grande ateliê aberto à participação coletiva – os cortes orçamentários do Prêmio e a diminuição do espaço físico da galeria, acabaram por impossibilitar tal proposta. Até junho deste ano, o projeto desenhado se norteava pela ativação de arquivos dos discos no local de exibição. Para tanto seria necessário viver um processo de montagem dentro da galeria e não apenas enviar obras e manuais de montagem. Formatei então essa vivência para ocorrer durante 4 dias prévios a abertura da exposição e 3 dias posteriores. Nesse período o público seria estimulado a visitar o espaço e interagir com a montagem da exposição. A metodologia seria semelhante a desenvolvida durante a oficina “O arquivo como processo criativo”: apresentação da pesquisa, do caderno de bitácora e das coleções de discos. Leríamos juntos alguns dos exercícios e, a cada dia, o grupo presente escolheria quais projetos materializar. Assim a proposta previa que cada montagem seria única, dependeria da escolha do público que, desde o início, seria também coautor e montador. Para que isso se efetivasse, seria montada uma estrutura de madeira em forma de 3 corredores fechados em uma das pontas, criando assim 3 nichos a serem preenchidos com imagens, uma analogia ao próprio formato do disco rígido e a forma como vamos colocando nossos dados ali.

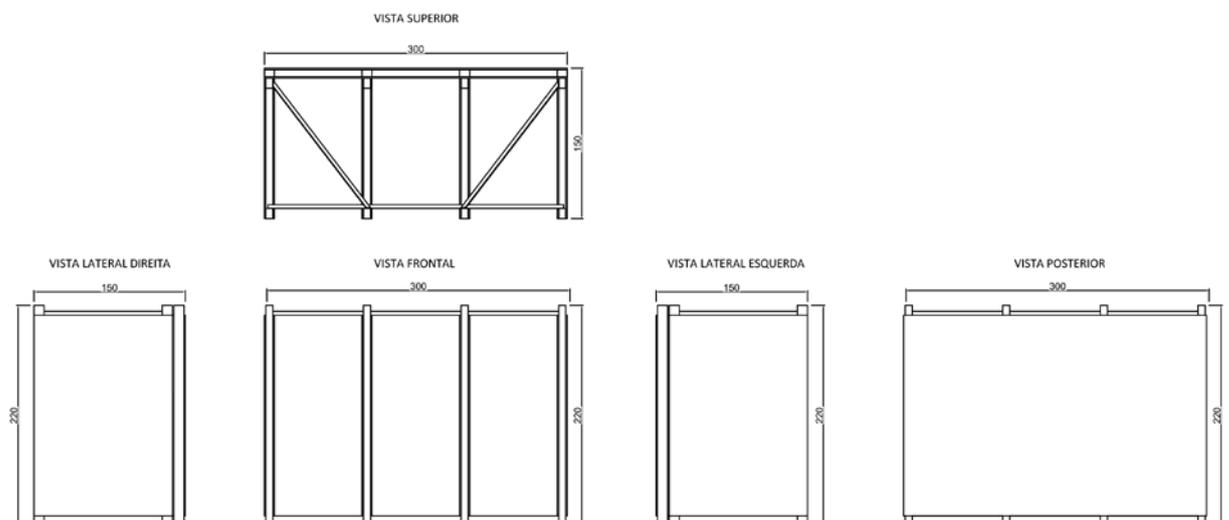




Fig. 3.30: Projeto de instalação elaborado para o Prêmio Brasil 2017. (Mariana Pavlick)

A primeira ideia de adaptação do projeto acima era a de simplesmente deslocar a atividade do Centro Cultural Porto Seguro, para o estúdio do Barraco Cultural, ateliê que ocupava. A organização propunha que durante a abertura da exposição se fizesse uma transmissão da montagem no Barraco para o Centro Cultural em São Paulo. Essa ideia não teve força para durar uma semana. Montar a exposição, ou seus vestígios de ativação em grupo, em um espaço onde – depois dessa transmissão – não haveria continuidade da montagem, mostrou-se fraco conceitualmente, assim como a transmissão mais parecia incorrer no cacoete de diversas obras de ACT, especialmente as interativas: primar pelo entretenimento e não pela crítica. Acabei me afastando de todas as ideias desenvolvidas ao longo da bolsa e optei por desenvolver, em nova coautoria com Sheila Uberti, o exercício #24 da Bitácora – *Oasistec / Lost in Translation* - um vídeo roteirizado a partir da navegação em tela ocorrida em diversas fases do projeto. Para isso escrevi um texto, copiei o mesmo, coleí no campo de texto do tradutor do google e apertei o ícone da caixa de som para que a voz robótica narrasse um texto automatizado, a linguagem da máquina traduzida em voz (tudo registrado por meio de captura de tela, como se o visitante estivesse em frente a tela do computador, vendo o abrir e fechar de suas janelas). Esse vídeo¹⁵ de aproximadamente cinco minutos ficou em loop na galeria e supriu a necessidade de ocupação do espaço delimitado: uma sala de 3x4 metros e uma TV de 32 polegadas. Materializando assim mais um exercício do caderno de Bitácora.

