

Fábio Jabur de Noronha

Por todas as partes: um modo compartilhado de viver nas redes, a partir do campo da arte, pela distribuição audiovisual (não) mediada por especialistas

Porto Alegre

2013

Fábio Jabur de Noronha

Por todas as partes: um modo compartilhado de viver nas redes, a partir do campo da arte, pela distribuição audiovisual (não) mediada por especialistas

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Terezinha Rey (UFRGS)

Porto Alegre

2013

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Luciana Martha Silveira (PPGTE/UFTPR)

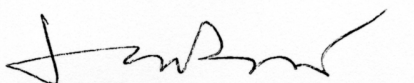
Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Bastos Kern (PPGH/PUC-RS)

Prof.^a Dr.^a Mônica Zielinsky (PPGAV/UFRGS)

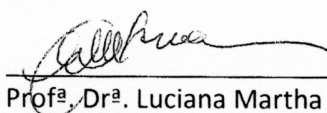
Prof.^a Dr.^a Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

ATA DE DEFESA

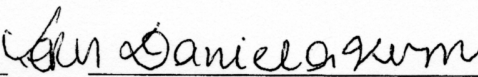
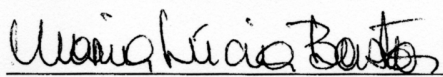
Aos três dias do mês de maio de dois mil e treze, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 63G, no Instituto de Artes, situado na Rua Senhor dos Passos, 248, reuniu-se em seção pública a Banca Examinadora convidada pela comissão de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para examinar a DEFESA DE DOUTORADO apresentado pelo aluno **Fábio Jabur de Noronha** "Por todas as partes: um modo compartilhado de viver nas redes, a partir do campo da arte, pela distribuição audiovisual (não) mediada por especialistas", como um dos requisitos ao GRAU DE DOUTOR EM ARTES VISUAIS, com ênfase em Poéticas Visuais. Os trabalhos foram presididos pela Prof^a. Dr^a. Sandra Rey, com a presença das professoras doutoras Luciana Martha Silveira (UTFPR), Maria Lúcia Bastos Kern (PUC-RS), Daniela Kern (PPGAV/IA/UFRGS) e Mônica Zielinsky (PPGAV/IA/UFRGS). Após feita a arguição, os examinadores reuniram-se e atribuíram ao trabalho as seguintes notas: Prof^a. Dr^a. Luciana Martha Silveira - nota: 9,5; Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Bastos Kern - nota: 9,5; Prof^a. Dr^a. Daniela Kern: 10 e Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky - nota: 10; obtendo o conceito final A. Desta forma e de acordo com o Regimento Interno deste Programa, foi o candidato aprovado, no exame e apresentação da defesa a que se submeteu, comprometendo-se a entregar a versão final de sua dissertação no prazo de até 90 dias, como condição obrigatória para a solicitação e emissão do seu diploma. Na qualidade de presidente dos trabalhos, a Prof^a. Dr^a. Sandra Rey agradeceu aos demais membros da Banca examinadora pela presença e colaboração recebida. E, nada mais havendo a tratar, foi a reunião encerrada, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por todos os membros da Banca Examinadora.



Prof^a. Dr^a. Sandra Rey

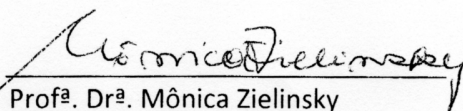


Prof^a. Dr^a. Luciana Martha Silveira



Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Bastos Kern

Prof^a. Dr^a. Daniela Kern



Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky

Para você

Agradecimentos

Agradeço aos meus colegas de turma e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS; especialmente à Mônica Zielinsky, pela aposta efetiva feita durante a qualificação no modo de pesquisa que projetou este atual; à Daniela Kern, pelo mesmo motivo e também por sua permeabilidade às minhas proposições feitas em aula; e à Sandra Rey, minha orientadora, pelas indagações que me fizeram ver, ao longo de um processo, as *faltas* que, por serem notadas como tais, demandariam constantes institucionais esclarecedoras para ajustar esta pesquisa ao que ela não era ou poderia ser – foi realmente interessante pensar nestes termos: se você me perguntava *isto* era porque *isto ainda* era gerado em uma narrativa que já se pensava *sem isto* que, no entanto, restava, mesmo não dito, latente, como resíduo de um modelo diferente deste meu que se vê *em desvio*. E as contribuições das professoras Luciana Silveira e Maria Lúcia Kern na banca de defesa.

Aos meus colegas de trabalho, ao apoio do Departamento de Pintura, particularmente à presteza dos professores Deborah Bruel, Ingo Moosburger e Maria José Justino que conduziram minhas disciplinas na graduação, durante a licença para cumprimento dos créditos do doutoramento; ao suporte da Universidade Estadual do Paraná/EMBAP, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da Fundação Araucária (pela concessão da bolsa de doutorado).

Aos desconhecidos das redes de computadores que apostam no livre compartilhamento de informações. Ao *Archive.org*.

Aos meus amigos.

À minha família, ao imenso respeito pelos casulos que venho construindo para existir nesse planeta.

Principalmente, agradeço a minha mulher por estar presente nas passagens mais densas do processo de escrita/construção desta pesquisa; por ter me movido para que ela fosse feita.

Resumo

Esta pesquisa pode ser considerada como um objeto complexo, construído por liames institucionais, simultaneamente adequada e inadequada aos modelos de pesquisa já difusos em Poéticas Visuais: uma variante, portanto, dentre aquelas suportadas pelos diferentes modos de existir das universidades. Procurei abrigar alguns desses liames no próprio corpo da tese, de maneira particular, como matéria de uma prática artística, com o intuito de *torcer* esta pesquisa e explicitar certas particularidades contextuais que podem, muitas vezes, transitar *não-ditas*, porque institucionalmente instaladas – tácitas. Em sete capítulos discuto meus trabalhos realizados em paralelo à tese e dela aproximados, os contextos de produção e distribuição de alguns de meus vídeos, peças gráficas e sonoradas construídas a partir do final dos anos 1990, a intensificação do uso da *Internet* na minha poética como uma espécie de aparelho. Nestes capítulos apresento: minha posição *a partir* do campo da arte, mediada por aparelhos computacionalmente orientados; meu envolvimento com o vídeo e a autonomia de distribuição atualmente possível via *Internet*; um uso possível das ferramentas de busca tipo *Google* como uma espécie de lente ativada por *inputs* de texto; um assunto constante nas etapas de construção da minha produção audiovisual: as articulações entre noções de processo e automação; o vídeo **L Á B I O S** e a ação teste **News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?** que aconteceu no elevador do prédio do Instituto de Artes da UFRGS; o vídeo **Désir: ou o buraco é feito com faca**; algumas semelhanças mantidas após o acréscimo do prefixo *pós-* nos modernismos, mediante o *exemplo-clichê* da morte anunciada do modernismo, narrado por Charles Jencks, tornado espetacular pelo cineasta Godfrey Reggio no filme *Koyaanisqatsi*: a demolição por dinamite do conjunto residencial *Pruitt-Igoe*; a peça gráfica **Suppose the following hypothesis is advanced (SFHA)**; e alguns aspectos da negatividade no meu trabalho em referência à proposição de Gilles Deleuze *et si moi je nie*, retirada do contexto da filosofia e aproximada ao meu processo de trabalho como um modelo circunstancial de operação. Entre os capítulos, introduzi o que chamei de *enxertos*: proposições partidas de uma prática artística inicialmente motivada pelos ambientes formados em sala de aula e por alguns *conteúdos* disciplinares do programa de pós-graduação, que incorporam certos aspectos institucionais e atestam um outro modelo de pesquisa acadêmica que relata – enquanto se faz – formas de parceria procuradas *na* academia.

São trabalhos que acontecem *dentro* da tese enquanto tal. Os capítulos e os *enxertos* não se opõem: como em uma colagem, eles convivem, evidenciando métodos construtivos distintos, pertencentes a minha prática artística, já sistematizados pelas vanguardas do início do século XX para a efetivação de gestos como a apropriação, colagem, montagem; incorporam também outras tradições, como a dos anos 1960 e 1970, por exemplo, conhecidas por acolher/rejeitar aspectos das práticas artísticas de vanguarda. Os *enxertos*, então, interferem na narrativa da tese e dos capítulos, pois se interpõem entre eles; são construídos pela articulação de textos e imagens, por operações recorrentes em minha produção audiovisual: cortes, sobreposições, deslocamentos, desconexões, justaposições. A existência de tal interferência confirma a permeabilidade e a especificidade da pesquisa em Poéticas Visuais ao entrecruzamento de modelos metodológicos distintos.

Palavras-chave: enxerto; aparelho; vídeo; *internet*; campo da arte.

Abstract

*This research can be considered as a complex object built by institutional bonds, at the same time adequate and inadequate to research models already disseminated in Visual Poetics. It is therefore a variant among those sustained by the various forms of existence of universities. I have tried to give shelter to some of those bonds inside the body of this very thesis, particularly as a matter of an artistic practice, in an attempt of twisting this research until bringing up certain contextual particularities that can often remain unspoken of because they are tacitly installed by the institutions. In seven chapters I discuss the work I have done alongside the thesis itself and that is close to it, the contexts of production and distribution of some of my videos, some graphic elements and sound pieces created from the late 1990s onwards, and the intensified usage of the Internet in my poetics as a kind of apparatus. In those chapters I try to show where I stand from the artistic field, mediated through computationally oriented devices; my involvement with video distribution and the autonomy of distribution currently possible through the Internet; a possible use of search engines like Google as a kind of text-inputs activated lenses; one subject listed among the steps of my audiovisual production building: the connecting joints between conceptions of process and automation; the video **L Á B I O S** and the testing action **News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?** that took place in the elevator at the building of the Art Institute of UFRGS; the video **Désir: ou o buraco é feito com faca**; some similarities retained after the addition of the prefix post- to modernisms, through the clichée-example of the announced death of modernism narrated by Charles Jencks and made spectacular by filmmaker Godfrey Reggio in the film *Koyaanisqatsi: demolition through dynamite* of the Pruitt-Igoe housing development; a graphic piece **Suppose the following hypothesis is advanced (SFHA)**; and some aspects of negativity in my work in reference to Gilles Deleuze's proposition *et si moi je nie*, removed from the context of philosophy and brought close to my work process as a model of circumstantial operation. Among the chapters, I introduced what I called grafts: propositions that stem from an artistic practice formed initially by the environments created in classrooms and from some subjects of the disciplinary post-graduate program, which incorporate certain institutional aspects and certify another research model for academic research, reporting – while doing – forms of partnership sought in the academy. These are works that take place within the thesis*

as such. The chapters and the grafts are not opposed to each other: as in a collage, they live together, bringing up different construction methods that belong to my artistic practice, as systematized by the vanguards of the early twentieth century for the effectuation of gestures as appropriation, collage, montage; also incorporating other traditions, such as those from the 1960's and 1970's, for instance, that are known for hosting / rejecting aspects of avant-garde art practices. The grafts then interfere with the narrative of both the thesis and the chapters as they stand between them. They are constructed by the articulation of texts and images and by recurring operations in my audiovisual production: cuts, overlays, displacement, disconnection, juxtapositions. The existence of such interference confirms both the permeability and the specificity of the research in Visual Poetics to intermingling of different methodological models.

Keywords: *graft; apparatus; video, internet; artistic field.*

Sumário

Informações gerais

As partes da tese: os <i>enxertos</i> e os capítulos.....	p.9
A posição dos <i>enxertos</i> e o que eles contêm.....	p. 18
A posição dos capítulos entre os <i>enxertos</i> e o que eles contêm.....	p. 20

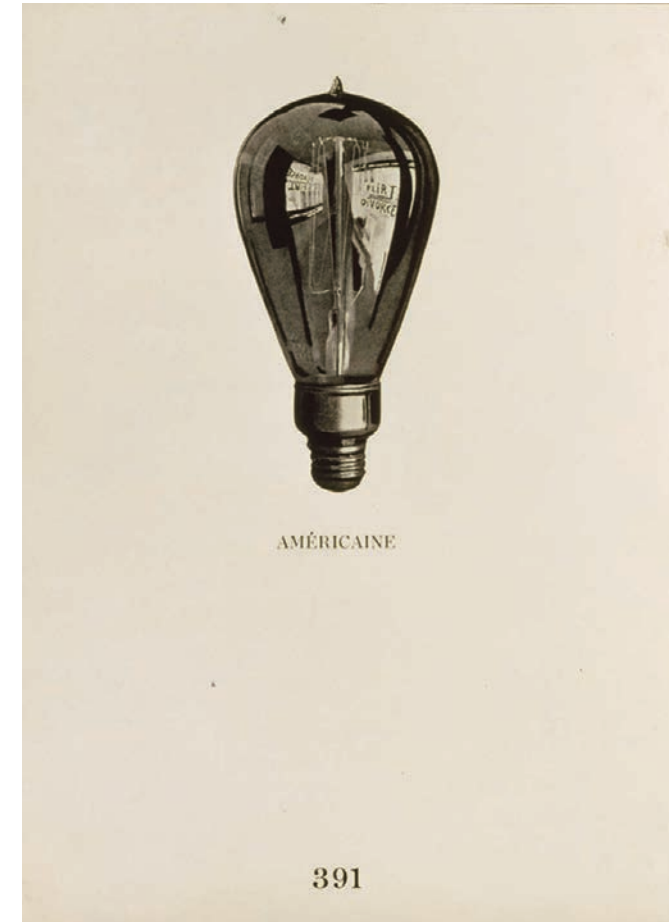
Os capítulos os *enxertos*

<i>input</i> Simondon.....	p. 27
1. Isto não é um <i>prolegômenos</i>: a autonomia de distribuição via <i>Internet</i> e minha posição nos contextos de produção desta pesquisa.....	p. 28
<i>input</i> Simondon.....	p. 40
2. Situação aparelhos: o vídeo e as ferramentas de busca tipo <i>Google</i>	p. 42
<i>input</i> Simondon.....	p. 59
3. Prática artística: um território para se pensar a articulação entre noções de processo e automação.....	p. 61
<i>input</i> Simondon.....	p. 74
<i>enxerto A: There is a gap</i> entre nós: uma conversa e dois comentários sobre <i>las respuestas</i> ao artigo de Mieke Bal.....	p. 75
<i>input</i> Simondon.....	p. 89
4. Sobre a ação teste: <i>News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?</i>	p. 92
5. Sobre o vídeo <i>Désir</i>: ou o buraco é feito com faca.....	p. 103
<i>input</i> Simondon.....	p. 125
6. P-Modernismo vs Modernismo	p. 127
<i>input</i> Simondon.....	p. 138
7. A negatividade em conta: o comunicado <i>Suppose the following hypothesis is advanced</i> e uma tradição que o cerca.....	p. 139
<i>input</i> Simondon.....	p. 152
Último <i>enxerto</i> : <i>CP//SCC</i>	p. 154
<i>enxerto B: Espaços, mulheres e diagramas E A onda</i> de William Adolphe Bouguereau (1825-1905).....	p.176
Notas finais ou <i>pós-produção na prática</i>	p. 191
Notas	p. 220
Referências	p. 248
Index	p. 256
Lista de Imagens	p. 263
APÊNDICE - DVD contendo arquivos de vídeo.....	contracapa

As partes da tese: os *enxertos* e os capítulos

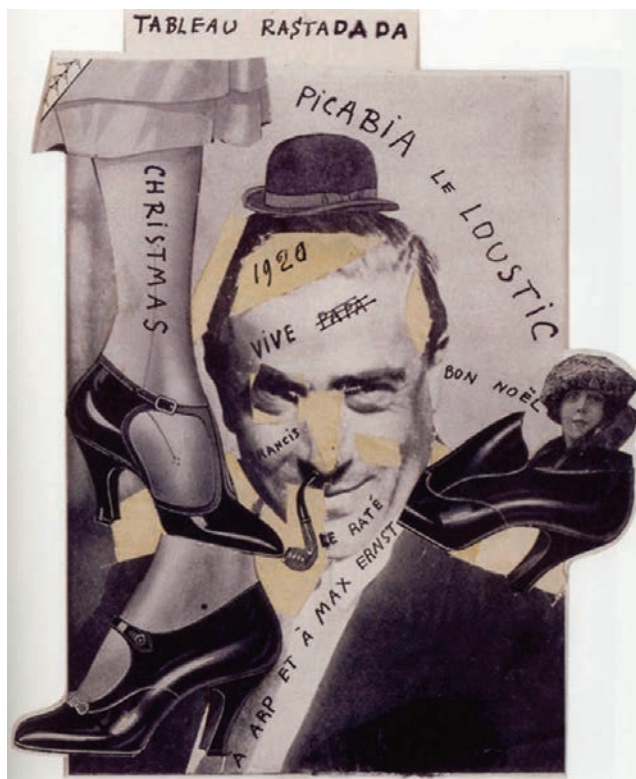
O que faço *dentro* da academia tem interlocução direta com outros pesquisadores, em algum nível, é construído por experiências compartilhadas. Talvez seja redundante lembrar disto, mas, para mim, o comprometimento gerado por esse vínculo institucional é específico demais para não ser referenciado, não é algo contingente: ele informa minha posição no campo da arte e define um dos lugares de existência da minha prática artística atual. A especificidade do contexto acadêmico fez com que meu objeto de estudo – essa prática – fosse marcado por aproximações de outra forma improváveis. Em certos casos, como é o dos *enxertos* (páginas 75-88 e 176-190, por exemplo), a presença da academia se torna matéria para a construção dos trabalhos. Esses comunicados que são os *enxertos* foram *negociados* em um ambiente acadêmico, pensados sempre em relação a *um* interlocutor conhecido; e, depois, a inserção deles na academia dependeu do aceite das minhas proposições de produzir ensaios visuais como trabalhos finais de disciplinas teóricas. Eles são proposições possíveis *na medida em que* constituem respostas a essa demanda institucional, *ao cumprirem* uma requisição particular de um professor e, também, acredito, *como* contribuição para o campo. Tal relação institucional, por se firmar em uma espécie de parceria entre dois pesquisadores, ajuda a definir a extensão disto que pode ser considerado *um trabalho acadêmico* em Poéticas Visuais – suponho que os *enxertos* não sejam trabalhos regulares, mas variações suportadas pela academia; talvez não fossem possíveis sem o anúncio prévio de sua variação.¹

A partilha desse contexto exclusivo de negociação institucional, entre professor e aluno, está sendo feita agora; bem como a apresentação de outros aspectos relevantes do processo de construção dos *enxertos*, em grande parte conduzido por operações influenciadas por práticas de



Capa do periódico 391, n. 6/*Américaine*, Nova Iorque, julho de 1917. Editor: Francis Picabia.

vanguarda do início do século XX, como a apropriação, a colagem, a montagem. Indicação de que eles acontecem em um espaço de investigação aberto por essas bases tradicionais carregadas de uma certa negatividade. Mas os *enxertos* não se resumem a esse nexos com a



Francis Picabia, *Tableau rastadada*, colagem, 1920.

tradição: eles não *versam sobre* a apropriação, a colagem, a montagem, mas *as contêm* na sua estrutura mais básica; sua consistência incorpora diferentes liames com outros modos de produção, com outras tradições,

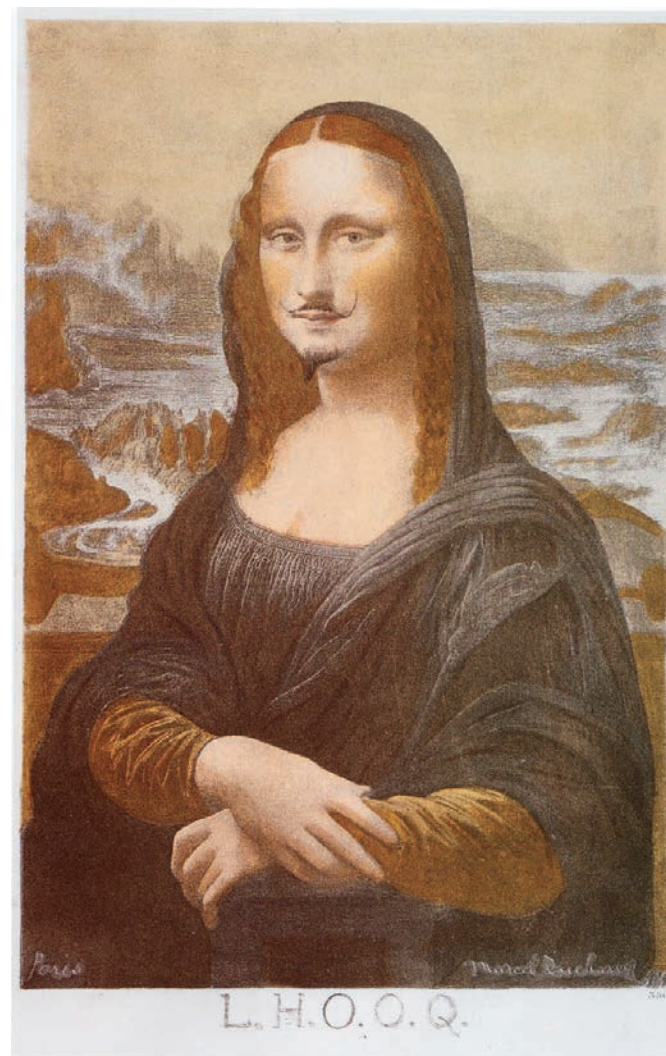
como a dos anos 1960 e 1970, conhecidas por acolher certos aspectos das práticas artísticas de vanguardas.

Penso os *enxertos* como montagens: *qualquer coisa entre a arte e a teoria, entre a teoria e algo imbricado de algum modo em uma prática artística*. Eles se parecem bastante com este texto, são proposições elaboradas a partir de uma mesma prática artística, mas também existem em registros diferentes, com os “mesmos conteúdos” agora editados de outras formas. Nos *enxertos* exploro o que pode acontecer quando conteúdos teóricos são tratados como partes de uma colagem, como elementos apropriados, assim como as imagens neles abrigadas. Construídos pela articulação de textos e imagens, trazem operações comuns à minha produção audiovisual para o corpo da pesquisa: cortes, sobreposições, deslocamentos, desconexões, justaposições. É possível vê-las desempenhando nos *enxertos* papéis articuladores, como *ferramentas de impregnação de uma tradição*, pois são comuns às práticas de vanguarda que estruturam a colagem em geral.² Com essa aproximação não há, obviamente, um interesse especial em mimetizar – no sentido de encenar – os estranhamentos iniciais provocados, por exemplo, pelas edições dos periódicos *Der Dada*, publicados em 1919 e 1920; pela edição de Marcel Duchamp (*L.H.O.O.Q.*, de 1919); pela repetição de Francis Picabia (*Tableau Dada par Marcel Duchamp*, de 1920); pela citação de Man Ray (*Retour à la raison*, de 1923). Tais interferências radicais no sistema de produção do campo da arte daquela época atualizaram-se em sintonia com as novas formas de existir – e de se constituir no mundo – da imprensa, da fotografia, do cinema, das comunicações a distância, popularizadas pelo próprio formato das transmissões de comunicação massivas, tal qual estamos acostumados, com intervalos e encadeamentos não necessariamente contínuos: *hoje eu não posso não escolher essa parte da impregnação moderna*.