¹⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/229899955>

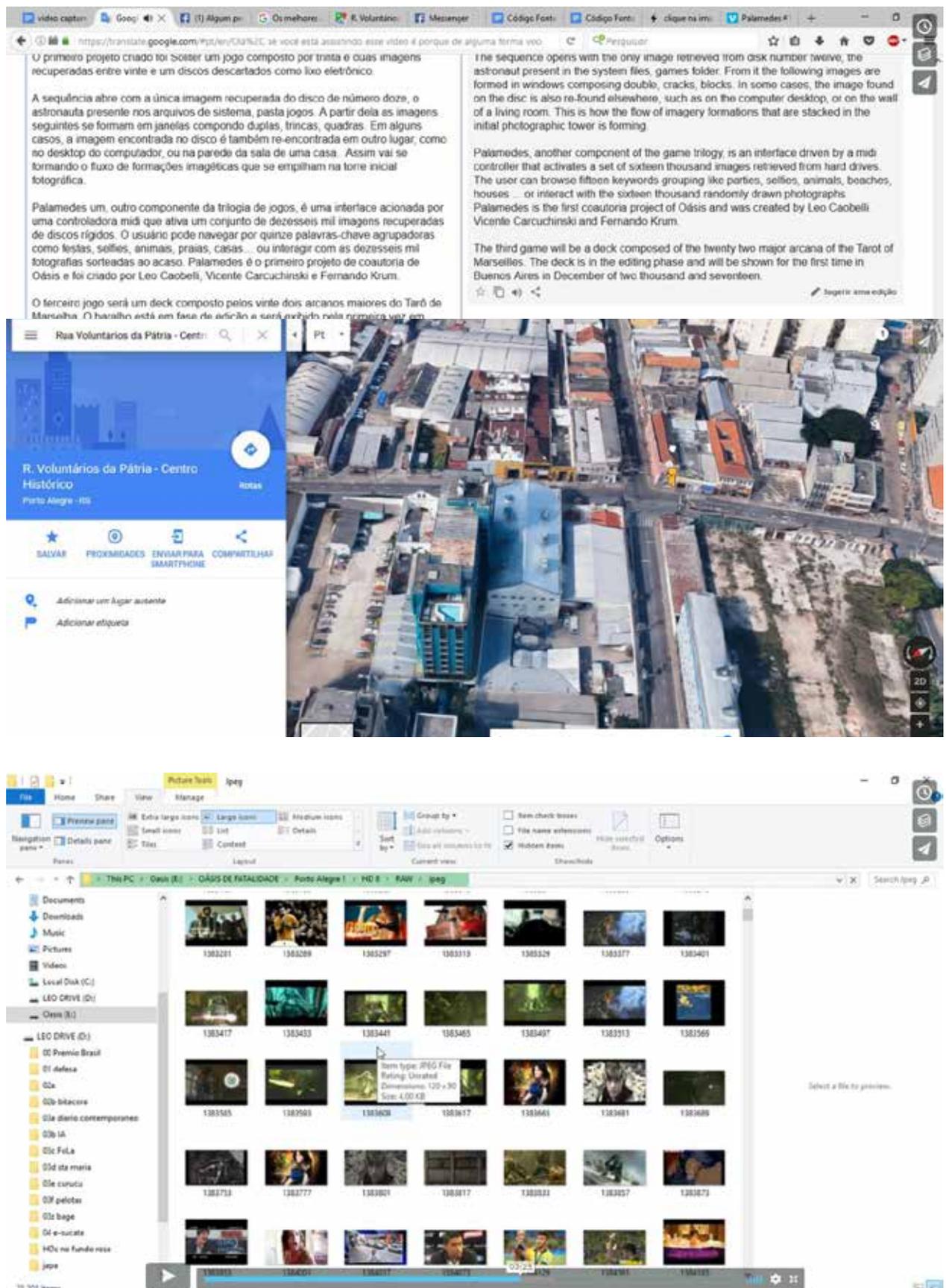


Fig. 3.31: Capturas de tela do vídeo "Oasistec / Lost in Translation" exibido no Prêmio Brasil 2017. (Leo Caobelli)

Ainda antes da banca de defesa, Solitaire será exposto em formato touchscreen, na tela de um *ipad*, como resultado da convocatória para exposição coletiva da galeria Airez, na Bienal de Curitiba, no final de setembro. Ao seu lado estará o vídeo descrito acima, *Oasistec*, dando ao visitante um panorama da pesquisa (no caso da navegação por telas do vídeo) e a possibilidade de interação através do retirar imagens da pilha inicial de Solitaire.