Muitas das práticas artísticas e institucionais das décadas de

1950 e 1960 antecipam nossa relação de ruptura e continuidade com as vanguardas – simultaneidade, ou mesmo dubiedade manifestada explicitamente também a partir de nossas posições atuais em relação a tais décadas. Hoje podemos ver com maior clareza a íntima ligação das vanguardas com os gêneros tradicionais das Belas Artes, na maioria das vezes para rejeitar formalizações acadêmicas e firmar outros procedimentos de produção *manifestados*, com outras condicionais: *escolher não usar* certos modelos, sejam os estabelecidos pelas academias de Belas Artes ou pelos diferentes *ismos modernistas*.³

Antes das primeiras colagens realizadas pelas vanguardas – expostas de maneira tradicional como quadros – esperava-se que as qualidades do fazer artístico fossem reconhecidas como tais se nelas se pudesse identificar habilidades manuais julgadas indispensáveis para a criação de Obras de Arte. A noção do que significava esse fazer e o modo de se classificar qualitativamente as suas formalizações alteraram-se no momento em que os artistas puderam selecionar e coletar objetos não manufaturados por habilidades especiais do fazer artístico, literalmente desviando-os dos seus fluxos corriqueiros para *dentro* de um espaço pictórico – ou campo da arte – para acomodá-los *nos* gêneros tradicionais. Os primeiros resultados desses deslocamentos entre contextos produtivos distintos, nas colagens em geral, foram transitórios e ambíguos: naturezas mortas, paisagens, retratos impregnados do estranhamento produzido pela presença de coisas heterogêneas e muitas vezes incompatíveis habitando o suporte pictórico (incompatibilidade devida às diferenças de materiais, textura, escala, origem, tendências políticas). Com isso, a palavra *suporte* carrega dois sentidos evidentes e complementares: denota um novo lugar para uma sorte imprevista de arranjos materiais, inicialmente inadequados e literalmente colados nele; e, ao mesmo tempo, pode ser entendida como a própria história ou linhagem à qual remonta um objeto. É como se, nas colagens, a linha da tradição que desenhava uma xícara fosse redefinida



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* lápis sobre reprodução, 1919.

pela sua composição com um pedaço de jornal, com um ingresso de teatro, com alguns centímetros de corda; com essas coisas mais semelhantes às molduras dos quadros. O exemplo pioneiro desse uso de uma narrativa histórica vigente como suporte vem do *readymade* Roda de Bicicleta, de Marcel Duchamp: sua operação construtiva envolve o “mesmo” procedimento das colagens, mas, desta vez, o que foi deslocado não se fixa a lugar nenhum, insere-se no campo da arte já ampliado pela colagem cubista; contudo, a economia desse gesto ainda nos permite estabelecer relações entre as partes, procurar algum sentido visual no que vemos, na justaposição de duas coisas incompatíveis; o que não acontece na Fonte: neste *readymade* a colagem não forma o objeto, ela se dá na relação do objeto com o campo da arte ou na *superfície* da História da Arte.⁴ Como sabemos, as vanguardas, para enaltecer e/ou validar sua negatividade frente a tal História, consumaram práticas anteriores cujas afetações *virulentas* eram similares, tais como a ilustríssima elaboração do final dos anos 1860, de autoria do poeta francês – uruguaio de nascimento – Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont), “[*Il est beau comme*] *la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!*”; ou como a não menos notória conjunção do mesmo autor mas do seu outro livro, intitulado *Poésies*: “*le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste*”.

Não desejo prescrever uma genealogia da colagem ou dos “estranhamentos na arte”; esse tipo de definição não pertence a meu escopo. Mas vale lembrar que esta conjunção de Ducasse foi transformada em um dos itens (parágrafo número 207) da Sociedade do Espetáculo de Guy Debord, de 1967; e que uma das fontes conhecidas de Ducasse é um trabalho acadêmico de 1801 (1811?) do desconhecido Du Boisaymé que teve seu título – *De la courbe que décrit un chien courant après son maître* – adaptado ao corpo do texto do canto V de *Les*



Gillian Wearing, *Lilly Cole*, fotografia, 2009.

chants de Maldoror. Ele escreveu: “*beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître*”.⁵

Além dessa ligação com a literatura, em um outro nível, a colagem desdobrou-se da (e na) fotomontagem.⁶ O Dadá em Berlim traçou fortes vínculos com os campos da política e da publicidade a partir do uso que fez das mídias impressas *pela* reprodutibilidade técnica. As fotomontagens são panfleto e obra, periódico e obra, cartaz e obra, propaganda e obra – objetos construídos por objetos até então mantidos sem essa proximidade literal entre campo da arte e produtos da reprodutibilidade técnica: a arte poderia ser feita inclusive a partir de reproduções fotográficas de obras de arte; ter a materialidade semelhante à dos meios impressos que circulavam na época, mas com o relevo/registro físico das camadas das superfícies sobrepostas e justapostas; dar-se exclusivamente, em muitos casos, entre recortes de revistas, anúncios de jornais, rótulos graficamente elaborados, etc..⁷ Com isso, o trabalho manual é bastante reduzido no processo de produção de uma fotomontagem. Com outras ferramentas – e com a excelência no seu manejo –, é como se os artistas mais ativos no uso de operações comuns à colagem (Raoul Hausmann, John Heartfield, Hannah Höch) elaborassem com a fotomontagem uma espécie de roteiro contrário ao percorrido pelos deslocamentos necessários para a construção das primeiras colagens produzidas com coisas comuns levadas para a superfície do quadro. A fotomontagem mimetiza os objetos trazidos para o campo da arte – no mínimo por ser feita da mesma matéria – antes de eventualmente devolvê-los formalmente adaptados: uma fotomontagem construída por John Heartfield se parece mais com uma propaganda de revista do que com um retrato pintado de acordo com outras tradições de representação mais predominantes na época. Nesse sentido, a fotomontagem pode ser considerada uma estratégia de condução política para os artistas daquela época, para que suas apropriações pudessem existir para além dos espaços expositivos

tradicionais do campo da arte – virtualmente em *qualquer lugar*.

A dissolução profunda e o desprendimento total trouxeram, como em Zurique, novas soluções. O acaso, que ainda era celebrado como um milagre em Zurique, tinha de se colocar a serviço do uso diário em Berlim. Ele havia destruído as amarras da lógica? Que viesse, então: sob todas as formas era bem-vindo! O estilo vigente e as formas de expressão convencionais já não eram suficientes para as revistas, os manifestos, as capas de livros, os cartazes e as coisas impressas, de um modo geral. Era imperioso criar algo novo. Fotos eram recortadas e juntadas novamente em colagens provocantes; estes recortes eram misturados com desenhos e, por sua vez, recortados de novo, embaralhados com papel de jornal, cartas antigas ou o que caísse nas mãos, a fim de fazer um mundo desvairado engolir a própria imagem. Assim surgiram produtos que foram chamados de fotomontagens. Fizeram-se colagens com panfletos e poesias, com obscenidades políticas ou retratos, inventaram-se capas de livros provocadoras e uma nova tipografia que concedia liberdades à palavra, à frase inteira, desconhecidas desde os tempos de Gutemberg (excetuando-se os procedimentos dos futuristas e dos dadaístas de Zurique). Uma interferência genial nos tipos do impressor transformava a ortografia correta, aprendida na escola, numa ortografia não ortodoxa, letras maiúsculas e minúsculas formavam novas constelações, dançavam para cima e para baixo, palavras verticais e horizontais entravam num relacionamento rico de significados, e produziam uma vivificação da página impressa, que não apenas narrava ao leitor a nova liberdade, mas fazia com que ele a visse e sentisse.⁸

A colagem, já estabelecida como um gênero tradicional nos anos 1920, cumpre um papel importante na implementação de um outro produto artístico associado a ela pela abertura a um fazer artístico caracterizado pelo desejo de descartar total ou parcialmente os valores

das formas artísticas vigentes; e, igualmente, pelo ímpeto de instaurar um novo modelo programático a ser seguido: *que a arte seja antiarte*.⁹ Embora o dadaísmo não confirme frente à História da Arte o mesmo sentido positivo do cubismo, ao negar o papel de artistas, “as figuras do dadaísmo” ampliaram ainda mais o campo da arte e do fazer artístico. A negatividade Dadá confere novas dobras ou fronteiras ao campo da arte, o qual pôde não somente incorporar o mundo das coisas em geral, como também se expandir com muitas definições diferentes.

O Dadá é *nonsense* e, como disse Hugo Ball, a nova tendência em arte. Tendência que funciona como um grande funil: *qualquer coisa serve, qualquer lugar é possível* para o derrame Dadá que continua a digerir um tipo de fragmentação iniciada pela fotografia e pela colagem cubista, e não cessa de justapor tudo em todos os lugares.¹⁰ Um ambiente que produziu situações razoavelmente insólitas: um dos autores do manifesto Dadá (Berlim) de 1918, Franz Jung, em um gesto extremado, em 1923, apoderou-se de um navio cargueiro e o ofereceu de presente às autoridades soviéticas; Arthur Cravan, diretor do periódico *Maintenant*, depois de publicar seu próprio mandado de captura e desafiar o campeão mundial de boxe Jack Johnson, desaparece em uma viagem solitária de barco iniciada no México.¹¹

“*Que coisa, pois, é impossível pensar, e de que impossibilidade se trata?*”, pergunta-se Michel Foucault sobre as famílias de uma certa enciclopédia chinesa citada por Jorge Luis Borges – outra passagem recorrente nos textos acadêmicos, assim como as de Ducasse, apropriada para dizer da justaposição de elementos distintos para formar vizinhanças improváveis sob categorias inusitadas:

Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os

planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. Esse texto [o de Borges] cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde será escrito que “os animais se dividem

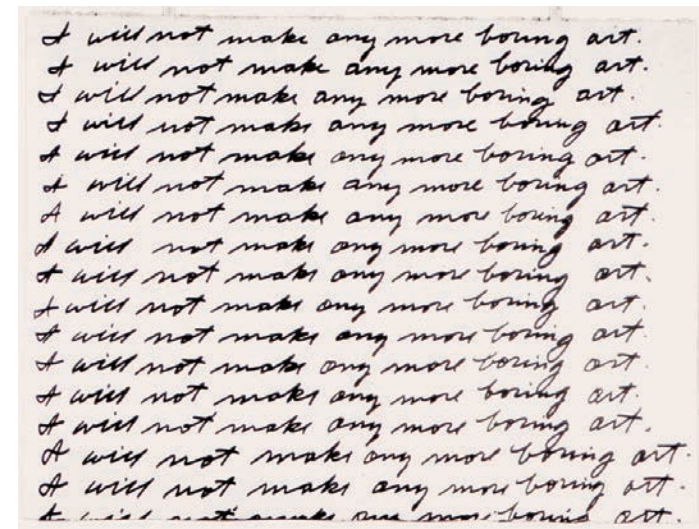


Raoul Hausmann, O crítico de arte, fotomontagem, colagem, tinta de carimbo e crayon sobre poster, 1919-1920.

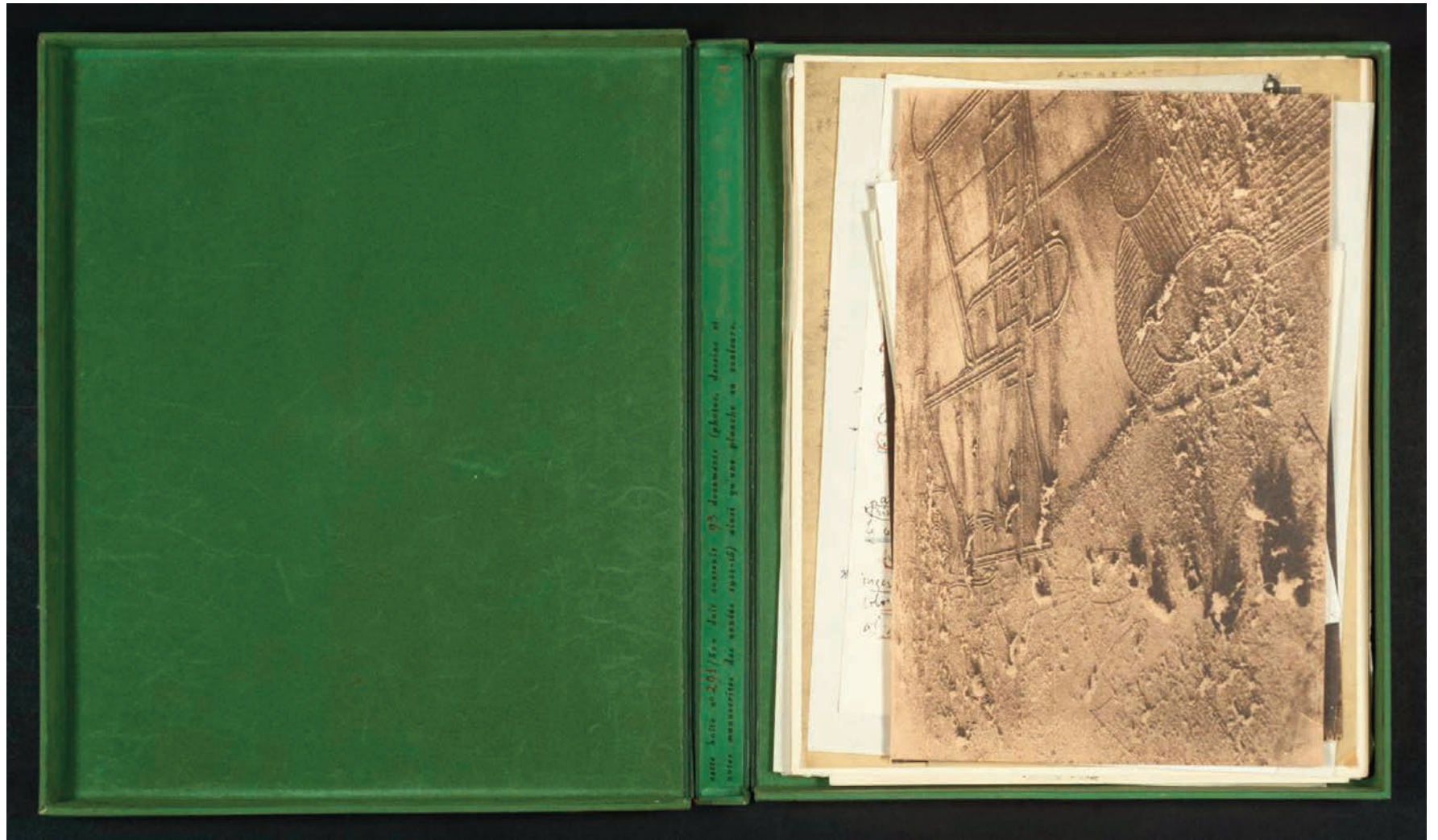
em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas". No deslumbramento dessa taxinomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso. Que coisa, pois, é impossível pensar, e de que impossibilidade se trata? A cada uma destas singulares rubricas podemos dar um sentido preciso e um conteúdo determinável; algumas envolvem realmente seres fantásticos – animais fabulosos ou sereias; mas, justamente em lhes conferindo um lugar à parte, a enciclopédia chinesa localiza seus poderes de contágio; distingue com cuidado os animais bem reais (que se agitam como loucos ou que acabam de quebrar a bilha) e aqueles que só têm lugar no imaginário. As perigosas misturas são conjuradas, insígnias e fábulas reencontram seu alto posto; nenhum anfíbio inconcebível, nenhuma asa arranhada, nenhuma pele escamosa, nada dessas faces polimorfas e demoníacas, nenhum hálito em chamas. Ali, a monstruosidade não altera nenhum corpo real, em nada modifica o bestiário da imaginação; não se esconde na profundidade de algum poder estranho. Sequer estaria presente em alguma parte dessa classificação, se não se esgueirasse em todo o espaço vazio, em todo o branco intersticial que separa os seres uns dos outros. Não são os animais "fabulosos" que são impossíveis, pois que são designados como tais, mas a estreita distância segundo a qual são justapostos aos cães em liberdade ou àqueles que de longe parecem moscas. O que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias.¹²

É estranho dispor dessa carga histórica da colagem e, ainda, precisar lembrar que sua radicalidade tradicional, ao ser atualizada, pode

se manifestar de maneira problemática, posto que ela é capaz de torcer esta pesquisa. Não estipulo uma filiação exclusiva às vanguardas, refiro-me a elas para me posicionar junto de sua impregnação, em tensão com seu "campo gravitacional", e, portanto, participar de um jogo de forças. O que me toca dessa potência são as práticas de multiplicação ativadas por diferentes formas de existir *junto* de modelos conhecidos, com seus estranhamentos internos, formando conjuntos com partes mais ou menos regulares, anacrônicas neste caso: uma tese montada também por operações de apropriação e colagem? É estranho ter de lembrar aqui, neste contexto acadêmico, que já somos bastante familiarizados com a fragmentação praticada pelos meios de comunicação em geral; que já não estranhemos mais a forma atual do hipertexto e as possibilidades de conexão entre as mais diversas mídias; que a velocidade da formação de coletivos pela reivindicação/recrutamento das chamadas redes sociais é



John Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art*, litografia, 1971.



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Boîte verte)*, 1934.

uma forma de gestão comercial. *Viver a vida dessa forma* é tomar os elementos da impregnação destes valores (modernos?) como modelos, isto é: construir um espaço de diferenciação atual para *ainda* evidenciar alguns traços deixados pelas vanguardas durante seus exercícios de ampliação do campo da arte. Vivendo a vida dessa forma nós somos eficientes na tarefa de arranjar categorias improváveis de organização e/ou de *corpos sem órgãos*. Esse legado está presente em nossas rotinas mais básicas; a apropriação, a colagem, a montagem, a recaracterização da figura do autor, a serialização das tarefas em geral, sofreram tal codificação que, em certos universos produtivos, como o dos canais de televisão, por exemplo, não são de modo algum reclamadas como



Imagem do *excerto B*: **Espaços, mulheres e diagramas E A onda** de William Adolphe Bouguereau (1825-1905). William Adolphe Bouguereau, A onda, óleo sobre tela, 1896; (ao lado) capa do periódico 291, n. 5-6, *July-August* 1915.



problemáticas: afinal, compreendemos que os intervalos para comercial e as interferências gráficas constituem, respectivamente, uma continuação e uma parte integrante de um programa qualquer; não nos é nenhuma novidade que os logotipos das emissoras estruturam a imagem transmitida junto com diversos tipos de *pop-ups*. Mas em uma tese, isso que já era corriqueiro no universo radiofônico e televisivo – e que agora se potencializa com as redes telemáticas –, deveria ser noticiado como algo “especial”? Talvez como elementos modernos que acontecem normalmente *lá*, mas *aqui* não podem prescindir de uma espécie de advertência funcional? (como esta que corre). Ou eles formariam um organismo com um certo legado das práticas de vanguardas e suas “derivações”, que eximiriam tal notificação? Qual poderia ser o *corpo sem órgãos* deles? E o desta tese?

Ele [deserto/corpo sem órgãos] se opõe menos aos órgãos do que a uma organização que compõe um organismo com eles. O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização. Piolhos saltam na praia do mar. As colônias da pele. O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades [...] atravessado por matérias instáveis não-formadas, fluxos em todos os sentidos, intensidades livres ou singularidades nômades, partículas loucas ou transitórias.¹³

A posição dos *enxertos* e o que eles contêm

Os *enxertos* não são meros acidentes na leitura da tese, eles provocam interrupções em um tipo registro de escrita, por exemplo, ocasionando que o final de um capítulo e o começo de outro não sejam guiados propriamente por um fio condutor, de maneira que o que vem *depois* não é causado, como uma consequência, um efeito necessário,

pelo que lhe antecede. Este tipo de “organismo” (a, b, c, d, e) não é formado aqui; os *enxertos*, contudo, não geram uma quebra absoluta na sequência do texto: eles agem como nódulos articuladores de uma sequência *atual*, e cumprem essa função articuladora precisamente *na medida em que* são problemáticos nas suas existências.

Assim sendo, a presença dos *enxertos* exerce forte influência na estruturação da tese e também no próprio sistema narrativo dos capítulos – os que não abordam um trabalho em particular –, trazendo para eles uma dinâmica próxima das suas, encadeada pela articulação de textos e imagens (excetuando-se o *enxerto input Simondon*, feito exclusivamente pela compilação de citações). Por exemplo, as imagens das páginas 32 e 33 não constam ali como ilustração de um assunto, mas como matéria que discursa *junto com* o que está em seu entorno, servem como referência histórica, ajudam a localizar minha posição no campo da arte e, como em uma colagem tradicional, produzem rupturas pelo fato mesmo de manterem-se atreladas a outros contextos (em especial, ao dos anos 1960).¹⁴

Diferentes dos capítulos que abordam os trabalhos escolhidos para existirem no contexto desta pesquisa, como partes investigativas das suas etapas de construção, os *enxertos* não são exatamente sobre um assunto diretamente abordado como tema da pesquisa: o *enxerto B, Espaços, mulheres e diagramas E A onda de William Adolphe Bouguereau (1825-1905)*, por exemplo, contém um texto *relacionando* dois autores, não é sobre os *autores* Charles Baudelaire e John Ruskin; o capítulo *Désir: ou o buraco é feito com faca* gira em torno de um vídeo. Os *enxertos* estão articulados na pesquisa, ocupam a mesma publicação, constituem elementos distintos que interferem na sua sequência e no modo como a leitura do conjunto de textos acontece. Ao meu ver, aproximam a ficção das operações de montagem à estrutura da tese. Eles compartilham algumas fronteiras com este texto introdutório, com discussões

específicas de cada capítulo, mas também atuam como intervalos notáveis no conjunto de textos que é a tese. São presenças que problematizam e, ao mesmo tempo, confirmam a condicional proposta por Jean Lancri de que a prática artística deve ser o ponto de partida de uma pesquisa em Artes Visuais, “com os questionamentos que ela contém e as problemáticas que ela suscita [grifos meus].”¹⁵ Em certo sentido, a tese pode ser considerada um *enxerto* dentro da variedade de pesquisas desenvolvidas com vínculos acadêmicos – a experiência com os *enxertos*, para mim, não é a mesma que esta da leitura em andamento, talvez, produzam um tipo de intervalo próximo àquele estabelecido pelo tempo de duração de um dos meus vídeos, peças sonoras, fotografias. A ordem de aparição dos *enxertos* é a seguinte: **Input Simondon** (em partes pelo corpo da tese); *enxerto A: There is a gap entre nós: uma conversa e dois comentários sobre las respuestas ao artigo de Mieke Bal*; *enxerto B: Espaços, mulheres e diagramas*; *último enxerto: CP//SCC; Notas finais ou pós-produção na prática.*

Input Simondon é o mais invasivo deles: formatado por uma lógica programática comum às práticas agrupadas pelo nome de arte conceitual, notáveis em suas formas de apresentação pseudocientífica e de caráter serial, tem suas partes *alojadas* no corpo da tese e acontece entre os capítulos e os outros *enxertos*; cada uma dessas partes abriga um ou mais parágrafos encontrados nos escritos de Gilbert Simondon – dos anos 1960 e 1970, publicados no livro *L'Invention dans les techniques: cours et conférences* – acerca dos utensílios, das ferramentas, das máquinas, dos aparelhos, das redes de objetos tecnológicos de outrora; o lugar de cada uma delas no corpo da tese, suas vizinhanças e as vizinhanças estabelecidas entre os parágrafos que as compõem foram definidos por afinidades de assuntos; incluí versões em português dos escritos de Simondon, feitas do francês por uma ferramenta de tradução disponível gratuitamente na *Internet*.¹⁶ A serialização confere à apresentação dos

parágrafos contidos no **input Simondon** um espaço significativo que altera e ao mesmo tempo estrutura a narrativa da tese: mais ou menos como os intervalos dos trabalhos do norte-americano Donald Judd; como a estratégia de Barry Flanagan para eleger o espaço como elemento constituinte do trabalho: “*the size of the units was just enough to make the space between them as important as any of the objects*”; como Mel Bochner define o que não era inicialmente um assunto do trabalho: “*had two sheets of paper on the wall which I was just looking at. Suddenly I saw the space between them. I saw that it was as much the subject as the paper. I measured that distance and drew it on the wall...*”¹⁷ Além dessa referência direta às vanguardas, à arte conceitual, ao minimalismo, apropriei-me – particularmente para formatação do *enxerto input Simondon* – de outro “modelo” de condução: a ordenação usada na Sociedade do Espetáculo de Guy Debord, de 1967, com números identificando cada parágrafo. Sistema de organização que também perpassa a formatação do *último enxerto: CP//SCC* (p. 154-175), que apesar do nome não é a última intervenção. Ele faz parte da série **Conservadores de Carne**, é um desdobramento do projeto de educação ambiental que pertence à série, feito por comunicados chamados de **Cartas Preventivas**: uma carta é endereçada a quem “tem medo de ar” e a outra a quem “tem medo de olhar”; elas são de 2000 e 2009 respectivamente. A primeira delas consiste em um panfleto diagramado indicando como podemos usar/habitar o transporte público coletivo, especificamente os ônibus, mantendo a circulação do ar dentro do veículo para diminuir a transmissão de doenças; a outra destina-se aos donos de cachorros que decidem deixar as fezes dos seus animais nas calçadas, “impedindo” nosso andar distraído – este *último enxerto* contém fotografias da série **Conservadores de Carne**.

O *enxerto A, There is a gap entre nós...*, é uma conversa em forma de entrevista entre duas pessoas que não se conhecem, Joanne Morra e

eu; esse diálogo improvável tem como assunto a discussão/polêmica acerca de um artigo de Mieke Bal, *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, publicado pelo *Journal of Visual Culture*; mais especificamente, como nós, Morra e eu, resumimos o que foi dito sobre ele por sete pesquisadores convidados pelo mesmo jornal; as imagens foram coletadas na *Internet*, não lembro exatamente como cheguei a elas (não posso listar aqui todas as palavras digitadas na entrada de texto da ferramenta de busca do *Google*; sei que para encontrá-las minha busca inicial foi por imagens associadas ao nome do historiador Wolfgang Iser). O *enxerto B*, **Espaços, mulheres e diagramas**, reúne dois textos, um sobre um quadro que nunca vi pessoalmente, A onda de William Adolphe Bouguereau (1825-1905), e outro sobre diferentes modos de ver a fotografia, um modo francês e outro inglês, Charles Baudelaire e John Ruskin; as imagens, além da reprodução do quadro, são montagens da série em desenvolvimento, com o mesmo nome do *enxerto*, construídas também a partir de arquivos coletados na *Internet*.

Notas finais ou pós-produção na prática contém duas partes relacionadas ao livro Pós-produção de Nicolas Bourriaud¹⁸: uma delas consiste de uma breve definição do termo pós-produção, como se fosse um aparelho (como aquele do acordo proposto por Vilém Flusser na sua filosofia da caixa preta), alguns comentários sobre o sentido evolucionista da escrita do autor e sua característica maneira de formular generalizações usando o binômio arte e pós-produção; e a outra agrupa uma seleção das páginas desse livro com minhas marcações nas passagens que julgo desnecessárias para a compreensão por parte deste autor acerca da *invasão* das tecnologias computacionais nas práticas artísticas recentes.

A posição dos capítulos entre os *enxertos* e o que eles contêm

O primeiro capítulo, **Isto não é um prolegômenos: a autonomia de distribuição via *Internet* e minha posição nos contextos de produção desta pesquisa**, como o título já sugere, é uma narrativa sobre parte de um contexto de produção mediado por aparelhos computacionalmente orientados: sobre como a autonomia de distribuição possível neste ambiente tornou-se um fator estrutural da minha poética. Faço considerações gerais sobre os processos de institucionalização de uma pesquisa acadêmica que acontece como parte (e a partir) de uma prática artística baseada na não comercialização direta de seus objetos, em uma submissão restrita a poucos dos mecanismos de validação do campo da arte, minimamente necessária para a manutenção de *uma* posição no “jogo”. O desenvolvimento das redes telemáticas teve – e tem – importância decisiva neste tempo de cerca de quinze anos, do final dos anos 1990 até o momento presente, para que hoje a distribuição dos meus vídeos, peças sonoras, etc. suceda gratuitamente. Ocupando essa posição *aparelhada* problematizo certas condicionais tradicionais desse campo, sobretudo aquela que diz: “um artista que vende para quem ele *deve* vender, depois de um tempo, pode *ter* uma Obra”.¹⁹ Com a interface da *Internet*, mais efetivamente no caso de quem produz materiais viáveis para as redes telemáticas, tal condicional tende a ser impertinente: *posso não* me submeter a ela ou a muitas das outras postuladas pelos diferentes filtros institucionais que gerenciam de forma significativa o que é endereçado ao campo da arte – como produtos filtrados e classificados como exemplares (de quê?).

Situação aparelhos: o vídeo e as ferramentas de busca tipo *Google* é o capítulo que segue. Meu objetivo é mostrar como certas características dos aparelhos e a maneira com que são conectados para arranjar conjuntos/sistemas formata a produção mediada por eles; como

o vídeo é constituído por essa espécie de acúmulo de tecnologias e no seu estado atual pode acontecer a partir de palavras digitadas nas entradas de texto das ferramentas de busca *tipo Google*. A narrativa estabelecida para isso indica que os aparelhos são constantemente sujeitos a atualizações, que novos padrões tecnológicos são aplicados para substituir e/ou atualizar os anteriores, de maneira contínua, em um espaço de tempo cada vez mais reduzido e, em geral, globalmente; e que, por outro lado, mesmo sob essa tendência a uniformização, é comum que a comercialização de novas tecnologias aplicadas a objetos tecnologicamente concretizados não ocorra de forma homogênea por todas as partes do planeta: vivemos isso ao ouvir uma manchete noticiando a revolução causada por um novo aparelho ou versão que acaba de ser lançado no Japão, Estados Unidos e Europa, mas que somente chegará ao mercado brasileiro tanto tempo depois. Em mercados de produtos mais específicos, por exemplo, como este ligado à produção de vídeo, muitos itens não estão nem mesmo disponíveis para o mercado brasileiro. Não podemos simplesmente acessar um site de vendas especializado em equipamentos daquele tipo e comprar o que está ali disponível para todos: para nós todos aqui do Brasil eles nos são dados apenas como imagens e textos. São regras dos mercados internacionais que nos afetam diretamente, mas essa questão não pertence ao escopo desta pesquisa. De qualquer forma, a coexistência de aparelhos de diferentes épocas não nos é estranha. Os menos recentes são cultivados, muitas vezes como objetos de fetiche, como versões desatualizadas mas que continuam exercendo suas funções programadas de maneira particular, com rastros de algumas das partes mecânicas instaladas no seu corpo; e, no caso de uma câmera de vídeo, sendo alimentada por sons e imagens, alimentando outros aparelhos para tornar público seus registros exibidos em monitores de diversos tipos e tamanhos. E esse convívio anacrônico, essa existência simultânea de registros gravados em

mídias de diferentes tipos e épocas, seus *outputs*, são frequentemente vistos em meus trabalhos, seja pelo uso de imagens capturadas das fitas do meu arquivo pessoal – das minhas *fitas velhas* –, seja pela apropriação de arquivos digitais de vídeo disponíveis para *download*, muitos deles versões para as redes de filmes de domínio público de diferentes épocas. O que significa dizer que as imagens geradas por cada aparelho, ou série de aparelhos, assim como outrora ocorreu com o cinema e a televisão, mesmo depois de formatadas digitalmente, não estão tecnicamente desligadas de seus contextos de produção; modificadas, passam a alimentar outros veículos de distribuição e exibição.²⁰ O vídeo é um meio imediato/direto, disse Dan Graham em texto publicado em 1979.²¹ Ele está reafirmando um dos *lugares comuns* do vídeo: em quatorze de julho de 1966 saiu no jornal *The New York Times* a seguinte notícia: “*Trial by Fire Tests New Sony TV Unit*”. O texto da notícia conta de um incêndio que ocorrera próximo ao local e durante a demonstração do que seria um dos lançamentos da *Sony* para o ano seguinte: um equipamento de vídeo portátil de gravação e reprodução; conta também do registro em vídeo feito por esse equipamento que estava sendo lançado. A simples reprodução do que havia sido gravado, enquanto o incêndio transcorria, mostrando momentos anteriores da mesma coisa, propagandeia, em tempo real, esta que é uma das principais características do vídeo, recolocada por Graham anos depois desse evento, na época em que esta tecnologia estava em vias de se tornar (assim como, poucas décadas antes, ocorrera com o aparelho fotográfico) acessível para muitos – não apenas para os países, naquela época, chamados de primeiro mundo.²²

No terceiro capítulo, **Prática artística: um território para se pensar a articulação entre noções de processo e automação**, apresento algumas considerações gerais sobre como práticas artísticas não são definidas por simples designação – *eu digo que* –, pois, no mínimo, existem a partir de vínculos estabelecidos com tradições diversas e com outros campos do

conhecimento: não basta *eu* me referir a algo como sendo *minha* prática artística; a reivindicação/designação precisa ser endereçada a um contexto institucional, de alguma forma vinculado ao campo da arte, seja ele qual for. Os problemas levantados nesse sentido estão em pauta, de forma programática e manifesta, desde o início do século XX, com as colagens e as fotomontagens e pela ocupação de espaços institucionalmente descredenciados. Provavelmente sabemos disso e, também, que a autonomia de produção e distribuição alcançadas com a computação problematiza essa questão, especialmente se pensarmos que as redes telemáticas não apenas operam como suporte para produção e distribuição, mas constituem o próprio contexto institucional em que elas são possíveis – assim como uma galeria de arte não é apenas um espaço, mas *um modo* de manutenção da tradição de *uma forma* de exposição de objetos de arte. Escolhi dois episódios, o segundo deles bastante famoso, para indicar como práticas artísticas são edificadas e articuladas ao se inserirem nos contextos coletivos dos espaços institucionais: a recusa por parte do júri do *Salon* de Paris de dois dos quadros submetidos por Édouard Manet e a conseqüente crítica feita por Stéphane Mallarmé; e o caso da Fonte de Marcel Duchamp. Em seguida, tomo como exemplo o texto *Paragraphs on Conceptual Art*, de Sol LeWitt, para especificar uma possível coincidência entre prática artística e a noção de processo – bastante aclamada nas décadas de 1960 e 70 como um tipo de “libertação” da suposta autonomia muitas vezes atribuída ao objeto artístico moderno, tal noção também carrega valores da automação, dos processos produtivos industriais espelhados na “eficiência” e na “autonomia” do funcionamento do corpo humano. Automação é um tipo de mediação construída e sustentada culturalmente por uma perspectiva histórica bastante presente ainda hoje, baseada na ideia de que máquinas automáticas “sempre fazem a coisa certa”, porque funcionam sozinhas e contêm o que deve ser feito. Escrevo sobre certas particularidades,

possíveis pela computação, que tornam complexa a relação entre processo, autonomia e automação, pois, aparentemente, *minha* autonomia aumenta com o poder de automação dos aparelhos.²³ Isto pode gerar estados de indeterminação – em um sentido poético, dentro do campo restrito da arte, para refutar ideias polarizadas: se funciono sozinho é porque contendo o que devo fazer; se não funciono sozinho é porque não contendo o que devo fazer (caricaturas, respectivamente, do artista independente e da instituição ubíqua e onipotente). O que está em questão, então, de forma mais ou menos aberta a disrupções, são os usos que fazemos dos aparelhos, *como* os assistimos, *como* nos apropriamos deles. Em um segundo momento desse capítulo, introduzo uma discussão mais específica sobre tecnologia. A referência principal é o filósofo francês Gilbert Simondon e sua tese sobre *o modo de existência dos objetos técnicos*, em particular a ideia de que a automação e a indeterminação não são opostos. Dialogo com este autor também pela articulação que faço do conceito *objeto técnico concretizado* com esta pesquisa. Interessa-me o que um determinado aspecto desse conceito designa: *objeto técnico concretizado* significa um conjunto de tecnologias aplicadas a materiais e sistemas complexos em um período de tempo mais ou menos longo, mesmo com intervalos aparentemente sem desenvolvimento. Por esta perspectiva, uma câmera de vídeo são *todas as câmeras de vídeo do mundo*, com suas diferentes tecnologias, seus parentescos com *todas as filmadoras do mundo, máquinas fotográficas, telescópios, câmeras obscuras*.²⁴

O vídeo **L Á B I O S** e a ação teste *News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?* são os assuntos do quarto capítulo. A ação aconteceu no elevador do prédio do Instituto de Artes da UFRGS e, assim como os *enxertos*, foi mediada diretamente por uma disciplina na pós-graduação, desta vez exclusiva para alunos de Poéticas Visuais – porém, diferentemente dos *enxertos*, a ação e o vídeo não foram

construídos *com* matérias das disciplinas. A demanda acadêmica foi a de um trabalho específico a ser apresentado em vinte minutos, segundo um cronograma, ao final do semestre letivo. Meus colegas, os alunos e o professor, participaram da ação e ajudaram a lotar o elevador, em um revezamento: ora assistindo ao vídeo reproduzido na pequena tela do aparelho (*mp4 player*), aos pares, com suas cabeças encostadas e ajustadas aos dois fones fixados entre si por uma presilha, especialmente preparados para o uso simultâneo; ora como expectadores que assistem a quem está “conectado” ao vídeo pelo aparelho. O ator principal é minha boca pronunciando a frase *my lips look like an ass?* tentando imitar um cu; é uma *boca de Hulk*, esverdeada, “tingida” pelo programa de edição, uma imagem alienígena e, ao mesmo tempo, bastante literal: um corpo comprimido até sua boca e cu coincidirem. A ação foi uma proposição teste com o objetivo de pôr em questão alguns aspectos dos trabalhos interativos. De propósito, juntei elementos que pudessem restringir a ação dos participantes: todos percorreram o mesmo trajeto até o elevador, esperaram sua vez agrupados à frente dele e, quando chegava a hora, mantinham-se espremidos por um tempo em seu interior para assistir coletivamente a um vídeo reproduzido em um aparelho de uso individual e que depende da ação teste para existir – não funciona sem os fones preparados. A ação requerida, por sua vez, não aconteceria sem a rede formada naquela ocasião; depende de um número mínimo de pessoas, que pode variar de acordo com o tamanho do elevador. Esse aspecto cooperativo também é abordado, por outra perspectiva, em particular a das redes telemáticas: na *Internet*, a colaboração não é apenas um meio, mas a própria base para a sua existência. Um certo ativismo, diria.

Assim como no capítulo anterior, sobre a ação teste **News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?**, no seguinte meu ponto de partida é um trabalho, o vídeo **Désir: ou o buraco é feito com faca**. Ele é resultado de um processo mais longo que correu em

paralelo aos *enxertos* e a outras propostas diretamente abordados nesta pesquisa. No entanto, a inserção institucional deste vídeo iniciou antes de sua edição/montagem, durante a coleta de imagens e sons, como propaganda, então, de algo a ser lançado; como uma espécie de anúncio projetado para ser publicado no catálogo de documentação de outro vídeo **CCTMMM**, com apoio da Fundação Cultural de Curitiba, mais de um ano antes de ser veiculado na *Web*. Sua gênese é contextualizada aqui por uma narrativa que concilia dois modos de registro: como minha memória organiza de forma sintética os eventos que marcaram aquele processo, impondo-lhes certa simultaneidade; e, por outro lado, como os registros computacionais localizam esses eventos, atestando uma contradição para minha narrativa ao tornar parte desse processo de invenção *rastreável* com uma precisão que serializa os eventos distribuindo-os em um calendário de tempo outro, definindo a duração do projeto a partir da memória dos aparelhos: *uma coisa veio depois da outra*. Apresento também aspectos da montagem do vídeo, como a sua estrutura foi pensada: apropriei-me de sequências de um filme, já digitalizadas e de domínio público, convertendo-as nos primeiros cortes do meu vídeo; essas cenas foram transportadas para a *timeline* do programa de edição mantendo-se suas localizações no tempo; os intervalos entre cada uma eram os espaços a serem “preenchidos” pela continuação da edição, uma espécie de marcação de tempo *readymade*. Parte do áudio também foi composto desse modo que junta apropriação e edição/montagem. Mas, assim como o vídeo, o áudio não é feito exclusivamente de material apropriado da *Internet*. Foi composto em tempo real enquanto eu assistia a versões prévias, com interfaces controladoras MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*).²⁵ Isso relaciona de forma bastante direta imagens e sons, intensificando o fato de serem tecnicamente compartilhados pelos mesmos aparelhos e pelos mesmos procedimentos, no sentido de produzir disrupções narrativas e ruídos organizados. A relação entre imagem e

texto – seja este falado e/ou escrito –, também é um dos elementos da montagem: vozes são articuladas na composição sonora e escritos fazem parte das imagens. Essa discussão/disputa entre texto e imagem é um assunto que interessa de maneira geral ao cinema e ao vídeo desde suas origens e, aqui, é referido a partir dos “empecilhos” visuais e sonoros, com os quais estamos acostumados, causados pela dublagem e legendagem. Este é um ponto importante: seja em um caso ou em outro, temos algo que uniformiza as diferentes sonoridades – *agora todos os atores do mundo falam português* – ou acrescenta um padrão gráfico às imagens – *todas os diálogos podem ser lidos em troca de um pedaço da superfície da imagem*.

No capítulo **P-Modernismo vs Modernismo** discuto algumas particularidades da proposição de Charles Jencks segundo a qual a implosão do conjunto residencial *Pruitt-Igoe* poderia ser o ponto que determinaria “o final simbólico do modernismo e a passagem para o pós-moderno”. Jencks define um dia e uma hora para isso – *July 15, 1972 at 3.32 p.m.* –, seguindo o horário do início das quedas das torres, quando começa o “*boom, boom, boom*”, como disse ele. Tal evento, narrado pelo discurso de Jencks como uma sequência que culmina com a substituição do modelo fracassado, pertence – e por isso me interessa – a uma versão do pós-modernismo, ou do texto pós-modernista, que já vem associada a imagens espetaculares, com vocação publicitária, como aquelas do filme *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio, narrando a demolição por dinamite. Mesmo que não faça parte do meu processo de trabalho identificar variações de sentido para práticas nomeadas modernistas ou pós-modernistas, pensar sobre elas é inevitável. Minhas proposições para o campo da arte associam características que se encaixam – se quisermos encaixá-las, é claro – tanto em um lado quanto em outro. Prefiro que sejam, todas juntas, *modernistas ou pós-modernistas ou pós-pós-modernistas ou anti-modernistas ou hipermodernistas ou qualquer coisa*

mais; interesse-me pelo que propõe Bruno Latour: a possibilidade de estabelecer uma posição pós-modernista, *não moderna*, porém sem o estado eufórico que acompanha a emancipação/superação da modernidade e das práticas modernistas. Não é incomum que práticas pós-modernistas apoiem-se na “[...] continuidade da condição de fragmentação, efemeridade, descontinuidade e mudança caótica no pensamento modernista pós-moderno”. Percebo tais práticas como uma invenção moderna para entender suas próprias expansões, seus estados reflexivos que contaminam como fluxos contínuos muitas das práticas artísticas atuais.²⁶





Allan Kaprow, *Environment "Yard"*, Pasadena, 1967 e (na página anterior) Robert Barry, *To Inhale Robert Barry's Nobel Gases and hold them as long as you can*, vídeo instalação, 2008.

No último capítulo apresento o comunicado *Suppose the following hypothesis is advanced* (SFHA). Trata-se de uma peça gráfica feita no computador, projetada para ser distribuída digitalmente e também impressa e/ou fotocopiada em tamanho A4. Cita diretamente outros artistas e proposições artísticas, sua formalização aproxima-se daquelas de certos documentos produzidos pela arte conceitual. Meu objetivo foi o de conciliar esta *forma conceitual* à do *design* dos manuais de instrução que normalmente acompanham os aparelhos. SFHA é sobre a negatividade na arte; para construí-lo, apropriei-me da parte escrita de *Ceci n'est pas une pipe*, de René Magritte, que serviu de legenda para um diagrama, e de uma passagem clássica do grupo *Art & Language*, publicada no *The Journal of Conceptual Art*, em 1969, acompanhada de uma versão em português do original em inglês feita pelo serviço de tradução automática oferecido pelo *Google*. Além de juntar esses elementos, proponho uma instrução textual *nonsense* graficamente colocada no rodapé da página: a proposta deve ser invertida para o trabalho funcionar. A inversão pode ter como desdobramento algum tipo de negatividade, mas não necessariamente a constituição de um corpo binário: afirmação *versus* negação. Encontrei na declaração *si moi je nie*, de Gilles Deleuze, uma síntese (resposta/problema) para algumas de minhas ações no campo da arte. Nesse sentido, discuto como e se essa síntese pode ser identificada e generalizada para além dos meus interesses. A negatividade Dadá seria o exemplo mais evidente, mas também procuro mostrar a proposição *et si moi je nie* localizada em dois textos clássicos: *The Legacy of Jackson Pollock* e *Art After Philosophy*, escritos respectivamente em 1958 e 1969, por Allan Kaprow e Joseph Kosuth. Encerro o capítulo com a breve narrativa de um episódio em que estive envolvido e como minha recusa em participar dele – de uma exposição coletiva realizada em uma galeria de arte – pode ser entendida como um tipo de negatividade que questiona o objeto negado,

publicamente anunciado no principal jornal local como “o emblema de uma geração”. Assim, considerando o perfil do evento, minha recusa não afeta apenas a configuração do espaço expositivo – um artista a menos –, mas a constituição do discurso curatorial que pretende uma narrativa histórica.