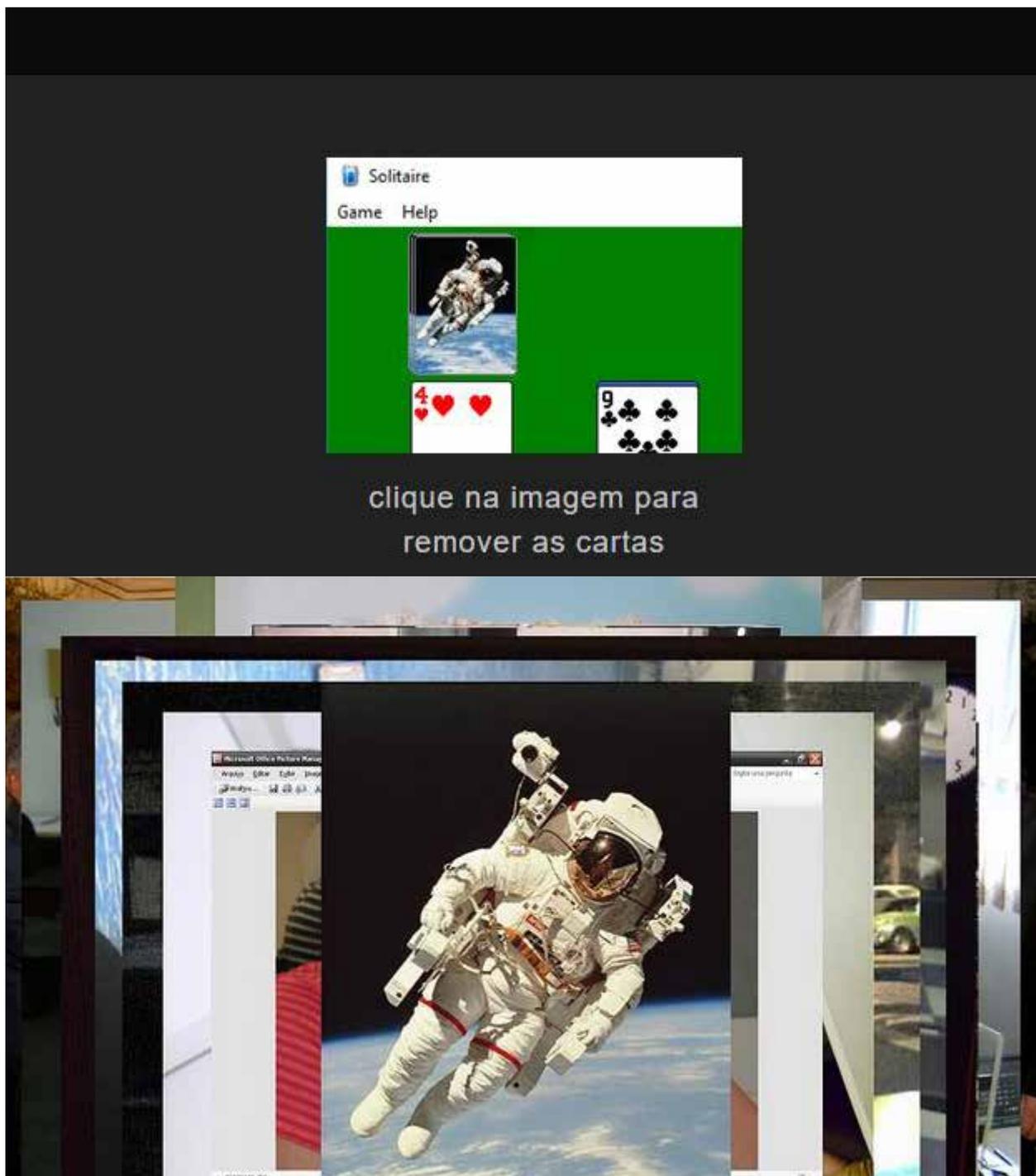


Fig. 3.32: Capturas de tela do jogo online "Solitaire". (Leo Caobelli)