Input Simondon

p. 210-211

Les machines actives de degré moyen restent au contraire couplées à un opérateur pour leur fonctionnement; leur concrétisation enveloppe la relation avec l'opérateur, d'une part, et avec le milieu dans lequel elles travaillent, d'autre part, car elles sont des intermédiaires entre l'opérateur et le milieu; le processus de concrétisation porte sur l'aménagement de cette médiation.

p. 230

L'invention technique, en tant que technique, est toujours un mixte d'auto-corrélation interne et d'adaptation: l'auto-corrélation lui donne la stabilité; l'adaptation, l'utilité. Les caractères particuliers du développement des inventions techniques proviennent en partie de cette dualité; une méthode ou un objet technique défini se perfectionnent par la rencontre et l'interaction de la condition interne et de la condition d'ambiance;

p. 297

Un objet créé n'est pas une image matérialisée et posée arbitrairement dans le monde comme un objet parmi des objets, pour surcharger la nature d'un supplément d'artifice; il est, par son origine, et reste, par sa fonction, un système de couplage entre le vivant et son milieu, un point double en lequel le monde subjectif et le monde objectif communiquent. Dans les espèces sociales, ce point est un point triple, car il devient une voie de relations entre les individus, organisant leurs fonctions réciproques. En ce cas, le point triple est aussi organisateur social.

p. 169

La technique s'y développe en relation d'interaction avec les styles, les significations symboliques, qu'il s'agisse de la maison, de la lampe ou de la machine, l'homme se sent impliqué dans ses produits, accompagné par eux dans l'existence, représenté par eux, en société avec eux, selon l'amitié ou la haine.

output Google translate

p. 210-211

O grau médio de máquinas activas são em vez acoplado a um operador para o seu funcionamento, a sua relação de envelope de realização com o operador, por um lado, e com o meio ambiente em que trabalham, por outro lado, porque são intermediários entre o operador eo meio ambiente, o processo de implementação centra-se no desenvolvimento da mediação.

p. 230

A invenção técnica, como uma técnica, é sempre um misto de autocorrelação e adaptação interna: a autocorrelação dá estabilidade; utilitário adaptação.

As características específicas do desenvolvimento de invenções técnicas derivadas, em parte, dessa dualidade, um método ou um objeto técnico definido pelo encontro perfeito e interação da condição interna e da condição da atmosfera;

p. 297

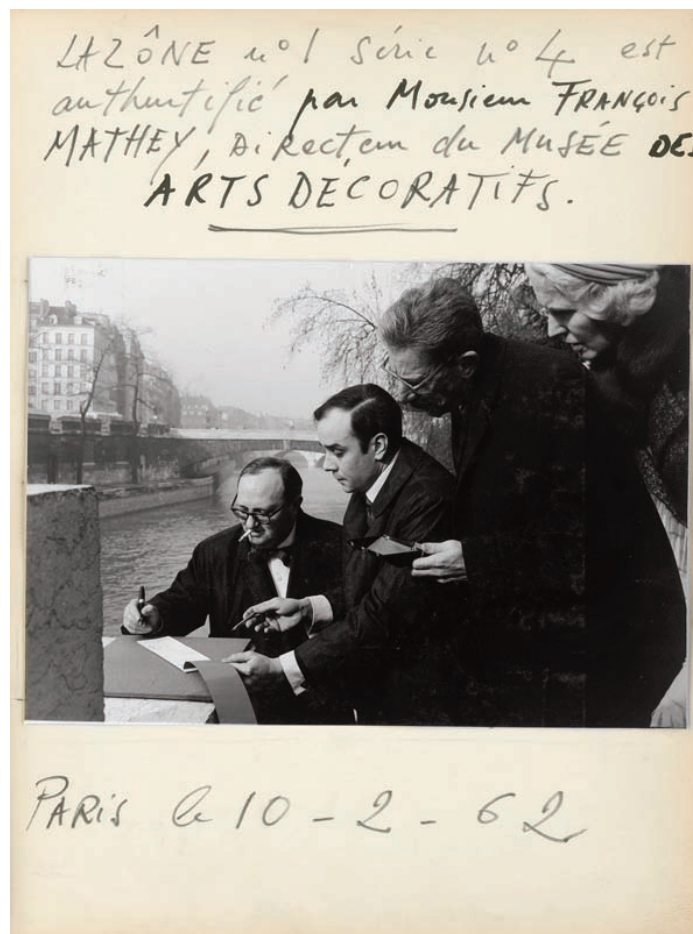
Um objeto criado não é uma imagem materializada e colocados arbitrariamente no mundo como um objeto entre objetos, para substituir a natureza de fogos de artifício adicionais e está na sua origem, e é, pela sua função, sistema de acoplamento entre os vivos e do meio ambiente, em um duplo ponto que o mundo subjetivo eo mundo objetivo comunicar. Em espécies sociais, esse ponto é um ponto triplo, que se torna uma forma de relações entre os indivíduos, organizando suas funções recíprocas. Neste caso, o ponto triplo é organizador social.

Sincronização

p. 169

A técnica desenvolvida em relação aos estilos de interação, significados simbólicos se luz casa, ou a máquina, o homem se sente envolvido em seus produtos, acompanhados de seus na existência, representados por eles, em companhia com eles, como a amizade ou ódio.

1. Isto não é um *prolegômenos*: a autonomia de distribuição via *Internet* e minha posição nos contextos de produção desta pesquisa²⁷



Yves Klein, La Zône n. 1, série n. 4, transferência para Michael Blankfort, 1962; próxima página: transferência para Claude Pascal, Paris, 4 de fevereiro de 1962.

Iniciei minha produção em vídeo no final dos anos 1990, em um momento de transição de tecnologias, quando a formatação digital estava sendo sobreposta à analógica. Eram nítidos os sinais da crescente popularização dos computadores pessoais, da ampliação das redes telemáticas com a regulamentação da *Internet* e formatação das interfaces da *World Wide Web*, para além dos ambientes laboratoriais de pesquisa ligados aos estudos das telecomunicações.²⁸

A computação, as redes telemáticas e alguns dos aparelhos que as formam, estruturam um eixo importante para a pesquisa, são *minhas ferramentas*, ficam entre minha produção e o campo da arte. Com elas, coletei material para construir meus trabalhos, processo essas escolhas, tenho uma veia pública, aberta, de distribuição. Isso faz com que a mediação tecnológica seja parte da minha prática artística, pois elas – a mediação e a prática – articulam-se entre si. Pôr em questão as significações de tal articulação, suas implicações, faz parte do meu método de trabalho e é uma *tarefa* que pretendo continuar, para além desta pesquisa, com discussões específicas sobre outros aspectos da computação, dos aparelhos e das redes telemáticas.

Qualquer pessoa pode copiar e distribuir meus trabalhos, “não há” empecilho algum para que eles, vídeo e áudio, sejam reproduzidos, *nenhuma* exclusividade de tempo ou lugar: são etiquetados com a *Creative Commons License - Attribution-NonCommercial-ShareAlike*.²⁹ Minhas peças gráficas estão sob a mesma licença, também prescindem de vários filtros do campo da arte, com suas regras e disputas alimentadas e mantidas pela constante submissão e demanda dos artistas e demais agentes: elas já estão disponíveis e minha decisão antecipada descarta uma parte significativa das negociações específicas que se estruturam de forma complexa entre a submissão, a demanda, o suprimento de uma demanda. Para que meus trabalhos sejam publicados na *Internet*, o que me é demandado são apenas alguns conhecimentos básicos e específicos

do computador. Se tecnicamente as etapas forem cumpridas, se, por exemplo, um arquivo de vídeo for codificado em um dos formatos exigidos por um *site* qualquer, virtualmente uma veia pública já é estabelecida – em princípio, indiferente a muitas das relações de poder determinantes no campo da arte, indicada “simplesmente” por um endereço eletrônico; menos saturada de condições e contextos que viessem a estabelecer a sua hora e lugar, menos filiada a este ou aquele discurso, esta ou aquela tradição, este ou aquele nome próprio.³⁰ Em resumo: as etapas cruciais para a publicação de meus trabalhos são de ordem eminentemente técnica/operacional e não conceitual/teórica. Um erro na formatação dos arquivos de vídeo, de áudio, etc., uma falha de acesso à *Internet*, uma paralisação temporária dos servidores que hospedam os arquivos são, nesse caso, eventos mais preocupantes do que saber quem será o curador da próxima bienal e se ela terá um tema central; quais tendências são percebidas nas feiras de arte; quem são os autores da moda; os nomes dos artistas de cada galeria de arte; qual ou quais dos mercados da arte são mais viáveis nesse momento.

Inicialmente, não preciso lidar com esse universo simbólico-burocrático para distribuir minha pesquisa em arte – na minha atividade docente, isto me é necessário, mas com um outro estatuto e em casos muito específicos: como informação pertinente a uma disciplina acadêmica. Minha posição no campo da arte permite esta indiferença intermitente: ora minha pesquisa está em um campo de discussão, em articulação com textos, como objeto de uma tese, em relação direta com o campo da arte, institucionalmente instalada; ora existe *apenas* veiculada por arquivos digitais que circulam *apesar* de suas narrativas e contextos serem ativados singularmente nas vezes em que são reproduzidos, pelas informações e circunstâncias que os cercam.

Relativizar a função de alguns processos seletivos é uma decisão, pode-se dizer, aberta pela mediação da computação. É uma escolha. Esse



modo de existência não é, então, qualquer coisa como uma recusa generalizada de um conjunto de práticas de manutenção mais especificamente ligadas ao comércio. Interessa-me trabalhar a partir da ideia de um campo *partido* da arte, feito por práticas distintas e entrecruzadas, por margens compartilhadas, pela manutenção das diferenças. Neste momento, trabalho com a especificidade da pesquisa em Poéticas Visuais, com os processos envolvidos na construção da minha produção, na inserção dela em um espaço de discussão. Meu

vínculo acadêmico existe com este propósito: colocar em crise minha posição no campo da arte. E este volume de certa quantidade de páginas, impresso e distribuído em formato de arquivo digital, é uma marca desse posicionamento. De certa forma, suporta minha contaminação e, ao mesmo tempo, mostra minha exposição para a contaminação de certas práticas de produção acadêmicas, especificamente estas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, particulares (com suas idiossincrasias) e iguais a tantas outras (porquanto correspondem a pré-requisitos legais exigidos indistintamente de todo e qualquer programa de pós-graduação). É neste lugar que discute a originalidade de seus modelos, a maior pertinência deste ou daquele discurso – para que sejam ajustados ao que é comum –, que inseri meus trabalhos, textos e alguns problemas relacionados a eles.

Faz parte das regras da academia que seus objetos e sujeitos sejam constantemente avaliados e ajustados – mesmo que, em uma hipótese improvável, todas as minhas decisões fossem aceitas sem ajustes, deixadas intactas. Uma tese acadêmica, ou melhor, esta tese é fruto do contato/fricção entre *minhas proposições* e o campo da arte; é um objeto ajustado ao que encontrei ao longo de quatro anos de convívio com um programa de pós-graduação: é um *exercício de permeabilidade*.

O campo da arte suporta diferentes modos de regulação e minha prática artística é informada por alguns deles, esta pesquisa é um exemplo. Dificilmente escreveria uma tese de doutorado em Poéticas Visuais se minha posição e produção não estivessem, até certo ponto, inscritas e classificadas como pertinentes aos olhos dos processos seletivos da academia: eles validam e continuam a própria tradição acadêmica de reforçar habilidades e conhecimentos específicos.³¹ A academia está diretamente ligada a outras instâncias de validação, funciona a partir dos diferentes pontos de contato mantidos com o campo da arte em geral, para além de um circuito fechado de autoinscrição e autorreferência, para

definir modelos exemplares. Ela interfere diretamente na lógica de funcionamento de museus e galerias de arte, centros culturais, publicações especializadas, etc., pois muitos dos profissionais responsáveis pelo gerenciamento destes lugares são pesquisadores da/em arte. Minha autonomia como produtor e fornecedor de produtos específicos reside no fato de poder escolher quais regras regulam e são pertinentes à minha prática artística – quando for preciso escolher, é claro. Por isso, a ideia de autonomia, nesta perspectiva, diz pouco sobre o funcionamento independente, livre de mediação, de uma organização – neste caso, da minha produção. Essa divisão do campo da arte – uma arte ligada à pesquisa – é um limite, um lugar de onde meus trabalhos são lançados e para onde, de tempos em tempos, retornam: “o limite já não designa aqui o que mantém a coisa sob uma lei, nem o que a termina ou a separa, mas, ao contrário, aquilo a partir do que ela se desenvolve e desenvolve toda sua potência”.³²

Ter a *Internet* como principal plataforma de acesso ao que venho construindo a partir do campo da arte é apostar em uma maneira específica, diretamente ligada a certos aparelhos – e, portanto, formatada por eles –, de construir, agenciar e distribuir meus vídeos, peças de áudio, peças gráficas.³³ Para tanto, o que venho produzindo deve ser tecnicamente compatível com o meio digital: não preciso de paredes. De fato, a distribuição desse material pode ocorrer sem necessariamente ser filtrada pelos processos seletivos abertos por museus e centros culturais, sem passar pelo crivo e/ou conhecimento das comissões curatoriais – por entendê-los como uma segunda via de distribuição e inserção – ou ainda, sem ser negociada por galerias privadas.³⁴ Minhas propostas não submetidas a vias mais tradicionais de validação existem *enquanto tais* no espaço público/privado das redes de computadores, como um conjunto de propostas não negociadas, não filiadas institucionalmente, sem ocupar alguma posição hierarquicamente importante no campo da arte (de acordo



Yves Klein, *Saut dans le vide*, fotografia, 1960.

com modelos ou perfis de validação específicos). Mas: por que deveriam ser negociadas se não constituem objetos de negociação?

Os *e-mails* que envio para noticiar a publicação dos vídeos, peças de áudio, etc., funcionam, é claro, para iniciar ou continuar diálogos com outros artistas, professores, curadores, e, portanto, como um modo de inserção – mas não necessariamente de permanência – em algumas das esferas de convivência do espaço coletivo e heterogêneo que é o campo da arte. O teor desses *e-mails* não é o de uma narrativa que conta do vínculo entre espaços de exposição e artistas escolhidos ou que se submetem a comissões designadas para curar, não são anúncios de acordos desse tipo; neles, não estou lidando com o governo (como é o caso do meu envolvimento acadêmico), nem com empresas privadas. Em outro sentido, de modo geral, meus *e-mails* são uma espécie de propaganda de atividades praticadas em contato com o campo da arte. São enviados para um grupo inicialmente restrito de pessoas, na maioria desconhecidas ou conhecidas por suas atividades de alguma forma reconhecidas institucionalmente, cujos contatos de *e-mail* me são acessíveis. Uma lista de contatos composta principalmente por pessoas da área, estudantes de artes e até alguns poucos curadores. E, como muitos dos endereços de *e-mail* presentes na *minha lista* são comuns entre diversas outras listas de *e-mails* de *pessoas do meu campo da arte*, tal sistema de distribuição de informação pode se tornar demasiado redundante, replicante, algo próximo do modelo de funcionamento do *spam*: várias vezes recebemos nossas próprias mensagens reencaminhadas por um de nossos contatos. Basta que os *e-mails* recebidos sejam reenviados, eventualmente filtrados por certos parâmetros presentes nas configurações das contas de *e-mails*, para que diversos tipos de informação sejam consumidos e associados aos contextos dos seus remetentes que, por sua vez, passam a ser eles mesmos, como bons informantes, veículos de produtos alheios mas



Yves Klein na sala do Vazio, *Museum Haus Lange*, Krefeld, janeiro de 1961 (também na página seguinte).



considerados importantes segundo seus próprios critérios. Assim, *meu campo da arte* tem suas fronteiras constantemente redefinidas pela ação ou não-ação daqueles que recebem os meus *e-mails*.

Esse tipo de comunicação, como sabemos, conecta as informações enviadas, notícias de acontecimentos (uma exposição em um museu importante, por exemplo) aos seus remetentes – seja pelo modo



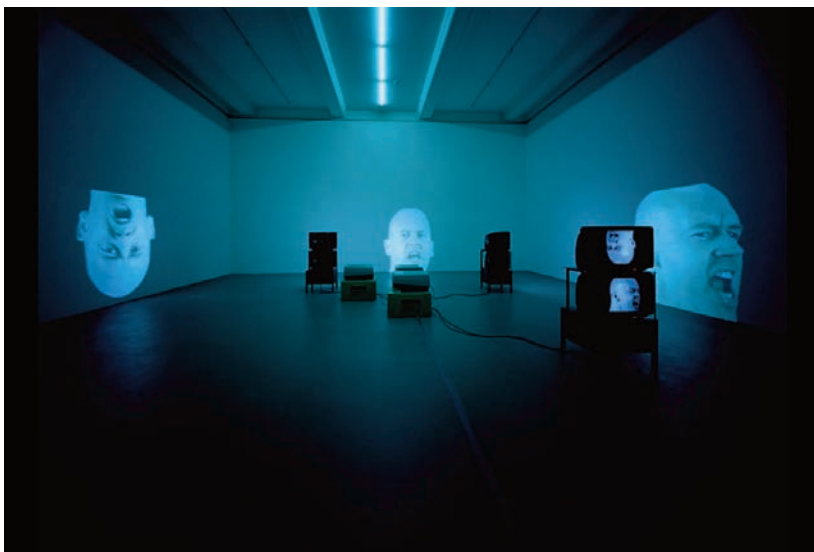
Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, cubo de madeira, metade em pinho e metade em carvalho, 1969-1970.

próprio de funcionamento dos programas que gerenciam nossas contas de *e-mails* e selecionam propagandas relacionadas aos conteúdos de nossas mensagens, seja porque decidimos juntar certas informações e noticiá-las alimentando um contínuo fluxo de informação feito por *inputs* e *outputs*. Um gigantesco aparelho de conversão processa nossas participações nas redes de computadores para construir bancos de dados organizados segundo critérios definidos pelas empresas gerenciadoras de nossas contas de *e-mail*: se somos mais ativos neste ou naquele horário; se costumamos escrever muito; se usamos vocabulário

considerado vulgar e/ou agressivo, mais especificamente com este ou com aquele outro contato. Os “conteúdos” das nossas mensagens são informações relevantes para aquelas empresas. Faz parte do negócio das redes sermos monitorados: a mediação dos aparelhos capazes de formar redes telemáticas, em maior ou menor grau, depende de que monitoramentos aconteçam em diversos níveis.

Quando publico algo estou simultaneamente participando na manutenção das redes de computadores e chamando a atenção para proposições associadas ao campo da arte, para os lugares de partida dos meus trabalhos, e, assim, para esta configuração ou organização que me – e a qualquer outro – permite dar visibilidade a um conjunto de propostas, indicadas como artísticas, basicamente em tempo integral e sem grandes restrições de acesso. Conexões se formam entre remetente e destinatários – contando com a alternância dessas posições –, e pode-se dizer que quem reenvia um de meus *e-mails* reafirma um certo modo de existir no campo da arte. Para publicar estes trabalhos posso prescindir de muitas das atividades convencionais do mercado da arte; não me pergunto, por exemplo, se um vídeo vai ser admitido por alguém, e por quem, sob qual curadoria. Não sendo crucial no processo de construção dos trabalhos, este jogo tampouco interfere no tempo cambiante que vai da coleta à distribuição das imagens e sons que construo. Não me coloco no cruzamento entre oferta e demanda para fazer meu trabalho transitar por espaços expositivos, concorrer a premiações, aparecer junto com *obras* de artistas inseridos na História da Arte, chamar a atenção de curadores importantes. Mas, “não estar aí” ainda estabelece uma posição relativa a esses agentes: justamente a distância variável que me separa e aproxima deles, pela distinção das nossas posições, pelo acúmulo histórico e relações sociais, pelo compartilhamento de um *habitus*.

Essa participação interessada no jogo instaura-se na relação



Bruce Nauman, *Anthro-Socio*, videoinstalação, 1992.

conjuntural entre um *habitus* e um campo, duas instituições históricas que têm em comum o fato de ser habitadas (com algumas discordâncias) pela mesma lei fundamental; ela é essa relação mesma. Não tem nada de comum, portanto, com essa emanção de uma *natureza humana* que se coloca comumente sob a noção de interesse.³⁵

Com o controle de partes decisivas do processo de distribuição, posso retirar da forma do trabalho condicionais impostas de fora do seu processo de construção – “se isto ou aquilo, daí seu trabalho isto ou aquilo”. Essa modificação formal me permite dizer que vejo um mesmo vídeo como se fosse outro quando o *display* que o reproduz é o do meu *tablet*, agora um *hardware* compartilhado funcionando como *output* do

campo da arte, descompromissadamente em um ambiente doméstico, no ônibus, em lugares comuns; ou, finalmente, quando vou ao museu rumo a uma experiência exemplar – estar no museu, em uma galeria de arte.³⁶ Este peso institucional do campo da arte se adere aos objetos de uma exposição e também aos discursos curatoriais, econômicos, políticos, afetivos, os quais formulam contextos para que esses objetos de toda sorte sejam inseridos: agora curados, devem se *encaixar*, ser compatíveis com outros existentes em um mesmo contexto, para que este seja ativado. O tipo de encaixe não é único. Trago três exemplos: dois deles são das exposições do Cruzeiro do Sul, de Cildo Meireles, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madri e, em São Paulo, no Paço da Artes, em 2001 e 1999, respectivamente; e, o outro, é a participação de Bruce Nauman, com a videoinstalação *Anthro-Socio*, na XXIV Bienal de São Paulo, em 1998.³⁷

A respeito da videoinstalação, meu comentário é sobre a parte sonora. Dentro da sala, junto aos monitores de vídeo, o volume do áudio tornava uma permanência mais longa naquele lugar algo desconfortável; para se ter uma medida, o som de alguém berrando dentro da sala não era exatamente notável. Então, a parte sonora vazava. Era emitida de um lugar e sua projeção no espaço a estendia como suporte para um texto curatorial sobre a antropofagia, de Paulo Herkenhoff. Literalmente uma trilha sonora que modelava a própria exposição. A arquitetura do lugar lhe serviu de caixa acústica e, ao mesmo tempo em que fez notar a invasão sonora, fez a si mesma mais presente. Com maior ou menor volume, a trilha fazia-se ouvir nos dois andares do pavilhão Ciccillo Matarazzo: “FEED ME/EAT ME/ANTHROPOLOGY”; “HELP ME/HURT ME/SOCIOLOGY”; “FEED ME, HELP ME, EAT ME, HURT ME”. Palavras incompreensíveis para muitos dos visitantes da Bienal; sem a tradução dada por uma “legenda” qualquer, eram como *muzak* de frequência aguda, soma das diferentes sentenças ocorrendo sobrepostas.³⁸

O sentido do trabalho evidentemente muda se o inglês da mensagem transmitida pelo áudio for compreendido imediatamente ou apenas mediante auxílio de legendas, monitorias, explicações: além de ocupar massivamente o espaço, ele pode “não dizer coisas” (ou dizer de uma certa resignação). Entender as palavras gritadas é um aspecto determinante da potência gerada pela repetição dos elementos no áudio de Anthro-Socio; não entendê-las pode ser um exercício de abstração peculiar, propiciado pelo espaço deixado por uma outra língua, por fazê-lo existir com *outra integridade*: “~~FEED ME/EAT ME/ANTHROPOLOGY~~”; “~~HELP ME/HURT ME/SOCIOLOGY~~”; “~~FEED ME, HELP ME, EAT ME, HURT ME~~”.