Em dezembro deste ano, como resultado das leituras de portfólio do FoLa, uma instalação de *Algum Pequeno Oásis de Fatalidade Perdido* num *Deserto de Erros* será realizada em Buenos Aires. Até lá os exercícios *Palamedes*, *Dead Drives*, *PornOasis*, *Solitaire*, *Ikeja Computer Village*, *Oasistec* e *Tarot* serão depurados e revistos em proposta de coautoria, sendo elas entre *Palamedes* (Leo Caobelli, Fernando Krum e Vicente Carcuchinsky), *Dead Drives* (Leo Caobelli e Janete Fonseca), *Solitaire* (Leo Caobelli e Nico Janowski), *PornOasis* (Leo Caobelli e Isabel Ramil), *Ikeja* (Leo Caobelli e Fernando Schmitt), *Oasistec* (Leo Caobelli e Sheila Uberti) e *Tarot* (Leo Caobelli, Liana Keller e Caroline Lutckmeier).

A fragmentação da instalação em diversas peças tem como objetivo principal o de dar materialidade aos excessos e suas polissemias, sendo impossível – ao menos sem enfraquecer o projeto – pensar em uma instalação coesa em série única. Acredito também que, ao longo das montagens exibidas nesse capítulo, essa polissemia também foi a tônica de ativação dos exercícios do caderno, nunca possibilitando uma montagem única, um arquivo cristalino (arquivo-morto?), mas um arquivo / coleção / catalogação em constante manuseio e ressignificação, resultando em um processo de coautoria múltiplo e reencenado constantemente: um anarquivamento sem fim.

CECI N'EST PAS UN CHAPITRE:

Quando Lazlo Moholy-Nagy colocou a fotografia como uma das disciplinas básicas da escola da Bauhaus no auge do modernismo, profetizou que o analfabeto do futuro não seria quem não soubesse escrever, e sim que não soubesse fotografar. Algum tempo depois, Walter Benjamin faria uma releitura dessa previsão ao se perguntar: “Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto” (BENJAMIN, 1985, p.107). Mauricio Lissovsky observa que, entre uma sentença e outra, o termo que desaparece é exatamente o futuro, uma vez que o analfabetismo se caracterizaria pelo fotógrafo que não sabe ler o futuro nas suas próprias imagens. Para onde estamos apontando com a fotografia? Quais são as possibilidades de futuro que evocam as imagens sobre as quais nos debruçamos? Peguemos mais uma vez um exemplo de Lissovsky, não mais no texto original das 10 proposições como proferidas em sua palestra, mas na versão revista para publicação no livro “Impacto das Novas Mídias no Estatuto das Imagens:

“Por isso, creio, Vilém Flüsser sugeriu que a tarefa de uma “filosofia da fotografia” era “apontar o caminho da liberdade”. A máquina fotográfica representava para ele o protótipo de todos os dispositivos quânticos, a ponta de lança do “totalitarismo dos aparelhos em miniatura”. O único exercício de liberdade possível, na cena moderna, era aprender a “jogar contra o aparelho”, uma prática a que os fotógrafos, segundo ele, já se dedicavam “inconscientemente” (Flüsser, 2002, p. 82-4). (LISSOVSKY, 2011, p. 20)

Jogar contra o aparelho e seu aparelhamento, não mais de forma inconsciente, mas de maneira plena, talvez seja o resumo de minha metodologia descrita ao longo dessa dissertação. Os procedimentos de busca, recuperação, compilação e publicação, são as ações através das quais procuro o embate não com a máquina, mas com toda cadeia de elementos que a mesma opera: automatismo, obsolescência, vigilância, globalização, desmemoria. Há de se sublinhar que, enquanto finalizo a revisão dessa dissertação – fruto da pesquisa de um bolsista da Capes – o rompimento do processo democrático brasileiro vivido em 2016 avança em seu objetivo de aniquilação de políticas sociais e culturais, assim como investe prioritariamente no aparato policial, evocando a política do medo, da violência e do terrorismo, para aumentar seu poder de vigilância e repressão. A máquina perfeita, essa do totalitarismo dos aparelhos em miniatura, é a arma ideal de um estado de coisas pautado pela obsolescência que atende aos anseios do mercado. Em seu tempo, no momento que a ele convém, surgirão ainda e sempre novas miniaturas, para soterrar a memória pelo acúmulo. Como seremos capazes de lembrar, de refletir sobre a lembrança, se a ação pela qual somos cobrados não vem da memória, senão do consumo de imagens? Inverter a lógica desse capitalismo imagético é então meu gesto poético fincado no território da resistência, viver em estado constante de anarquivamento.

Recordando agora o primeiro semestre desse ano, momento em que mostrei o primeiro experimento visual de Oásis, o embrião de Solitaire, para o grupo de revisores em Buenos Aires, evidenciam-se algumas questões que se tornaram extremamente caras a essa pesquisa, especialmente por direcionar uma revisão de processos e métodos de toda a dissertação, dentre as quais destaco: a leitura da curadora paulista radicada no Uruguai, Verônica Cordeiro, apontando que o mais forte da montagem era o empilhamento de imagens, sua tridimensionalidade que a conectava com os galpões de reciclagem. Para ela esse deveria ser o ponto a ser explorado, mais do que fotografias, estruturas escultóricas. Penso que aqui me é extremamente válido, não só o pensamento da tridimensionalidade, mas sua conexão com os galpões de reciclagem. É muito importante perceber que o meu “jogar contra o aparelho”, se dá como uma proposição pelas bordas do sistema, usando de seus próprios rejeitos para estabelecer a crítica. Já a curadora mexicana Itala Schmelz via ali um paralelo direto com suas questões curatoriais levantadas na última bienal de fotografia do México, para Itala o mergulho nas imagens e a materialidade do excesso eram os vértices a serem ainda mais radicalizados e potencializados no trabalho, ainda mais se pensados como obras em coautoria com outros artistas. Questão quase contrária à do curador catalão Alejandro Castellote que queria ver um caminho mais de autor, algo menos coletivo e mais focado em seleção de imagens (embora me pareça clara essa “autoria” na busca obsessiva por imagens que criem pares, trincas e quadras como já se mostrava no embrião de Solitaire). Castellote, entretanto observou algo importante, ele começava a enxergar uma tendência de busca por trabalhos de pós-fotografia, tanto por curadores, quanto por artistas que querem discutir a fotografia do futuro e que minha busca deveria ser a de tornar o trabalho não apenas mais um referencial desse campo, senão algo que tenha potência visual para ser exibido independentemente de uma curadoria focada na pós-fotografia. Já a fotógrafa ítalo-francesa Myriam Meloni entendeu a pilha de imagens como

um primeiro acesso a coleção de arquivos recuperados, vendo ali uma possibilidade de contínuo, de geração de mais projetos e novas instalações. Sugeriu contatar o holandês Erik Kessels para que assim pudesse se estabelecer uma nova parceria, não apenas com os grupos de oficinas e amigos, mas também com artistas que problematizam o arquivo. Por fim, o paraguaio Fredi Casco projetou a potência do trabalho em dois campos: no contrato de troca entre material recuperado x incorporação a coleção, assim como na multiplicação de imagens banais. Formulamos juntos o conceito de um “*Centro de recuperación de la memoria*”, atividade a ser desenvolvida em centros comunitários nos quais eu passaria alguns dias recuperando imagens de discos inacessíveis por seus donos, em troca da incorporação dessas imagens recuperadas a minha coleção. Para Fredi essa seria a criação de uma “anti-getty images”, em alusão a um dos bancos de imagem mais conhecidos do mundo.

Todas essas devolutivas em leituras de um pequeno grupo de imagens me atentaram para a importância da abertura desse processo de criação. Os momentos de leituras, encontros, oficinas criam a vivência dessa coleção, a partilha do sensível. A esse processo de vivência coletiva, ativação de obra que se faz em grupo e que deixa exposto algum vestígio/resíduo do que ocorreu como obra (talvez até em paralelo à sua matéria-prima, o lixo eletrônico), comecei a buscar por pares também no campo da performance. Encontrei no artigo “Corpos Informáticos: Birutas (e) Vento” apresentado na Anpap de 2014, por Maria Beatriz de Medeiros registrando seu processo em *Birutas e Birutas (2010)*, o conceito de “Corpo sem Obra” que poderia territorializar uma nova problemática a ser explorada em *Algum Pequeno Oásis...* Em *Biruta*, o vento age de maneira a desprejar a matéria. Aqui Medeiros contrapõe o ato da pregação. “Pregar é fazer proclamação como arauto (mensageiro, porta-voz, pregoeiro e proclamador). Pregar é ser arauto, oficiar como arauto, proclamar como conquistador.” (MEDEIROS, 2014). A artista compara o pregador ao discurso estabelecido, o senso comum, para ela a performer Marina Abramovic prega com seu método, enquanto *Corpos Informáticos* despreja. O ato de desprejar parece se assemelhar a importância do anarquívamento para Derrida; pregar x desprejar; arquivar x anarquivar. Medeiros busca para sua anti-metodologia os conceitos de fuleragem, algo que vaza por pontos de fuga, como queriam Deleuze e Guattari:

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO¹⁶. Conectar, conjugar, continuar: todo um “diagrama” contra os programas ainda significantes e subjetivos. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.199 Apud MEDEIROS, 2014)