Vi o Cruzeiro do Sul em duas situações distintas: no Brasil, na exposição Por Que Duchamp? realizada no Paço das Artes em São Paulo; e em Madri, no Museu Reina Sofia. Neste, um imenso espaço de exposição, com pé direito de muitos metros, quase sem iluminação, abrigava, bem no centro, um centímetro cúbico feito da soma de dois tipos de madeira: metade em pinho e metade em carvalho. Até chegar ao ponto da sala em que um feixe de luz direcionado para o chão iluminava, o que de longe parecia não existir, a presença das características do espaço se tornava mais evidente, constituindo-se, da minha perspectiva, como o objeto de exposição: a própria instituição mostra a sua força em manter aberto ao público um espaço praticamente vazio, exemplar. Depois de chegar perto do Cruzeiro do Sul, reclinar-me um pouco para vê-lo e esquecer do vazio que preenchia o espaço que me cercava, logo a presença institucional reapareceu, mas agora sendo indicada e mantida por um trabalho feito de amostras geometricamente cortadas de madeiras usadas por índios brasileiros para produzir fogo.

Esse trabalho faz referência a uma região chamada Bico do Papagaio que é uma pontinha do estado de Goiás, que agora é

Tocantins, Maranhão e Pará e que, de certa forma, minha história pessoal passa por lá. Um dia meu pai recebeu um telegrama de um pastor denunciando um massacre na região. Meu pai foi enviado para lá para fazer um relatório administrativo. Quando chegou, acabou se envolvendo na causa, o que acabou até afetando sua carreira. Ele descobriu que o massacre era o segundo contra um mesmo grupo de índios. O primeiro tinha acontecido uns 15 anos antes, por um grupo de fazendeiros liderados por Raimundo Soares. Esse grupo de fazendeiros estava interessado nas terras indígenas (como sempre este é um problema fundamental no mundo, no Brasil e fora do Brasil). Eles se reuniram, alugaram um avião para sobrevoar a região da aldeia jogando roupa infectada: guerra bacteriológica. Em 15 dias a população foi reduzida de 4 mil para 400 habitantes. Dos que sobraram, metade enlouqueceu, saiu andando, ou, se tornou alcoólatra. Meu pai descobriu que tinha havido este primeiro crime, e o segundo... Quando ele levantou essa história, transformou o inquérito administrativo em policial, levando o responsável ao Tribunal. O cara foi julgado, condenado, e, pela primeira vez no Brasil, alguém foi condenado por matar índio. Cruzeiro do Sul, que faz parte dos meus trabalhos em arte física, tinha como objetivo falar disso.³⁹

Em São Paulo, no Paço das Artes, o Cruzeiro do Sul encontrava-se entre muitos outros trabalhos, tendo seu espaço marcado por um margeamento quadrado de cerca de 4 metros de fitas de segurança brancas. Era um entre outros na exposição Por que Duchamp?, curada por Ricardo Ribemboin. Quando exposto em Madri, em condições especiais, esse contexto de produção narrado por Cildo estava articulado no trabalho – faz parte de sua forma – mas inacessível naquele momento; talvez, uma informação dispensável para quem visitava o espaço de exposição. Em São Paulo, pelo tipo de proposta curatorial, o próprio trabalho poderia ser substituído por sua reprodução fotográfica, seguido



William Anastasi, *Free Will*, monitor e câmera de vídeo, 1968.

daquelas palavras sobre o objeto (tal como na primeira exposição da Fonte de Marcel Duchamp em 1917). Elas mesmas passam a contextualizá-lo junto com o projeto curatorial. Uma montagem do Cruzeiro do Sul, em hipótese, contendo texto e imagem, poderia ser impressa e distribuída por diversos meios de comunicação. As versões do Cruzeiro do Sul, de Madri e de São Paulo, não são mutuamente exclusivas. Na minha opinião, a montagem espanhola ativa um elemento contido mas não anunciado como um de seus objetivos – discutir o espaço restrito ao campo da arte –, enquanto que a brasileira, por se tratar de uma exposição coletiva, passa imediatamente a exigir uma legenda ou um texto explicando o objetivo de Cildo Meireles.

O produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich*e ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra.⁴⁰

Esta definição dada por Bourdieu interessa-me particularmente, na medida em que não tenho compartilhado minhas propostas em certos circuitos comerciais, muitos deles tradicionais por assumirem que a melhor equação para a manutenção da crença no valor da obra reside nas mãos das comissões curatoriais e dos empresários interessados em investir em Obras colocando-as em museus, galerias, centros culturais, coleções relevantes⁴¹: um artista que vende para quem ele *deve* vender, depois de

um tempo, pode *ter* uma Obra. Tal comércio não é (apenas) sobre a validação de obras e artistas, mas (principalmente?) sobre a validação/reformulação das regras do jogo de definição dos objetos de crença – que são meus inclusive, muitos dos quais referidos nesta pesquisa, direta ou indiretamente; eles mesmos, em alguns casos, deram-me suporte teórico para afirmar que não preciso compartilhar muitos dos modos de produção de crença para permanecer no campo da arte.

O *habitus* constitui o fundamento de um conluio implícito entre todos os agentes que são o produto de condições e de condicionamentos semelhantes, bem como de uma experiência prática de transcendência do grupo de suas maneiras de ser e de fazer, cada um encontrando na conduta de todos os seus pares a ratificação e a legitimação de sua própria conduta a qual, por sua vez, ratifica e se for o caso, retifica a conduta dos outros.⁴²

Não estou, com esta tomada de posição, assumindo que as variações do termo *obra* – produção, trabalhos, proposições, ações – independem, absolutamente, de algum tipo de crença semelhante, com um *habitus* partilhado historicamente.⁴³ Chamo o que venho produzindo de trabalho, proposição, comunicado, com o objetivo de trazer para o texto um pouco dos sentidos temporal, provisório, instável desses termos. Tento perceber *quando* minhas propostas podem ser publicadas: é minha a decisão, algo arbitrária, simples comunicação feita a partir do campo da arte, em uma data qualquer.⁴⁴

Então, por que submeter um vídeo a uma comissão curatorial, se ele já se encontra disponível para *download* e inserido em um espaço público? Por que abdicar da minha autonomia de decisão e/ou usá-la para delegar um poder de regulação a agentes externos, sendo que os processos de construção dos trabalhos, no que se refere aos meios de distribuição, são movidos por outros endereçamentos, com outras



Gilbert e George, *Dusty Corners*, fotografia, 1975.

restrições e especificidades? Muitas respostas cabem aqui, desde algumas mais gerais – para me manter no campo da arte; para promover diferentes tipos de produção, publicação, inserção, validação; para financiar pesquisas; por interesse político; pelo desejo de ocupar certos lugares; por simpatia a algumas propostas – até outras tantas imbricadas mais propriamente em um ou mais aspectos ou etapas do processo de construção de um trabalho, que eventualmente coincidem com algumas das repostas enumeradas acima, mas sem tomá-las como premissas.

As práticas de manutenção do campo da arte são tão diversificadas que não seria estranho dizer que me submeto a ele por afetividade, como estratégia de combate.

Baudelaire institui pela primeira vez a ruptura entre edição comercial e edição de vanguarda, contribuindo assim para fazer surgir um campo dos editores e, homólogo ao dos escritores e, ao mesmo tempo, a ligação estrutural entre o editor e o escritor de combate (expressão que não tem nada de excessivo se se lembra que Poulet-Malassis foi pesadamente condenado pela publicação das *Flores do mal* e obrigado a exilar-se). [...] Despoja o crítico de arte do papel de juiz que lhe era conferido, entre outras coisas, pela distinção acadêmica entre a fase de concepção da obra, superior em dignidade, e a fase de execução, subordinada, enquanto lugar da técnica e da habilidade, e exige dele que se submeta de alguma maneira à obra, mas com uma intenção inteiramente nova de disponibilidade criativa, aplicada em trazer à luz a intenção profunda do pintor. Essa definição radicalmente nova do papel do crítico (até então limitado à paráfrase eventualmente crítica do conteúdo informativo, especialmente histórico do quadro) inscreve-se muito logicamente no processo de institucionalização da anomia que é correlativa à constituição de um campo no qual cada criador está autorizado a instaurar seu próprio *nomos* em uma obra que traz consigo o princípio (sem antecedente) de sua própria percepção.⁴⁵

Talvez se possa comparar a Universidade a um desses editores de combate, pois, no processo de institucionalização e manutenção de um projeto de pesquisa, a anomia é até certo ponto desejada. É claro, se entendida também como norma divergente em relação a outras normas sociais e não como mera ausência de regras (ou, ainda, como perda da capacidade de nomear objetos). Porque a potência ideal de uma tese em Poéticas Visuais está, para mim, na capacidade de “instaurar seu próprio *nomos*”. Nesse sentido, as leis, as convenções, os costumes instaurados pelo pesquisador podem – inicialmente dentro deste contexto local – gerar divergências.

O editor de combate pode ser o próprio artista: “ao recusar jogar o jogo, contestar a arte *nas regras da arte*, seus autores põem em questão não uma maneira de jogar o jogo, mas o próprio jogo e a crença que o funda, única transgressão inexpiável.”⁴⁶ Se é possível pensar dessa forma, no próprio jogo e suas crenças se transformando em objetos, matéria para a arte, pôr em questão quer dizer redefinir regras; quer dizer que este jogador que se recusa a jogar está *apenas em contato* com o jogo. Mas: defender uma tese em Poéticas Visuais – é mudar as regras do jogo? Seria possível dizer que a institucionalização da minha pesquisa é parte de um jogo que eu não jogo, desde que pretendo pôr em jogo as regras desse jogo em que ela está inserida? Qual é, afinal, a minha posição junto à academia, junto à UFRGS como aluno de um programa de pós-graduação em Poéticas Visuais?



Input Simondon

p. 229-230

1. *Les inventions pré-scientifiques ont développé surtout les adaptations, qu'il s'agisse d'outils, de véhicules, de constructions, de routes; elles ont opéré une réorganisation du milieu permettant ces adaptations; surtout, elles interviennent comme un terme intermédiaire entre l'Homme et le Monde, et prennent une structure passive, aussi indéformable que possible; elles visent à la stabilité, au caractère indéformable donné par l'équilibre stable.*

2. *Les inventions faites ou complétées avec le secours des sciences ont développé la rigueur de l'auto-corrélation entre les termes extrêmes adaptés au Monde et à l'Homme, éventuellement en remplaçant l'opérateur par un moteur et un système d'automatisme; elles sont fréquemment des systèmes de transformation où l'accent est mis sur l'enchaînement causal et la conservation de l'énergie au cours des transformations, qui est la condition de rendement maximum, en état d'équilibre indifférent.*

3. *Après le déploiement des sciences, les problèmes de rendement énergétique s'effacent devant la capacité de traiter l'information, impliquant que les machines soient sensibles de manière fidèle à un signal, même s'il est d'un ordre de grandeur très inférieur à celui qu'une commande humaine pourrait fournir, à la fois en énergie et en durée. Le principe qui permet l'amplification et la combinaison des signaux est celui de l'équilibre métastable. Ces machines renferment dans leur schéma une relation, étroite entre les adaptations (entrée, sortie) et l'auto-corrélation (amplification et combinaison internes).*

p. 94

L'analyse du contrôle et de la communication dans les êtres vivants et les machines (nommée Cybernétique par Norbert Wiener en 1948) a établi ses concepts à partir de la théorie des asservissements et des régulations appliquée aux dispositifs à information dégagée, explicite: mais la même analyse peut s'appliquer aux ustensiles et appareils présentant une auto-corrélation entre des fonctions

output Google translate

p. 229-230

1. As invenções pré-científicas desenvolvidas especialmente adaptações, se as ferramentas, veículos, edifícios, estradas, e fizeram uma reorganização do meio para essas adaptações, o mais importante, eles agem como um termo intermediário entre o homem eo mundo, e ter uma estrutura passiva, como deformável possível e tem como objectivo a estabilidade, caráter deformável dado pelo estado estacionário.

2. Invenções realizadas ou concluído, com a ajuda da ciência desenvolveram o rigor da auto-correlação entre o Mundo extremos e adaptada a humanos, possivelmente com a substituição do operador de um motor e um sistema de automação, eles são frequentemente sistemas de processamento onde o foco está na cadeia causal e conservação de energia nas transformações, que é a condição para a máxima eficiência em um estado de equilíbrio neutro.

3. Após a implantação da ciência, problemas de eficiência energética desaparecer antes da habilidade de processar informações, o que implica que as máquinas são sensíveis a sinalizar com fidelidade, mesmo que uma ordem de magnitude muito menor o controlo humano que podiam proporcionar tanto tempo e energia. O princípio que permite a amplificação e a combinação dos sinais é a do equilíbrio metaestável. Estas máquinas contêm em seu esquema de uma relação entre adaptações próximos (entrada, saída) e autocorrelação (amplificação interna e combinação).

Sincronização

p. 94

A análise de controle e comunicação de seres vivos e máquinas (chamado Cibernética por Norbert Wiener em 1948) estabeleceu os conceitos da teoria de controle e regulamentos aplicados a dispositivos informações divulgadas, explícita, mas mesma análise pode ser aplicada a utensílios e eletrodomésticos com auto-correlação funções de informação, geralmente mais velhos, como lâmpadas e

d'information engagée, généralement plus anciens, comme les lampes et appareils à combustion. D'ailleurs, Maxwell, dans sa Theory of Governors, avait étudié de ce point de vue le moteur à vapeur équipé du régulateur de Watt, qui marque la transition entre l'information engagée et l'information déagée.

p. 253

Les inventions dirigées par une science déjà constituée ou en train de se constituer ne se manifestent ni par des adaptations ni par des enchaînements de fonctions allant jusqu'à créer un réseau ou des machines dans lesquels chacun des organes est pluri-fonctionnel et soumis à un cycle: le principe n'est plus l'équilibre stable ou l'équilibre indifférent, mais l'équilibre métastable; l'impératif majeur n'est ni l'adaptation aux termes extrêmes ni le rendement dans les maillons intermédiaires des transformations, nécessitant parfois une tierce réalité pour que le rendement au cours des transformations soit meilleur. L'essentiel est maintenant la fidélité du transfert de l'information, soit entre les différents organes d'une station, soit à très longue distance; cela impose l'absence de distorsions causées par les transformations, et aussi l'absence d'introduction de signaux parasites; le rendement énergétique est sacrifié à la rigueur de la proportionnalité entre les signaux d'entrée et les grandeurs de sortie, qu'il s'agisse d'un transducteur ou d'un amplificateur, ou même d'une machine à calculer.

aparelhos de combustão. Além disso, Maxwell, em sua Teoria de Governadores, tinha estudado a partir deste ponto de vista, a máquina a vapor com o regulador de Watt, que marca a transição entre a informação envolvidos e a informação divulgada.

p. 253

Invenções levaram pela ciência já formadas ou em formação não ocorre por adaptações ou por sequências de funções acima para criar uma rede ou à máquina, em que cada órgão é multi-funcional e sujeito a ciclo: o princípio não é mais equilíbrio estável ou de equilíbrio indiferente, mas o equilíbrio metaestável, o requisito fundamental é nem de adaptação nem sob extrema performance nas transformações intermediárias links, por vezes necessitando uma terceira realidade que o desempenho é melhor durante as transformações. A chave é manter a fidelidade da transferência de informação entre os diferentes órgãos é uma estação, ou de longa distância não impor distorções causadas por transformações, e também a falta de introdução sinais espúrios, a eficiência energética é sacrificado para o rigor da proporcionalidade entre a entrada e variáveis de saída, se um transdutor ou amplificador, ou até mesmo uma máquina calcular.

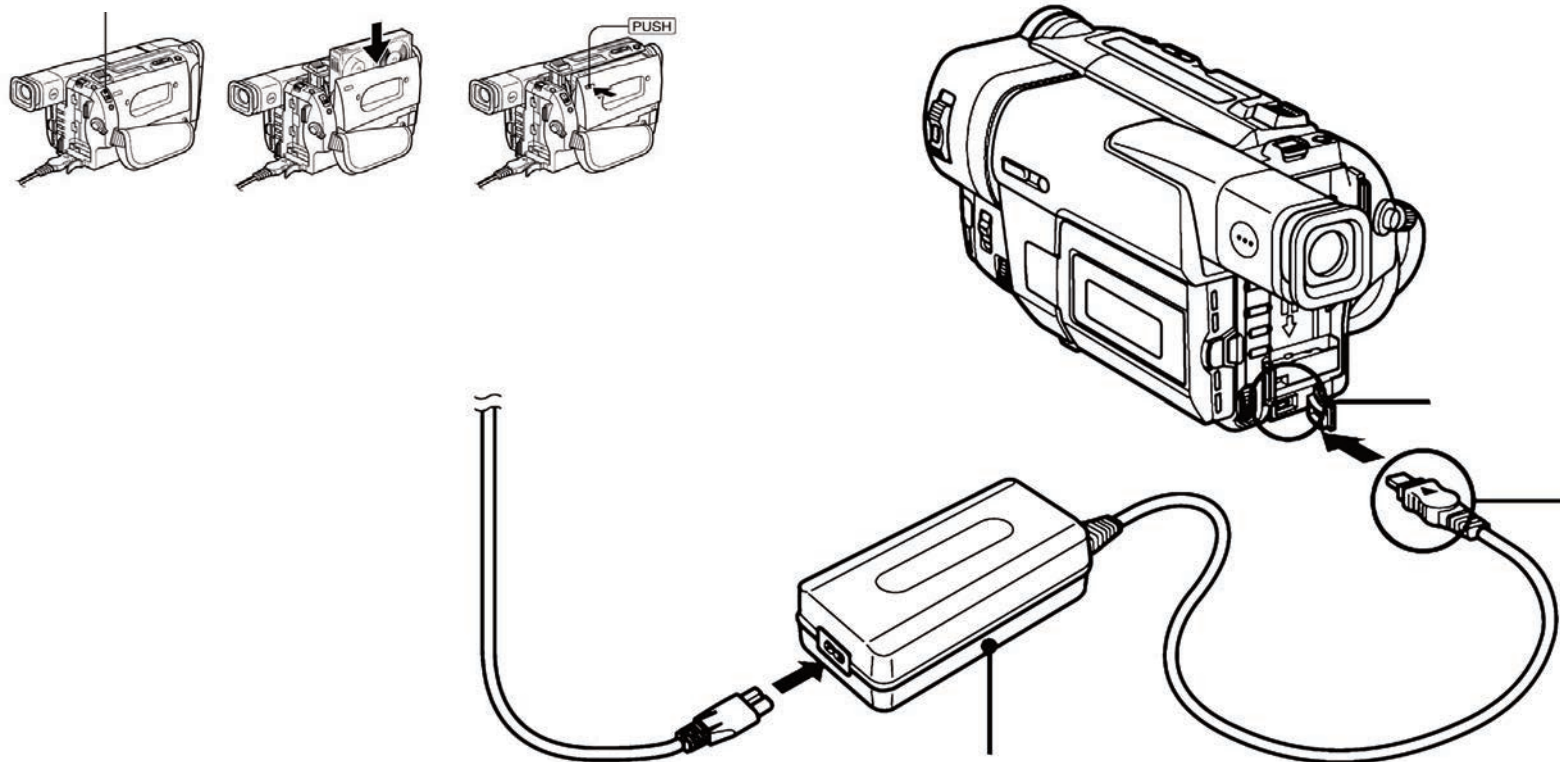
2. Situação aparelhos: o vídeo e as ferramentas de busca tipo Google

Lembre-se: esteja você onde estiver, ao apertar o botão *play* para reproduzir um dos meus vídeos, além das imagens em movimento na tela do seu computador, algo mais se moverá em São Francisco/EUA. Porque eles estão hospedados lá, no mundo real: são arquivos acessíveis a partir do *site Internet Archive*. Esses arquivos de vídeo são praticamente iguais aos gravados no disco rígido do meu computador, mas também ocupam o espaço público e existem lógicamente e fisicamente em outro conjunto de aparelhos. Parte desse conjunto é acionado de forma remota a partir da interface do *site*, milhares de quilômetros de distância podem separar o que é visto na tela do seu computador do disco rígido virtualmente conectado a ele. Seu computador depende do funcionamento de outros aparelhos, em um certo sentido invisíveis para nós.

O vídeo é um conjunto complexo de práticas e objetos articulados desde os contextos científicos da “descoberta” do elétron e da invenção do monitor catódico, ambos no final do século XIX (1897), por Joseph John Thomson, até este exato momento; sua extensão compreende as primeiras transmissões televisuais, modifica-se com a invenção dos aparelhos de gravação e das câmeras de vídeo, com diferentes padrões de produção e distribuição, em relações com outros meios, pela implantação e reformulação de especificações técnicas e tipos de programação, pelo desenvolvimento dos aparelhos. Ele é fruto dos lances políticos e corporativos, dos usos individuais, e, mais recentemente, não funcionaria sem a computação e as redes telemáticas. Minha produção em vídeo é uma perspectiva associada a essa diversidade.⁴⁷ Com interface da *World Wide Web* e a implementação dos protocolos que viabilizaram o compartilhamento de arquivos, com a *Internet* e seus discos rígidos organizados por ferramentas de busca com entradas de texto, a

minha câmera pode ficar fora e/ou ser substituída por outros modos de captura/construção/localização de imagens usados para construir vídeos: tenho *uma* câmera – ou um conjunto delas – cuja lente captura arquivos localizados nas redes. Em vários trabalhos em vídeo eu não uso a *minha* câmera: toda a construção ocorre no computador, a partir da edição de filmes e vídeos digitalizados. Atualmente uso aqueles disponíveis para domínio público ou sob variações da licença *Creative Commons (CC)* que permitem edição dos arquivos, na sua maior parte obtidos no *site The Internet Archive*.⁴⁸ Com a apropriação desse material consigo registros feitos por diversos tipos de câmeras, por olhares adequados à produção profissional e com a mínima eficiência necessária para se produzir filmes.

Existem diferentes níveis de acesso permitidos quando nos conectamos às redes, mas todos compartilham desta mesma condição: *algo se move em outro lugar qualquer, sempre*. E isso vale para a *Internet*, quando na maioria das vezes não sei onde algo se move, ou para uma rede feita por dois computadores colocados lado a lado em um mesmo ambiente. São processos “invisíveis” mas conhecidos, repetidos e ininterruptos, desencadeados quando acessamos um *site*, assistimos a um vídeo, lemos um *e-mail* – é mesmo irônico que o espaço supostamente privado que se destina aos *nossos e-mails*, protegido por senha de acesso, torne-se coletivo ao ser identificado como tal e seja acionado por outros aparelhos programados; nossas mensagens e anexos podem estar arquivados em outro país e ser lidos, literalmente, por programas. *Porque o que se move, o Hardware das redes, contém essas informações*.⁴⁹ Ver um vídeo a partir de qualquer computador pessoal, desde virtualmente qualquer posição geográfica, é uma experiência bastante nova, inexistente ou extraordinária em meados dos anos 1990, época em que fitas magnéticas e discos eram “regularmente” engolidos por videocassetes e reprodutores de DVD, e em que essas mídias eram objetos exclusivos com tiragens limitadas e exibições programadas.⁵⁰ Ao mesmo tempo, a



Imagens retiradas do manual da câmera de vídeo modelo Sony CCD-TRV57.



Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, câmera de vídeo, monitor e espelhos, 1974.

condição atual das redes transforma essa experiência em algo comum, como se tornou ligar um aparelho de televisão e selecionar um canal, sintonizar uma estação de rádio, telefonar: *é normal movimentar meu mouse aqui e algo se mover em São Francisco para reproduzir meus vídeos*. Talvez isso seja normal porque o telefone funciona da mesma forma: *enquanto mexo minha boca algo se move em outro lugar qualquer e reproduz os sons que emito – os falantes (the speakers)*.

A *Internet* está disponível no Brasil desde 1988, inicialmente para a comunidade acadêmica, mas somente nos anos 2000 é que se torna possível, com o aumento crescente na velocidade de transmissão de dados e a implementação de novos protocolos, pensar na interface da *Web* como uma via de distribuição para vídeos, através do compartilhamento de arquivos. Neste início, os arquivos de vídeo não

podiam ser visualizados *online*: tinham de ser primeiramente copiados de um computador para outro. Até meados da primeira década do século XXI a *Internet* não contava com uma estrutura para exibição de vídeos; de fato, ela passa a existir como uma experiência comum, a partir de um padrão de comunicação, distribuição, interação, com o site de compartilhamento de vídeo *YouTube*.⁵¹ Além disso, grande parte da produção videográfica era feita em formato analógico, as fitas magnéticas gravadas precisavam ser capturadas e formatadas para que, depois, como arquivos de vídeo com codificação específica, pudessem ser copiados, decodificados e assistidos nos computadores. Embora esse processo de adequação tenha se tornado regularmente acessível entre os anos de 1990 e 2000, para que os vídeos pudessem ocupar as redes telemáticas eles dependiam de *inputs* e *outputs* específicos compatíveis entre computador e câmera de vídeo, nem sempre presentes em qualquer computador doméstico.⁵² Neste momento de transição entre formatos, câmeras analógicas recém lançadas, já carregadas pela potência de distribuição da reprodutibilidade técnica, mesmo as feitas para uso amador – como é o caso da que eu possuía quando iniciei a trabalhar com vídeo –, precisavam conectar-se a outros aparelhos para que seus *outputs* atingissem o novo nível em que a transmissão de informação passa a ocorrer com as redes de computadores. O conjunto formado por câmera, monitor de televisão e videocassete é reformulado como mecanismo de reprodução, armazenamento, exibição, distribuição; e, guardadas as proporções, os processos técnicos comuns às redes de televisão, desencadeados por aparelhos conectados a e dependentes de outros aparelhos, começam a ser reproduzidos “em casa”: o que a câmera registra pode ser transmitido numericamente codificado com um custo mínimo.

De qualquer forma, seja com a interface do videocassete ou da *World Wide Web*, a reprodução de vídeos encontra-se hoje envolvida pela capacidade de distribuição de um mesmo conteúdo formatado por

diferentes tipos de aparelhos e propósitos. O lugar em que os arquivos de vídeo estão hospedados informa suas filiações, com as consequentes implicações da escolha de um ou de outro *site*. Se a logomarca do *Youtube* aparecer junto a eles, se a presença institucional de um museu for o vínculo, se eles forem distribuídos em *sites* de compartilhamento de arquivos como, por exemplo, *The Pirate Bay*, *Demonoid* (extinto em 2012), *Isohunt*, obviamente, serão *desuniformizados*, pois vistos a partir desta ou daquela perspectiva: espera-se ver videoarte a partir do *site* de um museu de arte contemporânea, espera-se ver qualquer tipo de vídeo no *Youtube* e que um vídeo copiado do *The Pirate Bay* seja algo ligado a pirataria. Essas filiações são mais ou menos restritivas; em geral, a que se mantém com museus e galerias de arte utiliza a interface da *Web* como lugar de propaganda; o *Youtube* controla o conteúdo que hospeda, pode apagar o que desejar de seus discos rígidos (ou pelo menos não exibir material indesejado), detém hegemonia na transmissão de imagens em movimento e imprime sua logomarca, na maioria das vezes sobreposta aos vídeos transmitidos, junto a comerciais apresentados como abas na parte inferior da janela de exibição; e muitos *sites* considerados de pirataria usam sistemas de distribuição sem a hierarquia cliente/servidor, formando um tipo de rede descentralizada (*Peer-to-Peer*), os arquivos que eles disponibilizam são mantidos “espalhados pelo mundo” no computador de cada usuário; nesse caso, os arquivos de vídeo geralmente não são (pois não costumam ser) assistidos *online*.⁵³

Assim, *apesar* da uniformização dos processos de formatação computacional, da mediação técnica, dar a ver meus vídeos através das redes telemáticas não é uma aposta em uma ideia de neutralidade da *Internet*, como se os meus trabalhos, uma vez indicados por endereços eletrônicos, estivessem simplesmente disponíveis – de forma absolutamente direta e isenta de mediação – para serem assistidos e copiados. Classificar, hierarquizar, controlar, são ações comuns aos

processos de funcionamento das redes, regulam-nas técnica e politicamente; são formas de organização decisivas para a distribuição seja do que for numericamente construído com a mediação da computação, pelas diferentes maneiras com que *software* e *hardware* podem ser arranjados. A *visão do computador* é codificada, depende de grupos de protocolos que serão processados, como se fossem camadas de tarefas; um computador pode enxergar outro porque ambos ocupam uma posição, ainda que móvel, indicada por números. Dentro dos limites de uma rede, sua localização, quando identificada por programas de gerenciamento, faz parte do desenho de um mapa. Cada computador tem uma identificação: *sei da sua existência, que você está aí agora, por onde você andou, da sua posição geográfica, posso ver os telhados de sua cidade, do seu bairro*.⁵⁴ Computadores e periféricos são preparados e automatizados na fábrica para terem essa presença rastreável. Para que alguém possa assistir a um vídeo, escutar o som que o acompanha e, caso lhe interesse e lhe seja permitido, copiá-lo para seu disco rígido, são os aparelhos quem deve enxergar primeiro.⁵⁵

Minha primeira câmera, uma *Sony* 8 mm comprada nos EUA no final dos anos de 1990, com seu *output* analógico de aparelho prestes a ser modificado, pertencia a uma “linhagem” obsoleta já naquela época e, por isso, era vendida por um preço muito menor. Um produto de liquidação que guardava o status de tecnologia nova. Mesmo hoje, a qualidade da imagem gerada por esse tipo de câmera é uma característica que me interessar bastante; é precária se considerarmos que tem aproximadamente a metade da resolução do DVD (tecnologia que passa a ser distribuída como um novo suporte para cinema, agora digitalizado; e que, como sabemos, “substituiu” rapidamente a do videocassete). Nos dois casos, a resolução da imagem era condicionada à exibição em monitor catódico, projetada para *funcionar bem* com esse tipo de aparelho. Por isso, quando vistas na tela do computador, de resolução muito maior, as

imagens geradas “guardam” um certo ruído; ficam pixeladas se reproduzidas em outra resolução que não aquela enviada pela saída da câmera, que é de 320 x 240 *pixels*; as imagens são reconstruídas para preencher esse novo formato de monitor, aparecem como se fossem compostas por blocos de cor mais ou menos homogêneos e planos, um pouco borrados pela adaptação a outras resoluções, ao padrão atual de 1920 x 1080 *pixels* para monitores de televisão.

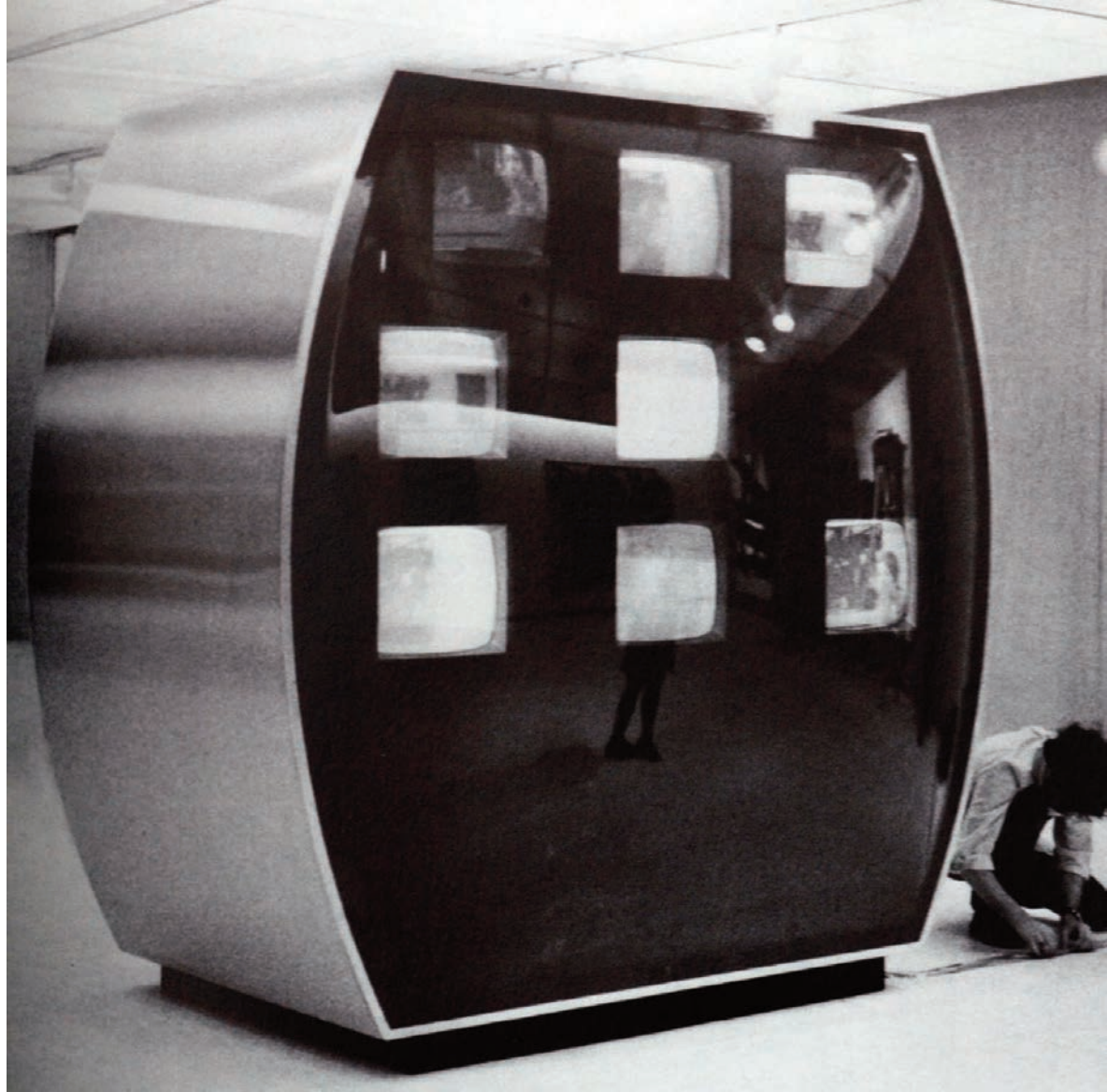
Nas minhas experiências iniciais com o vídeo, as fitas gravadas eram editadas de duas formas, complementares em certos trabalhos. Na própria câmera, a partir de um planejamento prévio, mas que não era rigorosamente seguido, as imagens eram justapostas e depois sobrepostas preenchendo intervalos de tempo preestabelecidos por um



John Baldessari, *A Person Was Asked to Point*, 1969; e (na página seguinte) Les Levine, *Contact: a Cybernetic Sculpture*, 9 câmeras de vídeo e monitores, 1969.

cronograma de marcação arbitrário; não importava em que condições as passagens entre cenas aconteciam, se uma determinada sequência era interrompida abruptamente, *no melhor momento*, e, com isso, sua possível integridade formal narrativa perdida – aliás, fato constante devido às sobreposições programadas. A edição ocorria simultânea à gravação das imagens, com sequências que coincidiam com o tempo em que a câmera permanecia ligada, com cortes determinados pelo número de vezes que o botão de liga/desliga era apertado; não eram cortes “limpos”, eventualmente deixavam vestígios gráficos gravados na fita magnética, informações geradas pelo aparelho de forma aleatória. Eu gravava essas informações sobre o funcionamento (indesejado) da câmera, suas marcas: uma certa materialidade para a imagem, uma possível superfície do vídeo, sem profundidade de campo. Um tipo de edição muito diferente daquela feita posteriormente no computador, por equipamentos e programas específicos, com seus cortes “limpos e precisos”, no exato momento em que devem ser feitos para que passem despercebidos e produzam continuidade, exatamente sincronizados com o áudio, etc.. Nesse segundo tipo de edição, em alguns casos usando aquele *footage* previamente editado com a câmera e o videocassete, a finalização era feita por um editor que basicamente seguia minhas instruções; mas, como nesse momento não conhecia as possibilidades dos programas de edição, minhas instruções estavam condicionadas às dele.

Assim foram editados meus primeiros vídeos, por um lado com a manipulação direta de um conjunto de aparelhos e, por outro, com inclusão de um editor e o conseqüente distanciamento desse espaço de experimentação, para mim fundamental, construído durante a manipulação dos aparelhos. Por exemplo, quando por “acidente” produzi um dos efeitos mais tradicionais do vídeo, desencadeado por um tipo específico de conexão entre a câmera e o monitor catódico: se ela for direcionada para o monitor de referência, ao qual se conecta por um cabo, seu *input* e



output praticamente coincidem formando um circuito fechado que se retroalimenta; a imagem que a câmera captura é a do sinal de vídeo enviado por ela mesma.⁵⁶

Em um tal cenário, com computadores domésticos incapazes de processar a quantidade de informação exigida pelos programas de edição de vídeo e com o custo da hora de edição bastante elevado, trazer a lógica da montagem cinematográfica para o vídeo não era, para mim, algo comum. A não ser pela apropriação de cenas de filmes gravadas diretamente do monitor de TV – catódico nesse caso –, enquanto a fita era reproduzida por um aparelho de videocassete. Essas sequências “pirateadas” são como *presets* que já vêm com alguns cortes de fábrica, feitos por diretores importantes como Andrei Tarkovsky (1932-1986) e Federico Fellini (1920-1993). Daí interessar-me pela coincidência temporal entre gravação e edição, eliminando parcialmente a ideia de que haveria um depois, que as imagens seriam gravadas para um momento distante do evento da gravação.⁵⁷ As imagens apropriadas dos filmes são como objetos, pois estão no mundo como qualquer outra coisa, emolduradas e definidas pelas dimensões do monitor – da mesma forma, gravei muitas horas de sequências de jogos disputados em videogames. Embora parte da edição desse material tenha sido feita no computador, as cópias dos vídeos foram distribuídas para reprodução em videocassete.⁵⁸

O vídeo pode ser definido por limites bastante variáveis, como um objeto tecnológico específico de características compartilhadas: uma mídia intermediária entre o cinema – em um sentido cronológico mesmo, pois o vídeo analógico acontece tecnicamente depois – e seu estado atual construído também por aparelhos *sem lente* e por programas de edição de imagem; vídeo é um objeto tecnológico *atravessado* pelo cinema em geral e por grande parte dos meios de comunicação atuais – mais notavelmente pelo telefone celular –, além, é claro, da computação (assim

como o cinema o é). A câmera de vídeo é um aparelho entre outros capazes de arquivar imagens.⁵⁹ Os mesmos computadores que permitem a reprodução dos meus vídeos são usados para construí-los, fazem parte de redes de computadores, compartilham informações, capacidade de processamento, espaço de armazenamento; funcionam como mecanismos



Pipilotti Rist segurando um dos objetos usados no seu filme *Pepperminta*, de 2009.

de busca, como controle remoto, como interface para jogos. A obsolescência do registro analógico em vídeo é um bom exemplo de como objetos tecnologicamente concretizados – nesse caso, imagens em movimento geradas por câmeras de vídeo – podem ser adaptados aos novos padrões de transmissão e produção; sua própria forma concretizada – câmeras de vídeo que geram imagens em movimento – modifica-se e incorpora outras tecnologias, realizando diferentes objetos tecnológicos, muitas vezes híbridos e compostos. Quando uso cenas de algum filme

digitalizado, tenho o tempo do cinema dentro da minha caixa preta, do meu computador pessoal; edição e montagem, em princípio esta própria do cinema e aquela da televisão e do vídeo, articulam-se para reduzir ainda mais suas já bastante relativas diferenças.⁶⁰ O cinema torna-se manipulável depois de transformado em arranjo numérico, sua montagem pode ser refeita, pode ser pensada como matéria para construção de vídeos, de um *outro* cinema.

O vídeo, evidentemente, pode ser construído por imagens gravadas pela câmera, pela *minha* câmera de vídeo, mas também pode incorporar, com a sua lente “ajustada” pelas ferramentas de busca, tudo o que está formatado e digitalizado. Virtualmente podemos ter em nossos discos rígidos qualquer filme produzido até hoje. A história do cinema – e da música, e da publicidade, e dos quadinhos, etc. – pode fazer parte do meu *footage*, pois está disponível em um banco de dados acessível na grande memória digital coletiva das redes para *qualquer um* que esteja disposto a se entregar à ilegalidade e copiar filmes das grandes produtoras de cinema – e quem não estaria? O *eu* e o *outro* compartilham da mesma memória coletiva que se arranja a partir de programas específicos e permite o trânsito intenso de múltiplas informações, a produção e a estocagem do conhecimento, principalmente pelo compartilhamento de arquivos em redes *Peer-to-Peer*. Tudo o que é codificado numericamente *é meu*: posso editar também aquilo que não gravei, o que é comum a todos, o que está disponível.

Como bem resume a famosa passagem de Nam June Paik, “*Television has been attacking us all our lives, now we can attack it back*”⁶¹, a videoarte, desde os seus primórdios, enfatiza esse desejo de incorporar, como uma espécie de revanche, os meios de produção antes exclusivos das grandes corporações. Nas décadas de 1960 e 1970 câmeras de vídeo já podiam ser compradas ou alugadas – mesmo que a preços bastante elevados para a maioria dos artistas – e, também, emprestadas

da televisão pública para uso em projetos esporádicos voltados à experimentação do meio televisivo por parte dos artistas.⁶²

Nos dois casos, o acesso ao *hardware* possibilitava-lhes usá-lo para subverter sua função inicialmente prevista como parte do conjunto de aparelhos das redes de televisão. Tal conjunção entre a esfera pública e a privada, com diferentes interesses políticos e de mercado – seja pela subvenção e estímulo por parte do governo ou pelo aumento da produção e consequente redução dos preços dos equipamentos por parte da iniciativa privada – viabilizaram um tipo de aproximação entre artistas e objetos tecnológicos que de outra forma seria improvável. Isto é: a aproximação de sistemas produtivos diferentes não apenas em seus objetivos mas, fundamentalmente, em sua escala econômica e interferência social.

Em um certo sentido, vejo esse contexto inicial da videoarte repetir-se na minha produção, obviamente modificado pelas características do tempo presente: *now we can attack it back* com um computador portátil. Não me refiro aos pioneiros da videoarte para afirmar o ponto inicial de uma grande narrativa histórica e justificar meus métodos de produção. Não é uma aposta na tautologia. Mas é inevitável, a partir do conhecimento mínimo do campo, perceber alguns interesses comuns.

During my first few years with video, I was totally into electronics, using synthesizers, image processing, building little circuits, wiring things myself. Then – again in 1973 – I made a tape called Information. I was making a copy between two machines and by accident I plugged the output into the input of the same machine, pushed the record button, and suddenly there was this strange feedback, a signal that was no signal at all. But since it was routed through all the equipment in the studio – the switcher, the chroma keyer, all the monitors – every time I pushed the button it did something different. That was the best tape I'd ever made, at that

*time. (Laughs) And I felt that if the best thing I'd ever made was a mistake, I needed to understand things a little better.*⁶³

Mas, vale ressaltar, *to understand things a little better* que dizer, para ele, que a tecnologia não é o único assunto do vídeo:

*Up until that point I thought that the raw material in video was the technology, and then I realized that was wrong, or only half the issue. The other half was the human perception system. I began to realize that I needed to know not only how the camera works, but how the eye functions, and the ear, how the brain processes information.*⁶⁴

Também vejo um imperativo na investigação sistemática do funcionamento dos aparelhos, como espero ter enfatizado até agora. Mas, obviamente, como bem faz lembrar Viola ao definir seus interesses, construir um vídeo não é somente manipular aparelhos. Não pretendo, portanto, propor um modelo de excelência, mas compreender os aparelhos a partir dos seus modos de funcionamento preestabelecidos e, se possível, usar o que é comum para criar atritos: *o que faço é um erro se comparado aos modelos de excelência das grandes empresas de telecomunicação*. Seria mesmo falso dizer que minha produção tem como assunto a videoarte, como uma derivação de um sentido histórico narrativo. O que seria razoável pensar se fosse possível, naquela época, assistir a um vídeo do Bill Viola, a qualquer hora, como fazemos hoje. Quando comecei a gravar imagens em vídeo, a disponibilidade dos primeiros vídeos gravados por artistas, hoje digitalizados e distribuídos nas redes, na maioria das vezes de forma ilegal, era muito raro. Sua presença era insignificante e esporádica se comparada à do cinema com seus mecanismos de distribuição, nas grandes salas de exibição ou na televisão. Assim, para mim, fazer algo que pudesse ser chamado de videoarte tinha mais a ver com a recusa de algo conhecido, visto constantemente no cinema e na

televisão, do que com a afirmação de algo desconhecido, nomeadamente a videoarte – é claro que as bienais e as grandes exposições cumpriam um papel importante na divulgação da videoarte no Brasil. Por isso, muitas vezes é desconcertante ver, hoje, conhecendo esse legado, como meus trabalhos em vídeo se aproximam de muitas práticas desenvolvidas nos anos 1970 e 80. Pode-se dizer que os aparelhos moldam e imprimem regimes repetitivos nesse vasto universo chamado videoarte, mesmo que tal repetição se dê em um nível formal – e talvez essa seja a única possibilidade para contextos tão distintos. Daí as ferramentas de busca disponíveis na *Internet*, se usadas como extensão da câmera de vídeo, serem um ponto de distinção importante no contexto da videoarte no século XXI.