Embora minhas experiências em grupo tenham inconscientemente buscado uma espécie de CsO, e seus vestígios, as instalações realizadas em grupo realizadas tenham surtido algum tipo de efeito desejado, se analisarmos especialmente os experimentos feitos em *Pelotas*, no centro de artes visuais, ou mesmo a montagem do estágio na *Graduação de Artes Visuais*, acontecida no *Barraco Cultural*, veremos que essa fertilidade do campo dos estudantes de artes pode ser também um comodismo, algo que se realiza dentro de uma zona de conforto e que, por isso, não oferece risco. Toda surpresa que possa surgir dentro do ambiente já domesticado como espaço das artes, é uma surpresa domesticada, referenciada, trabalhada em citações e mais citações dos mesmos teóricos. Nesses espaços, por mais interessantes que sejam os debates, toda conversa é acompanhada de um excesso de teorização. Se falo sobre arquivo, cita-se Derrida, Foucault, Deleuze. Se falo sobre recuperação, sobre o conteúdo das imagens, lá vem a sobrevivência de Didi-Hubermann. Das coleções vem Benjamin, do pensamento sobre o aparelho, brota Flüsser e a pós-fotografia, toda ela, é talvez a maior das fábulas de Fontcuberta. Não é, de forma alguma, meu desejo o de desfazer os teóricos, estudiosos e experiências acadêmicas vividas nos últimos dois anos - sem os quais meu trajeto seria ainda mais tortuoso e inconclusivo - mas chegar ao momento de busca de outro território de ativação, fora dos cubos brancos. A revisão

16 O Corpo sem Órgãos (ou apenas CsO) é um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, utilizado em *Anti-Édipo* e *Mil-Platôs*. Este conceito, retirado de Artaud, funciona muito mais como uma prática, ou conjunto de práticas, em vez de uma noção bem definida. Faz parte de um estilo de vida nômade. Não compreendemos o Corpo sem Órgãos, o vivemos. “Seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide” (Deleuze, *Mil Platôs*, Vol. 3)

desses dois anos se dá aqui pensando em outros horizontes, em apontamentos que levem meus questionamentos e minha metodologia para um ambiente menos confortável, menos referenciado, menos homogêneo.

Se os pontos levantados no início dessa dissertação foram alcançados e pesquisados, se a problematização do arquivamento digital, da invasão de privacidade, da vigilância constante, da obsolescência e do gesto poético como ato de resistência foram desenvolvidos dentro do ateliê, como eles seriam diferentes se tivessem sido desenvolvidos em um ambiente mais árido, talvez mais desértico como o nome do trabalho sugere? Se aceitar trocar o “tivessem sido”, por um como serão, abrirei o caminho para pensar uma sequência acadêmica, um estudo de doutorado, que conserve o mesmo arquivo, a mesma coleção de mais de 100 discos, catalogando agora outros 22, 44 discos rígidos, mas os colocando para serem ativados em locais “não-artísticos”.

“Os proponentes da não-arte são aqueles que, consistentemente ou uma vez ou outra, escolheram trabalhar fora da palidez dos estabelecimentos de arte – quer dizer, em suas cabeças ou em seu domínio natural diário. Todas as vezes, porém, eles informaram o meio artístico estabelecido de suas atividades, para colocar em movimento as incertezas sem as quais seus atos não teriam significado. A dialética arte/não-arte é essencial – uma das doces ironias à qual voltarei várias vezes daqui em diante”. (KAPROW, 1971, p. 216)

Aqui reside meu desejo de doutorado: trabalhar fora de uma certa palidez dos estabelecimentos de arte. Ser um anartista, como definido por Kaprow, alguém que não faz arte real, mas aquilo que ele chamou de arte como-a-vida (*lifelike art*). A arte que nos faz lembrar das nossas vidas. Creio que aqui está mais um elo com o espaço de resistência, talvez até com o debate suscitado por Sheila Uberti na residência forçada acontecida em Santa Maria, aquela cobrança pelo engajamento do “maior protege o menor”. Fazer arte que lembre a própria vida é fazer arte que aponte os nossos problemas cotidianos, apontar para o excesso não dentro da assepsia da galeria, do cubo branco, mas na essência do galpão de reciclagem. Performar fora dos centros de arte, para o público ávido e desejante pela experiência artística, mas em meio às pilhas de discos rígidos descartados como lixo eletrônico, tendo como interatores / coautores os imigrantes haitianos e senegaleses que compõe a mão de obra de separação do material reciclável, os catadores e seus carrinhos.

“Artistas do mundo, larguem o meio! Vocês não têm nada a perder além de suas profissões!”, profetizava Kaprow ao final de *A Educação do Não-Artista*, parte 1. Largar um meio é encontrar algum outro, parir um novo espaço, buscar outro acaso, gerar uma nova prescrição.