Como sabemos, ferramentas de busca são basicamente *inputs* para texto e, assim, para pesquisar, precisamos alimentá-las. Dependendo de como o fazemos obteremos, com maior ou menor precisão, uma espécie de índice que pode variar muito em quantidade, desde nenhuma resposta, nenhum *output*, até milhões de tópicos. Por exemplo, em um teste, digitei as palavras *found footage* no *google.com* e obtive este resultado para meu *input* de texto, este *output*: “About 8,010,000 results (0.22 seconds)”; com as mesmas palavras, agora entre aspas, um número consideravelmente menor de *links* foi gerado, “About 288,000 results (0.19 seconds)”; continuando, refinei um pouco mais minha pesquisa e digitei o seguinte: *intitle:"found footage" filetype:pdf*, e o que obtive foi “About 34 results (0.36 seconds)” e rigorosamente todos os links especificados indicavam arquivos em formato *.pdf*. Ao repetir esse breve teste, agora a partir da página do *google.com.br*, definida automaticamente para usuários brasileiros, os resultados foram bastante diferentes, respectivamente: “3.010 resultados (0,24 segundos)”; “3.170 resultados (0,62 segundos)”; “1 resultado (0,29 segundos)”. Ou seja, *minha* mediação pode ser significativa para que o objeto técnico automatizado exerça a

sua, no caso, a da ferramenta de busca. Não porque seja baseada em um gesto expressivo, obviamente não, mas porque *usa* as regras *propostas* pelo próprio sistema de busca; ele foi programado para funcionar assim: existem margens de indeterminação quando utilizamos ferramentas desse tipo, mas se sabemos como fazer os *inputs*, as margens são mínimas. Meu alcance não é maior quando tenho milhões de resultados: *about*



Frame do vídeo **Barba**, construído com material apropriado da *Internet*, 2004.

8,010,000 results para verificar; estas virtualidades interessam mais aos mecanismos automáticos dos aparelhos; uma medida com indicações de infinitude – algo sublime e incomensurável – aparece na automação que opera por mim, mesmo como parte da minha orientação inicial, do meu *input* de texto, e que está supostamente dentro do meu campo de ação, porém, dessa forma, nunca acessível. E, por isso, ironicamente, a amplitude da indeterminação – *about 8,010,000 results* – não é proporcional ao

aumento do número das casas decimais, aos milhões de resultados virtualmente obtidos para cada palavra buscada. Ao se digitar uma palavra ou frase em uma caixa de texto, confessamos interesses muitas vezes nunca antes compartilhados; e estas confissões, nossas pesquisas, são arquivadas e depois desligadas da *minha* identidade, compartilhadas para montar redes de informações cruzadas.⁶⁵ Mas o que poderia significar para um programa que gerencia essas entradas de texto se a mesma mensagem fosse digitada, de forma sincronizada, por um certo número de pessoas espalhadas pelo mundo? Como tais informações são analisadas e comercializadas?

Parece-me razoável propor que identificar e estabelecer limites para essas ferramentas é uma forma de usar a automação de maneira inesperada, embora prevista, pois reverte o elogio ao infinito das redes: reduzo meu campo de ação e ajusto o foco da minha câmera, identificada e expandida até os limites destes *inputs* de texto; torno desinteressante o *desmedido* em um contexto social *tecno-sublime*.⁶⁶ Reduzir ou eliminar o trabalho manual repetitivo – nesse caso ótico e manual, tenho *about 8,010,000 results* para verificar – faz sentido quando a automação está disponível como uma opção. Porém, isto não é uma regra, não é melhor restringir uma busca através de parâmetros auxiliares, torná-la mais precisa para um determinado fim, se, por exemplo, meu interesse for usar os milhões de resultados oferecidos. É uma escolha – e este é o ponto: é uma escolha – definir o alcance da minha busca, seja pelo acréscimo de parâmetros auxiliares ou não.

A ideia de que a ferramenta de busca pode ser parte disso que chamamos de vídeo, uma extensão da câmera, sugere uma espécie de *hipertextualidade reversa*. O emaranhado de virtualidades que o programa de edição de vídeo recebe é formatado e restrito temporariamente a uma linha de tempo: texto, áudio, gráficos, filmes digitalizados, fotografias, outros vídeos, enfim, literalmente tudo o que o programa aceitar como um

input válido; tudo o que puder ser encontrado pelas ferramentas de busca e acessado, a partir dos arquivos gravados em aparelhos espalhados por todo o planeta. E, claro, este não é um processo irreversível – aliás, criar processos reversíveis é uma das principais tarefas e dificuldades do mundo contemporâneo –, a hipertextualidade pode estar no escopo da experiência videográfica, após passar pela linha de tempo do programa de edição e, dependendo das intenções do artista, modificada. Não é o caso aqui. Quando meus vídeos são reproduzidos fazem parte da interface da *Web*, eles estão localizados nela, são parte disto que conhecemos como hipertextualidade. Penso, então, que talvez a especificidade do vídeo não esteja restrita à câmera, mas defina-se por agrupamentos de objetos tecnológicos, por aqueles responsáveis pela sua gênese ou por estes atuais (as ferramentas de buscas) que não cessam de contestá-la:

For Edison and Dickson, in the earliest developmental stages of the movies, the motion pictures meant a device by which one person at a time, peering into a small hole, could behold the wonders of reconstituted motion: the Kinetoscope. The Lumières and various other eager entrepreneurs saw that, to become big business at that stage of technology, film had to be to many people in large halls: so they perfected mechanisms for projection, which ultimately climaxed in theaters that could seat more than 5,000 persons. But since the early thirties the trend has reversed: movie theaters have shrunk to a few hundred seats, and television has established a new paradigm of viewing as a family affair. We are nearing the closing of the circle, when movie viewing will once again be something that one individual does (or at least can do) by himself – though he need no longer peer into the Kinetoscope's recesses, and may soon be able to enjoy his own movie on a wall-sized electronic screen. For the social point of the technology of cassettes and cartridges (and pay-TV) is to enable the viewer to be liberated from the necessity of seeing films only in company with hundreds of other people – which means, of course,

seeing only films that those hundreds (or millions) also happen to want to see. The promise of such systems is that, if the cost of buying a copy of a film can approach those of (say) an LP record or paperback book, the entire market basis will be transformed, and with it the entire idea of "what a film is."⁶⁷

Esta passagem foi escrita em 1973 por Anthony Reveaux e, sim, nós podemos ver filmes sozinhos em tais “telas”, comprar DVDs ainda mais baratos do que muitos livros, mas também ver projeções de imagens em movimento endereçadas a milhares de pessoas. A obsolescência dos aparelhos não impede que uma tecnologia concretizada, a reprodução de imagens em movimento, seja constantemente atualizada. Quando nos referimos às tecnologias, não descartamos seus estados anteriores; pensamos na constituição de um espaço múltiplo de possibilidades. Não é que as últimas incorporam necessariamente as anteriores, mas também não as rejeitam.⁶⁸ E o vídeo é parte dessa multiplicidade. A câmera é distinta do computador pela restrição de suas funções, por suas capacidades de mediação, e não pela sua lógica de funcionamento. Ela compartilha o lugar-comum dos aparelhos.



Páginas 53 à 58, *frames* dos vídeos **História da Arte I e II**, de 2000-2002, gravados com uma câmera de vídeo modelo Sony CCD-TRV57.













input Simondon

p. 79

Il produit des organismes de plus en plus étroitement concrétisés, coordonnés synergiquement avec eux-mêmes; autrement dit, il fait naître, au sens propre du terme, des objets techniques, complets et déplaçables, rigoureux comme une axiomatique saturée, et constituant pour eux-mêmes, grâce à la corrélation entre leur structure et leur fonctionnement, leur condition d'existence complexe. Ces objets sont viables parce que leurs propriétés découlent d'un problème supposé résolu: ils sont auto-normatifs, auto-constituants et auto-limités. C'est pourquoi, en eux, l'essentiel est le régime, la réverbération interne, la relation entre l'entrée, la sortie, et l'alimentation, comme pour un organisme vivant dans son milieu, avec l'ensemble de ses fonctions de régulation et d'information.

p. 95

En allant plus loin, on peut considérer la machine parfaite comme résultant de la réunion triadique d'un instrument (source d'information ou programme), d'un outil (l'effecteur produisant un travail) et enfin d'un ustensile ou appareil produisant ou captant l'énergie. Cette énergie est modulée par l'entrée d'information (instrument) dirigeant son usage dans l'outil effecteur qui est la sortie de la machine. La machine est essentiellement une triode comme un organisme; elle a une entrée, une alimentation et une sortie.

p. 99

Une machine complète possède donc une double autonomie informationnelle, celle du programme, stockée avant l'opération, et celle des mesures et contrôles adaptatifs au cours de l'opération; le premier type d'information fait de la machine un automate au sens ancien du terme: elle possède en elle la formule complète de son activité; le second type fait de la machine un automate cybernétique, un système auto-adaptatif; ces deux automatismes sont d'ailleurs corrélés, car le programme peut gouverner et prédéterminer la manière dont la machine répondra aux informations prélevées par ses capteurs au cours du

output Google translate

p. 79

Ela produz mais de perto as agências perceberam, coordenado sinergicamente com eles mesmos, ou seja, dá origem, no sentido estrito do termo, objetos técnicos, completo e portátil, como um axiomático rigoroso saturado e constituindo para eles -se, através da correlação entre sua estrutura e funcionamento, condição complexa de existência. Esses objetos são viáveis porque suas propriedades decorrem de um problema percebido resolvido: eles são auto-regulação, auto-componentes e auto-limitados. É por isso que, em si, é a chave da dieta, reverb interno, a relação entre a entrada, saída e de alimentação, como um organismo vivo em seu ambiente, com todas as suas funções e controle da informação.

p. 95

Indo mais além, pode-se considerar a máquina perfeita como resultado da reunião do instrumento triádica (fonte de programa), uma ferramenta (trabalho produtora de efector) e, finalmente, uma ferramenta ou dispositivo captura ou produção de energia. Esta energia é modulada pela entrada de informação (instrumento) dirigir a sua utilização na ferramenta de efetor que é a saída da máquina. A máquina é essencialmente um triodo como um corpo e tem uma entrada, uma fonte e uma saída.

p. 99

A máquina completa tem uma autonomia dupla informativo, o programa armazenado antes da operação, e as medidas de adaptação e controles durante a operação o primeiro tipo de informação é uma máquina automática no velho sentido de prazo: ela tem em si a fórmula completa de sua atividade, o segundo tipo é a máquina PLC cibernética, uma auto-adaptativo, tanto de automação também estão correlacionados, porque o programa pode governar e como predeterminar Máquina de responder à informação recolhida pelos seus sensores durante o funcionamento: O submarino mergulho é programado, no sentido de que o nível de alvo e a

fonctionnement: la plongée d'un sous-marin est programmée, en ce sens que le niveau à atteindre et la vitesse de plongée constituent le programme; mais les capteurs du sous-marin, fournissant des données sur le milieu et sur le déroulement de la plongée, permettent la prévision automatique des actions à exercer pour atteindre un niveau défini sans le dépasser, en fonction des conditions.

p. 240

La nécessité de l'auto-corrélation est évidente dans les automates de première espèce, tendant à l'auto-suffisance, et dans les moteurs, tendant à l'autarcie; mais l'époque industrielle n'a pas commencé en tous domaines et en tous lieux à la même époque; il a pu exister une pression dans les sens de l'auto-corrélation dans les milieux techniques à haute concentration en opérations et en opérateurs, par suite du manque de place, du caractère artificiel du milieu où il fallait recréer des conditions acceptables de vie, et de la nécessité d'augmenter le rendement par des méthodes rationnelles; l'époque industrielle n'est pas arrivée d'elle-même; elle a été préfacée par des formes de travail qui avaient déjà un mode d'existence industriel, même si elles conservaient faute de mieux, pour certaines opérations, des moyens artisanaux ou, plus généralement, pré-industriels. Ces milieux furent des ferments pour le développement de l'industrie et de la science, des berceaux d'invention, parce que l'auto-corrélation y était une nécessité vitale.

p. 302

Chaque tâche comporte un certain nombre d'actes d'organisation; si la portée de chacun de ces actes est inférieure à la dimension de la tâche, l'objet créé reste essentiellement dépendant des conditions particulières de son insertion dans le milieu, de sa destination, des moyens concrets de sa réalisation; les inventions ne se manifestent pas en dehors de l'opérateur, qui peut les répéter à l'occasion de tâches analogues, mais non les formaliser comme un absolu; c'est le cas de l'activité animale ou de type artisanal, en lesquelles l'invention est distribuée au long de l'exécution.

velocidade de mergulho o programa, mas os sensores submarinos, proporcionando dados sobre o ambiente e sobre o curso do mergulho, permite prever automático de acções a executar para alcançar um nível definido sem ultrapassar, dependendo das condições.

Sincronização

p. 240

A necessidade de auto-correlação é evidente na automação do primeiro tipo, visando a auto-suficiência, e motores, visando a auto-suficiência, mas a era industrial não foi iniciada em todos os campos e em todos os lugares, ao mesmo tempo, pode ter havido uma pressão na direcção da auto-correlação na comunidade técnica com uma elevada concentração de operações e dos operadores, devido à falta de espaço, a natureza artificial do ambiente onde teve que recriar condições aceitáveis de vida, ea necessidade de aumentar o rendimento por métodos racionais, a era industrial não veio de si mesmo, foi prefaciado por formas de trabalho que já tinha modo industrial de existência, embora retido faute de mieux, para certas operações, meios artesanais ou, mais em geral, pré-industrial. Esses ambientes foram cultura para o desenvolvimento da indústria e da ciência invenção berços, porque a autocorrelação havia uma necessidade vital.

Sincronização

Sincronização

p. 302

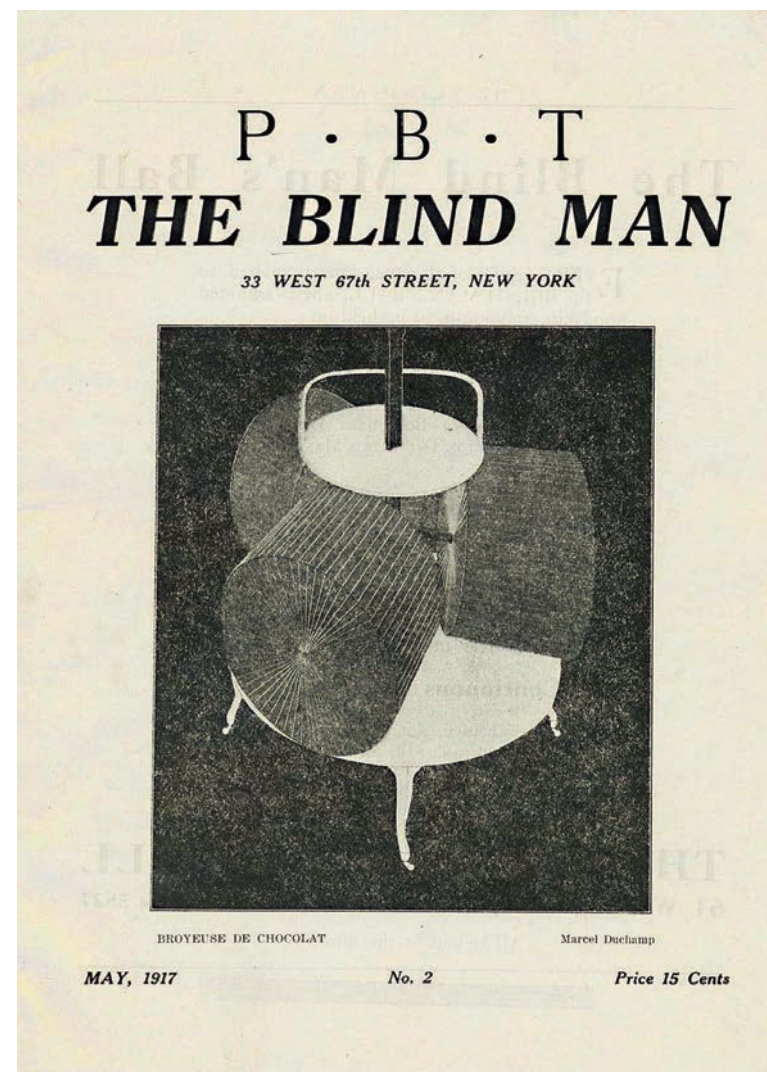
Cada tarefa tem um certo número de actos de organização, se o âmbito de cada um desses atos é menor do que o tamanho da tarefa, o objecto criado é essencialmente dependente das condições específicas da sua inclusão no meio do seu destino, formas concretas da sua realização; invenções não ocorrem fora do operador, que pode ser repetida durante tarefas semelhantes, mas não formalizados como um absoluto, que é o caso da actividade animal ou artesanal, na qual a invenção é distribuído ao longo da execução.

3. Prática artística: um território para se pensar a articulação entre noções de processo e automação

If anything can be art, if we cannot simply inherit the definition of art from the past, then on what basis may we reasonably establish an art practice? That question led to the theory-building of that period. My own approach was to compare art practices and institutions to the other social practices and institutions with which they are contemporary and to ask the question: what constitutes the specificity of art practices? Teaching became an integral part of practice, as it was the most direct way to engage both the theoretical and the socio-political dimension of the art institution.⁶⁹

É interessante notar que nesta breve definição do que seria a sua prática artística, da qual partilho, Victor Burgin não a vincula necessariamente a um resultado, no sentido de que este deva ser identificado com a produção de um objeto artístico qualquer. Ele indica sua atividade docente como a maneira mais direta de envolver as dimensões teóricas e sociopolíticas da instituição arte.

De fato, não é que as práticas artísticas sejam atividades restritas ao binômio artista/obra, pois envolvem decisões coletivas e, portanto, participam dos jogos de poder do campo da arte. Modelos de práticas artísticas não podem ser simplesmente herdados, são construídos por relações de disputa e estão imbricados em contextos “infinitamente” diversos; interferem nas definições do que consideramos válido como arte e modificam-se quando atualizam tais possibilidades; são construídos por articulações com outros campos e outras práticas. O que vemos hoje são diversos tipos de conjuntos de práticas artísticas convivendo articulados em sistemas variáveis – em muitos casos independentes –, plurais por suas justaposições e entrecruzamentos. Para definir um binômio: aqueles pautados pela ideia de que seus resultados devem ser Obras que



Capa do periódico *The Blind Man*, volume n. 2, maio de 1917.



Fotografia da Fonte, feita por Alfred Stieglitz, que abre a matéria publicada no periódico *The Blind Man* (próxima página).

perpetuam Obras anteriores e, por isso, podem ser validados por elas, aparecem junto com outras tradições, notadamente enredadas no início do século XX, cujos motores não acionavam e não desejavam Obras que carregassem em sua forma tais narrativas; o que não exige a Fonte de Marcel Duchamp de ser exibida em museus – e, ao ser mostrada em Nova Iorque no *Museum of Modern Art* em 2006, especificada por uma legenda curiosa: *cópia do original perdido de 1917* (como se pudéssemos falar em original quando nos referimos a um produto produzido em série: o que antecede a produção em série normalmente são os protótipos e não os originais).⁷⁰

No século XIX, uma pintura era recusada em um salão porque não cumpria o mínimo dos valores institucionalizados e esperados de uma prática artística; esperava-se ver um conjunto de regras e saberes tradicionais impressos na tela. Não se recusava uma pintura porque ela *não era arte*, e sim porque essa suposta pintura, para o olhar institucional, *ainda não era uma pintura*, mas resultado de uma prática deficiente por não alcançar o esperado: ser uma pintura. Por exemplo, Édouard Manet, em 1874, submeteu quatro telas ao *Salon*, duas foram recusadas porque segundo a comissão julgadora não estavam acabadas. Na época, Mallarmé escreveu um artigo defendendo Manet, e fez a seguinte pergunta: “[...] o que é um trabalho inacabado, se todos os elementos estão de acordo, e se esse trabalho possui propriedades que podem ser facilmente destruídas por algumas pinceladas a mais?” E depois acrescenta: “[...] o júri não tem nada mais a dizer senão: isto é uma pintura, ou isto não é uma pintura.”⁷¹ O que sugere, nesse contexto de produção visual restrito às regras da academia, uma identificação entre a pintura e a arte: uma pintura realizada de acordo com o esperado representava o melhor sinônimo para a arte, um produto de uma prática artística exemplar.

De certa forma, aconteceu o mesmo com Duchamp, em 1917, quando a comissão organizadora da Sociedade dos Artistas

THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—

1. *Some contended it was immoral, vulgar.*
2. *Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

"Buddha of the Bathroom"

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; "there is a death in every change" and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idees*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charm-

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

ing thing about our human institution is that although a man marry he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one* woman can sleep with in legal purity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their "Boss," to his children only their "Father," and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogomy.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any "innocent" eye

how pleasant is its chaste simplicity of line and color! Someone said, "Like a lovely Buddha"; someone said, "Like the legs of the ladies by Cezanne"; but have they not, those ladies, in their long, round nudity always recalled to your mind the calm curves of decadent plumbers' porcelains?

At least as a touchstone of Art how valuable it might have been! If it be true, as Gertrude Stein says, that pictures that are right stay right, consider, please, on one side of a work of art with excellent references from the Past, the *Fountain*, and on the other almost anyone of the majority of pictures now blushing along the miles of wall in the Grand Central Palace of ART. Do you see what I mean?

Like Mr. Mutt, many of us had quite an exhorbitant notion of the independence of the Independents. It was a sad surprise to learn of a Board of Censors sitting upon the ambiguous question, What is ART?

To those who say that Mr. Mutt's exhibit may be Art, but is it the art of Mr. Mutt since a plumber made it? I reply simply that the *Fountain* was not made by a plumber but by the force of an imagination; and of imagination it has been said, "All men are shocked by it and some overthrown by it." There are those of my intimate acquaintance who pretending to admit the imaginative vigor of Mr. Mutt and his porcelain, slyly quoted to me a story told by Montaigne in his *Force of the Imagination* of a man, whose Latin name I can by no means remember, who so studied the very "essence and motion of folly" as to unsettle his initial judgment forevermore; so that through overmuch wisdom he became a fool. It is a pretty story, but in defense of Mr. Mutt I must in justice point out that our merry Montaigne

is a garrulous and gullible old man, neither safe nor scientific, who on the same subject seriously cites by way of illustration, how by the strength simply of her imagination, a white woman gave birth to a "black-amoor"! So you see how he is good for nothing but quotation, M. Montaigne.