Fig. 3.33: Registros do galpão de lixo eletrônico, e-sucata, em São Leopoldo. (Vicente Carcuchinski)

“Você vai vender esses Hds? ”, perguntou o imigrante haitiano.

“Não, eu busco por dados dentro deles”, respondi.

“Mas o que você busca? ”, ele continuou.

“Fotos, vídeos, textos... qualquer informação que eu possa acessar”, disse.

“E tem como ver isso depois que jogam fora? ”, questionou.

“Quer ver? ”, devolvi a pergunta.



Fig. 3.34: “Ateliê de leitura de discos rígidos”, montado no e-sucata, em São Leopoldo. (Vicente Carcuchinski)

Ali ficamos no tempo em que ele fumaria um cigarro, faria uma ligação, checaria as mensagens do celular. Ali ficamos, maravilhados por encontrar no lixo a luz que brotava imagens, fixas e em movimento. Ali ficamos como se o intervalo que nos demos, a pausa de nossas atividades, fosse a construção conjunta de algo que não se pode nomear. Ali ficamos até voltarmos a repetição de nossas atividades, ele a carregar e descarregar sacos de lixo eletrônico, eu a separar deles os discos que ainda poderiam ter leitura.

Dentro dos galpões, nossa relação com o descarte tecnológico se torna ainda mais intenso, expõe a gambiarra, a forma como encontramos de amontoar os descartes e aparatos de vigilância que tomamos como uso cotidiano. Ali posso agir de acordo com a “(...)Gambilogia – a ciência do improviso aliada às técnicas eletrônico-digitais. É a celebração da gambiarra por postura crítica, pela ausência de recursos ou simplesmente como opção estética. É a tecnologia, por vício ou como combustível – e porque não há mais volta. A gambiarra é uma forma de *hackeamento* e também uma atitude política.” (PAULINO, 2014 pg. 4)

Gambiólogos atuam em meio ao lixo tecnológico que como Claudia Kozac em seu texto *Basura* escreve, é “como uma sombra que espreita todo dispositivo tecnológico” (KOZAC. 2012, p.20). A obsolescência programada como o adubo que floresce em um galpão de lixo eletrônico.

“Se todos os dispositivos têm cada vez mais os dias contados, condenado a falhar e requerer uma mudança ou uma atualização, também as obras de arte tecnológicas se preparam de antemão para seu ingresso nos depósitos de sucata”. (KOZAC. 2012, p.20)

É com essa problemática em vista, característica exponencial do século XXI, que quero dar continuidade a uma *arte-vida* que exponha e use este lixo eletrônico. “O que fazer com o lixo então?”, pergunta Kozac, e “O que poderá fazer a arte com os desperdícios?”. É a essas questões que quero me lançar dentro dos galpões.

PLATAFORMA ONLINE:

Todas as séries próprias apresentadas nessa dissertação, assim como o material de registro de processos, podem ser acessados em alta resolução em:

<http://leocaobelli.art.br/oasis>



BIBLIOGRAFIA:

- BACHELARD, Gaston.** A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland.** A Câmara Clara. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BEIGUELMAN, Gisele.** O livro depois do livro. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- BLOM, Philip.** Ter e Manter. São Paulo: Record, 2003.
- BENJAMIN, Walter.** Obras escolhidas II: Rua de mão única, São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter.** Passagens, Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas.** Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas.** Radicante: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BREA, José Luis.** Las tres eras de la imagen. Madrid: Akal, 2010.
- CALDERON, Andrea Soto e GULDIN, Rainer.** Para Documentar Algo que não Existe. Flusser Studies 13. Disponível em: <https://studylib.es/doc/8667747/paradoja---flusser-studies> Acesso em: 02/09/2017
- CALVINO, Italo.** Coleção de areia. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARVALHO, Bernardo.** Fome de ver. ZUM#1, São Paulo, IMS, Outubro, 2011
- DEBORD, GUY.** A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DERRIDA, Jacques.** Mal de Arquivo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.** O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ENTLER, Ronaldo.** Arte Acaso: Introdução ao Problemas. São Paulo, 1996. Disponível em: http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/ronaldo_entler_arte.html Acesso em: 16/07/2016
- FONTCUBERTA, Joan.** A câmera de Pandora. São Paulo: GG, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan.** Por um manifesto pós-fotográfico. Madrid, 2011. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/> Acesso em: 16/07/2016.
- FONTCUBERTA, Joan.** La Furia de las imagenes. Madrid, 2016.
- FOUCAULT, Michel.** O que é um autor? Bulletin de la Société Française de Philosophie, 63º ano, no 3, julho-setembro de 1969, ps. 73-104. Disponível em: <https://leglesspider.files.wordpress.com/2012/02/foucault-michel-o-que-ecc81-um-autor-inditos-e-escritos-estecc81tica-e28093-literatura-e-pintura-mucc81sica-e-cinema-vol-iii-rio-dejaneiro-forense-universitacc81ria-2001-p.pdf> Acessado em: 03/09/2017
- FRANCO, Carolina Mendes.** Encontro debate se é possível resguardar a privacidade no mundo de hoje. Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/encontro-debate-se-%C3%A9-poss%C3%ADvel-resguardar-privacidade-no-mundo-de-hoje> Acessado em: 03/09/2017
- GINZBURG, Carlo** – Mitos, Emblemas, Sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GUIART, Anna Ortiz.** Uso de los espacios públicos y construcción del sentido de pertenencia de sus habitantes en Barcelona. In: LINDON, Alicia; AGUILAR, Miguel Ángel; HIERNAUX, Daniel. (Coords.) Lugares e imaginarios en la metrópolis. México: UAM – Iztapalapa. Div. Ciências Sociales y Humanidades, 2006.
- HERTZ, Garnet.** Art after New Media. Leonardo Eltronic Almanac, 2012. Disponível em: <http://www.leoalmanac.org/vol17-no2-art-after-new-media/> acessado em: 03/09/2017
- HENNING, Michelle.** New lamps for old: Photography, obsolescence and social change. In: ACLAND, Charles (Ed.). Residual Media. Minneapolis, London: University of Minneapolis Press, 2007.
- KAPROW, Allan.** A Educação do An-Artista. Disponível em: [docs10.minhateca.com.br/342482312.BR.0.0.kaprow-\(1\).pdf](docs10.minhateca.com.br/342482312.BR.0.0.kaprow-(1).pdf) Acessado em: 04/09/2017
- KEEN, Andrew.** Vertigem Digital. Nova Iorque: St. Martin's Press, 2012
- KERN, Daniela.** Tradição em Parallaxe. Porto Alegre: Edição Museu Júlio de Castilhos, 2013.
- KOZAK, Claudia** (Ed). Tecno-poéticas Argentinas: Archivo blando de arte y tecnología. Buenos Aires: Ed. Caja Negra, 2012.
- LÉVY, Piérre** – Cibercultura. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- LESTIENNE, Rémy.** O Acaso Criador. São Paulo: Edusp, 2008.
- LISSOVSKI, Mauricio.** Dez proposições sobre a fotografia do futuro. | ECO/UFRJ. Fórum Latino-americano de Fotografia | São Paulo, 24/10/2010.

- MACHADO, Arlindo.** Prê-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papyrus, 1997.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de.** “Corpos Informáticos: Birutas (e) Vento”. Disponível em: anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/maria_beatriz_de_medeiros.pdf acessado em: 04/09/2017
- MIGLIORIN, Cezar.** O dispositivo como estratégia narrativa. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp> acessado em: 02/09/2017
- MORAES, Ilara Hammerli.** Privacidade e (in)segurança na internet: uma mal que ronda a Terra? Disponível em: <https://www.icict.fiocruz.br/content/privacidade-e-inseguran%C3%A7a-na-internet-um-mal-que-ronda-terra>. Acessado em: 03/09/2017
- MORRIS, Errol** – Seeing is Believing. Nova Iorque: NYT, 2013.
- PAULINO, Fred.** Nule die sine linea. Disponível em: http://www.gambiologos.com/download/catalogo_gambioativos_web.pdf Acessado em: 04/09/2017
- POE, Edgar Allan** – Contos de Terror, de Mistério e de Morte. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1981.
- PLAZA, Julio** – Arte e interatividade: Autor-obra-recepção. Revista Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem, 2003. Disponível em: www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf Acessado em: 03/09/2017
- RANCIÈRE, Jacques.** A partilha do Sensível. São Paulo: 34, 2005.
- REY, Sandra - Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In Brites, Blanca; Tessler, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/ UFRGS, 2002
- ROUILLÉ, André.** Fotografia e arte contemporânea. In: FATORELLI, Antonio (org). Fotografia e novas mídias. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/ FotoRio, 2008.
- SELLIGMAN-SILVA, Márcio.** Sobre o Anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin 2014. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/p24/sumario24.html> Acessado em: 02/09/2017
- STEYERL, Hito.** In defense of the poor images. New York, 2009. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> Acessado em: 02/09/2017
- TARKOVSKI, Andrei.** Esculpir o tempo; [trad. Jefferson Luiz Camargo]. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes. 1998.