Then again, there are those who anxiously ask, "Is he serious or is he joking?" Perhaps he is both! Is it not possible? In this connection I think it would be well to remember that the sense of the ridiculous *as well as* "the sense of the tragic increases and declines with sensuousness." It puts it rather up to you. And there is among us to-day a spirit of "blague" arising out of the artist's bitter vision of an over-institutionalized world of stagnant statistics and antique axioms. With a frank creed of immutability the Chinese worshipped their ancestors and dignity took the place of understanding; but we who worship Progress, Speed and Efficiency are like a little dog chasing after his own wagging tail that has dazzled him. Our ancestor-worship is without grace and it is because of our conceited hypocrisy that our artists are sometimes sad, and if there is a shade of bitter mockery in some of them it is only there because they know that the joyful spirit of their work is to this age a hidden treasure.

But pardon my praise for, sayeth Nietzsche, "In praise there is more obtrusiveness than in blame"; and so as not to seem officiously sincere or subtly serious, I shall write in above, with a perverse pen, a neutral title that will please none; and as did Remy de Gourmont, that gentle cynic and monkey without a tail, I, too, conclude with the most profound word in language and one which cannot be argued—a pacific Perhaps!

LOUISE NORTON.

FOR RICHARD MUTT

One must say every thing,—
then no one will know.
To know nothing is to say
a great deal.

So many say that they say
nothing,—but these never really send.
For some there is no stopping.
Most stop or get a style.

When they stop they make
a convention.
That is their end.
For the going every thing
has an idea.

The going run right along.
The going just keep going.

C. DEMUTH.

Independentes se recusou a aceitar como objeto de exposição um certo urinol. Este salão, ao longo de sua existência, recebeu milhares de inscrições de artistas amadores, majoritariamente mulheres. Qualquer produto que se parecesse com arte poderia ser exposto, a propaganda da Sociedade era *sem júri, sem prêmios; pague seis dólares e tenha seus trabalhos expostos* – menos um urinol: ele não foi reconhecido como um objeto artístico construído como o são aqueles das práticas artísticas tradicionais.⁷² O campo da arte local era consciente da produção dos híbridos modernos – o *Armory Show* acontece em Nova Iorque, em 1913 –, mas um vocabulário específico que compreendesse o *readymade* como um desvio derivado da colagem e que o inserisse no campo como referência de uma prática artística ainda não havia sido formado. E, ao que tudo indica, Duchamp tinha consciência disso, caso contrário não teria procurado um fotógrafo como Stieglitz para documentar a Fonte; e, depois, exposto essa fotografia na galeria 291, cujo dono era também Stieglitz; e, para completar, publicado essa fotografia junto com um artigo no periódico *The Blind Man*. A Fonte não é um urinol, é uma ação que envolve um urinol; ele é um dos objetos de uma prática artística inscrita no campo da arte por meios impressos, mediada por um texto.⁷³

Práticas artísticas não são definidas por simples designação ou decreto, pela minha voz arbitrária: *Isto é minha prática artística*. Não basta eu me referir a este ou àquele evento ou série de eventos como sendo *minha* prática artística; minha reivindicação precisa ser feita em um contexto específico. O caso Richard Mutt é bastante ilustrativo nesse sentido, a Fonte foi possível em um certo contexto, não totalmente mas já permeável à sua reivindicação, desdobrada a partir do fato de ter sido recusada; assim como Mallarmé coloca em questão a decisão de uma comissão julgadora ao indicar características, negativas para esta comissão, mas importantes para a definição de um tipo de objeto artístico, a pintura. Práticas artísticas somente deixam de ser desejos – *eu quero*

que isto seja minha prática artística – quando são postas em contato com os limites do campo da arte, quando seus endereçamentos são definidos e podem “escapar” do universo privado. Por isso, tal isolamento – *se eu digo que* – não existe no campo da arte e em nenhum outro. Ao se reivindicar a validade de uma prática artística, não se designa apenas *isto* que pode ser chamado de obra – um urinol ou mesmo a própria prática –, mas também o vínculo inevitável estabelecido com a tradição.

Considero meu envolvimento acadêmico como parte disso que chamamos de prática artística, com ele estou implicado na instituição do campo da arte como artista/pesquisador/professor. Assim, a pergunta *o que é minha prática artística?* pode ser respondida por esse contexto de pesquisa, por algo fluído que está sendo constantemente redefinido durante um percurso; também envolve minha produção, designa relações com aquilo que fiz ou está em andamento; em muitos casos, promete um resultado, uma realização ainda que instável, ou coincide com o que chamamos, sempre de forma bastante ampla, processo de trabalho. Talvez, *prática artística* e *processo* sejam sinônimos por suas generalizações.

*The term “process”, when used in the context of art, is both precise and imprecise, an ahistorical referent and an historically specific periodizing marker. Artists used process simultaneously as a natural phenomenon, the focus of their working method, and a style. Process visualized both the actual conduct of materials and the behaviors of artists in their studios. Process also functioned as a point of intersection and transit between traditional painting and sculpture and the profusion of experimental practices that occurred in the late 1960s, which collapsed form and content into a continuous state.*⁷⁴

Versátil, a noção de processo pode envolver quase tudo, parece modificar a qualidade de certas ações imprimindo-lhes movimento extra e intermitência. O que significa, também, na maioria das vezes,

redundância: dizer que estou em processo de escrita enquanto escrevo este texto é um exemplo, talvez o gerúndio bastasse para indicar a fluidez. Mas escrever não é a mesma coisa que estar em processo de escrita. Desta vez, é o processo que regulamenta a ação: não escrevo, eu estou em processo. Ele impõe um estado intermediário entre minha ação e seu resultado, escrever passa a ser a parte estável, pois espera ser processada. Talvez, quem esteja envolvido com processos de elaboração de um objeto qualquer, nunca venha a atingi-lo, pois o que interessa são os processos de elaboração e não a elaboração do objeto – embora, em algum momento, ele acabe por se definir: o processo de desmaterialização do objeto de arte, ao mesmo tempo apoiado e criticado nos anos 1960⁷⁵, nunca pode ocorrer; a materialização do próprio processo transforma-se em objeto de fetiche, em uma qualidade, *process art*. O que interessa não é um resultado, imbuído da noção de que a arte tem um fim em si mesma, mas os processos de socialização que antecedem esse fim e, por isso, devem ser estendidos ao máximo.

O processo em arte não é alheio à ideia de autonomia que muitas vezes marca o objeto artístico, posto que sua definição é edificada também a partir da automação moderna e, portanto, carrega valores dos modos de produção industrial. Uma maior autonomia dos processos de produção é supostamente mais eficiente para a lógica do começo da revolução industrial, espelhada no funcionamento do corpo humano; que, dependendo do ponto de vista, considera o homem como o organismo de maior autonomia, o último estágio da cadeia evolutiva.⁷⁶ Evidenciar os processos, então, não é, como uma regra, uma abertura às restrições supostamente impostas pelos objetos de arte considerados tradicionais, notadamente a pintura. Isto pode ser relativizado, principalmente pelo sentido evolutivo aí impresso: a *arte pela arte* é superada pelo *processo pelo processo*; o processo em arte passa a ser um fim em si mesmo, seu próprio objeto, sem mediação. Talvez possamos dizer o mesmo das

práticas artísticas que, de forma generalizada, recusam qualquer tipo de objeto, como se a manutenção de si mesmas, sempre em processo, não as transformasse em seu próprio objeto: minha prática artística resulta na minha prática artística, um objeto tautológico.

A identificação entre os processos de produção e os processos biológicos parece trazer a fluidez dos ambientes naturais, a noção historicamente construída de uma natureza fluida, autônoma e equilibrada, para o ambiente restrito das cadeias produtivas da arte conceitual. De maneira geral, nas práticas denominadas conceituais, o termo processo é usado em seu sentido mais tradicional, para designar as etapas que antecedem os produtos e enfatizar que estes não interessam tanto quanto os processos. Com este uso, cujo sentido é a oposição ao que eles consideravam um objeto de arte tradicional, marcado por uma certa escrita da História da Arte, a noção de processo torna-se ambígua e contraditória e, por isso mesmo, ampliada e pouco precisa. Em *Paragraphs on Conceptual Art* Sol LeWitt escreve o seguinte:

When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless. [...] No matter what form it may finally have it must begin with an idea. It is the process of conception and realization with which the artist is concerned. [...] If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps – scribbles, sketches, drawings, failed work, models, studies, thought, conversations – are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.⁷⁷

Ou seja, tudo está definido dentro de um processo fechado de construção: inicia-se pela ideia e, desde que a formalização é secundária, este desdobramento não importa, termina-se aí mesmo, nos processos mentais. Se o artista pretende explorar sua ideia completamente, como diz LeWitt, ainda em *Paragraphs*, então, as decisões arbitrárias, o acaso, a indeterminação, devem ser minimizados, e noções como o gosto e o capricho devem ser eliminadas a partir *da realização da arte*. Mas, obviamente, estas são determinações ou indicações para quando *um artista usa uma forma conceitual de arte*. O próprio LeWitt as contradiz quando dá importância aos passos intermediários, aos rabiscos, esboços, desenhos, trabalhos fracassados, modelos, estudos, pensamentos, conversas, pois, segundo ele, mostrariam o processo de pensamento do artista, às vezes mais interessantes do que o produto final – então, não é que tudo seja planejamento e todas as decisões sejam tomadas de antemão, ficando a execução como um assunto secundário. A relação entre produto e processo, a completude do trabalho, é esclarecida tanto pelos estados intermediários – rabiscos, etc. – como pela relação que o artista e o público mantêm com eles.

*Once given physical reality by the artist the work is open to the perception of all, including the artist. (I use the word "perception" to mean the apprehension of the sense data, the objective understanding of the idea and simultaneously a subjective interpretation of both.) The work of art can only be perceived after it is completed.*⁷⁸

No mesmo período, menos confinados por esta distinção polarizada entre processo e produto, o vídeo e outras formas de produção mediadas por aparelhos problematizam e ao mesmo tempo conciliam o processo, o produto e a distribuição. Isso é colocado em tensão pelo manifesto *a Media Art (manifesto)* que, como não poderia deixar de ser,

pela época e lugar, América Latina em 1966, guarda um radicalismo que o difere da produção conceitual norte-americana e europeia.

*This way we take on the ultimate characteristic of the media: the de-realization of objects. In this way the moment of transmission of the work of art is more privileged than its production. The creation consists of liberating its production from its transmission. Currently, the work of art is a combination of results from a process that starts with the realization of a work (traditional) and continues until such work is converted into material transmitted by the media. Now we propose a work of art in which the moment of production disappears. In this way it will be made clear that works of art are, in reality, pretexts to start up the apparatus of the media.*⁷⁹

As implicações mais diretas dessa proposição são que as questões poéticas, obviamente determinantes, ganham se não dissociadas daquelas propriedades implícitas ao funcionamento dos aparelhos. Entre tantas, a automação é, sem dúvida, uma das principais. Manifesta-se como sendo a própria trama pela qual, geralmente, os aparelhos funcionam e, em particular, a computação é possível: *"You don't go into a pet store and ask to buy a cat and then specify 'I would like one with blood please' – similarly, you don't buy a computer and ask for it to have a memory, you just assume that it will be part of the machine."*⁸⁰

A mediação computacional, mesmo com a sofisticação da automação e a aparente naturalização do seu funcionamento, cada vez mais espelhado em modelos biológicos, vai de um contexto tecnológico que tanto favorece o desejo de uma prática particular que carrega consigo diferentes contextos, conjuntos complexos e contingentes, retóricas institucionais, lógicas sociais, relações e saberes específicos, quanto suporta, a partir desses usos individualizados, sua própria estrutura também imersa em conjuntos complexos e contingentes, retóricas

institucionais, lógicas sociais, relações e saberes específicos.⁸¹ É mesmo difícil distinguir quando uma começa e a outra acaba. Os aparelhos *fazem* nossa percepção do mundo. As tecnologias e os objetos tecnológicos conectam estes dois movimentos: por um lado, os grandes sistemas, a produção industrial, os aspectos de sua gênese, suas primeiras décadas de implementação, a generalização de seus modelos de eficiência; e, por outro, as perspectivas do usuário com suas adaptações e disrupções. Se existe uma certa invisibilidade na passagem de um estado a outro, talvez seja porque o usuário em geral não reconhece que a automação é aplicada depois da identificação de certos padrões de uso. É pela própria repetição de procedimentos, simples ou complexos, requisitados pelo uso dos objetos tecnológicos, que ações padronizadas são identificadas e substituídas pela automação que, por sua vez, padroniza novas especificações para esses mesmos objetos.

*Even what might on the surface be considered the same technology can look quite different when viewed “from above” using a manager’s or a business executive’s perspective or, alternately, “from below” using a worker’s or an individual consumer’s perspective. Often, the view from above leaves the impression of large systems spreading more or less uniformly across time and space – as, for instance, maps showing the increasing geographical spread of railways and highways or statistical tables showing the increasing pervasiveness of such electrical consumer goods as irons, refrigerators and televisions. Conversely, locally situated studies of individual technologies, sometimes inspired by consumption studies, often find substantial variability in patterns of use and in the meanings these technologies have for subcultures that form around them.*⁸²

Essa relação deveria intensificar os processos de desnaturalização comuns à mediação técnica, não o contrário. A ideia de que a automação simplesmente funciona, e funciona melhor porque não

sofre interferências externas, esconde o fato de que ela é um tipo mediação construída e culturalmente mantida por uma perspectiva histórica: máquinas automáticas sempre fazem a coisa certa *porque* contêm o que deve ser feito. Não existe neutralidade aí; a semelhança com fluxos biológicos, por si só, não a torna apolítica ou descontextualizada. Se a automação lida com processos conhecidos, espera-se que o nível de indeterminação seja de princípio bastante reduzido ou suprimido tão logo constatado. Para que funcionem, o essencial é que os processos automatizados sejam codificados, escritos e gravados, pois assim podem replicar seus modelos.⁸³ O que não é previsível não serve, não é *rastreadável* – mas nem sempre o que é visível, tátil, sônico, sensível, é *rastreadável*. Segundo Gilbert Simondon, nossa sociedade carrega maneiras contraditórias de compreender os objetos técnicos: trata-os como conjuntos de puro e simples arranjo material, completamente sem significado, sendo assim apenas utilitários; e, também, assume que esses objetos são robôs e que abrigam intenções hostis ao homem e representam uma constante ameaça de agressão ou insurreição. Existiria um esforço da nossa cultura para impedir a manifestação da segunda característica e preservar a primeira, que seria a melhor: a máquina como algo a serviço do homem, ao reduzir o trabalho pesado, operaria como um meio seguro de evitar todo tipo de rebelião. E é dessa contradição intrínseca à nossa cultura que resultaria a ambiguidade das ideias acerca do automatismo, ideias nas quais residiria a verdadeira falta de lógica sobre a compreensão do objeto técnico: os ídólatras geralmente assumem que o grau de perfeição de uma máquina é diretamente proporcional ao grau de automação; indo além do que pode ser apreendido da experiência vivida – lembrando que a tese de Simondon é de 1958 – os ídólatras supõem que o aumento e melhoria do automatismo conduziria à interligação e integração de todas as máquinas convergindo na criação de uma única máquina total.⁸⁴

*Or, en fait, l'automatisme est un assez bas degré de perfection technique. Pour rendre une machine automatique, il faut sacrifier bien des possibilités de fonctionnement, bien de usages possibles. L'automatisme, et son utilisation sous forme d'organisation industrielle que l'on nomme automation, possède une signification économique ou sociale plus qu'une signification technique. Le véritable perfectionnement des machines, celui dont on peut dire qu'il élève le degré de technicité, correspond non pas à un accroissement de l'automatisme, mais au contraire au fait que le fonctionnement d'une machine recèle une certaine marge d'indétermination. C'est cette marge qui permet à la machine d'être sensible à une information extérieure. C'est par cette sensibilité des machines à de l'information qu'un ensemble technique peut se réaliser, bien plus que par une augmentation de l'automatisme.*⁸⁵

Uma máquina puramente automática, encerrada em seu funcionamento predeterminado, somente poderia oferecer, obviamente, resultados previsíveis. Nesta perspectiva, hoje, a padronização necessária para a *cloud computing* – promovida e propagandeada como uma evolução em termos de mobilidade e acessibilidade para os usuários das redes – seria um exemplo dessa forma ambígua que a automação promove: todas as informações residiriam nos servidores de uma empresa, a reunião de todas as máquinas interligadas dentro de um complexo fechado seriam mantidas em segurança por profissionais treinados; e os usuários, agora em posição periférica, sem necessidade de compreender a sua mediação e a da máquina, assumiriam o automatismo como a dimensão de uma suposta liberdade. Uma volta, com as devidas adaptações, à forma indicada por Simondon há mais de cinquenta anos, baseada na centralização do poder do autômato, agora visto como benfeitor. Se uma automação desse tipo dispensa o mediador externo aos processos de manutenção da rede, apenas os técnicos têm acesso; o

usuário do sistema em nuvem apenas justificaria a existência dos seus servidores, como um funcionário que os alimenta, para usar as palavras de Vilém Flusser. Quem serve são os usuários, fechando assim um ciclo automatizado de dependência: minha liberdade está condicionada à tarefa de servir e monitorar meu servidor, as grandes corporações, para averiguar se “tudo” funciona de forma automatizada.⁸⁶ Nessa espécie de rede, os servidores chegam a ser mantidos em gigantescos edifícios espalhados por várias localidades – fator essencial para a segurança das informações – e as personalizações permitidas ao usuário limitam-se a modificações cosméticas de elementos acessórios e decorativos que não alteram de forma alguma o nível em que a automação se dá, não afetam o grau de indeterminação da rede, não redefinem os aspectos do conjunto, pois são personalizações programadas em série. Somente os aspectos não-essenciais podem ser feitos sob medida, ou “customizáveis”, e assim é porque eles são contingentes. Como bem define Simondon, isso se dá quando o objeto, neste caso os serviços oferecidos, adquire a sua coerência em um nível industrial ou corporativo, em que o sistema de oferta e demanda é menos coerente do que o sistema do próprio objeto – a automação e padronização dos serviços. Daí as necessidades dos usuários serem moldadas pelo objeto técnico industrial, que assim adquire o poder de moldar uma civilização: a utilização torna-se um conjunto com a medida/forma do objeto técnico.⁸⁷

A automação fortalece a expansão de padrões baseados na regularidade dos usos das tecnologias dos programas computacionais, mas, por outro lado, dependendo de como esses programas são escritos, essa regularidade muda com o uso que fazemos da automação. Faz parte das regras dos programas conter e suportar várias formas de regulação, de modo que a automação possa ser regulada para diversos fins. Os manuais dos programas de computador informam sobre o uso regular desta ou daquela função, como produzir, seja o que for, dentro de padrões

esperados – quem os segue faz a coisa certa; por isso, nesse nível, programas e manuais iniciam um ciclo fechado de verificação.

Padrões não são definidos de forma automática. Programas informam e são informados pelo mundo e nessa via dupla regulam, aplicam modelos e esperam ser regulados; ou mesmo desregulados pelos usos específicos que não visam a *outputs* esperados – aqui não precisamos mais verificar se cumprimos as prescrições dos manuais. Podemos fazer coisas erradas, fora do padrão, e desautorizar as assinaturas dos programas: a automação é assinada pelas grandes corporações e o que escapa é o que podemos chamar de computação em geral. Essas assinaturas podem ficar invisíveis: o uso dos programas é dado pela sua margem de indeterminação, pelo que excede os exemplos dos manuais. Podemos produzir alguns intervalos, mesmo operando dentro das regras dos programas – o que é inevitável –, ao solicitar funções previstas mas não regulares.

A automação é um desejo: não esperamos, por exemplo, que um computador tenha de ser reprogramado a cada vez que é posto em funcionamento. Mas, também, podemos apostar em um certo grau de indeterminação, de descentralização e, portanto, de crítica – talvez esta seja uma das tarefas tocantes ao campo da arte: tornar visível a artificialidade da automação do objeto técnico.

In 1948, the great American mathematician John von Neumann, the inventor of game theory and automata theory, but also a major contributor to the design of the A- and H-bombs, prophesied that soon the builder of automata would find himself as helpless before his creation as we feel ourselves to be in the presence of complex natural phenomena. He was thus founding the so-called bottom-up approach that has become the landmark of nanotechnology. In keeping with that philosophy, the engineers of the future will no longer be the ones who devise and design a structure capable of

*fulfilling a function that has been assigned to them. The engineers of the future will be the ones who know they are successful when they are surprised by their own creations.*⁸⁸

Ao apertarmos o botão de liga/desliga dos aparelhos – quando eles têm um, pois muitos funcionam por sensores, como os de movimento – entendemos que acabamos de iniciar uma série de eventos que estavam como que em suspenso, esperando algum tipo de atualização. Nossas expectativas estão de acordo com as informações anunciadas nos manuais e panfletos de propaganda. Verificamos seus modos de operação, como suas funções podem ser ativadas pela superfície dos aparelhos, através dos botões e aberturas projetadas para conectar cabos compatíveis e ativar tecnologias de transmissão sem fio. Mas também percebemos que quando *hardware* e *software* são postos em funcionamento, além de definir muitas das possibilidades de uso dos aparelhos que os contêm, eles acionam séries de processos modeladores da sociedade: como nos comunicamos, fazemos compras, escolhemos nossos representantes, se saímos ou não de casa. É possível dizer, e concordar com Vilém Flusser, que os aparelhos não são apenas objetos, mas também grandes corporações, estruturas administrativas e burocráticas.⁸⁹

Não é que ficamos surpresos quando os aparelhos funcionam, mas certamente não esperamos o contrário; a variação na forma de utilizá-los pode ocasionar algum tipo de erro – e em geral o erro é nosso, pois aparelhos complexos em princípio não erram: quando exibem mensagens de erro, acertam ao identificá-los. Mas as variações da sua utilização, por desvios daquilo que consta no manual, por conexões improváveis, pode ser algo positivo, causar surpresa. Justamente porque vivemos em uma época em que os aparelhos são complexos, construídos e programados para serem interconectados, é que tal articulação entre os *inputs* e os

outputs pode ser feita de forma improvável, tanto via *hardware* como via *software*. Aparelhos feitos por tecnologias complexas geram organismos complexos ou mesmo objetos tecnológicos híbridos desorganizados. Por isso é tão importante que sejam construídos em função de seus *inputs/outputs*. Para que funcionem precisam ser compatíveis com certos sinais, protocolos, cabos, voltagem, programas. Isso vale para a câmera de vídeo, o computador, o telefone celular, etc.. É mesmo difícil pensarmos em aparelho, no singular; talvez os mais simples ainda funcionem “sozinhos” – o aparelho de barbear elétrico, por exemplo. Mas mesmo estes dependem diretamente de outros aparelhos mais complexos, pelo menos daqueles que fornecem energia, que desenharam seu modo de funcionamento, que moldaram seus componentes. Esperamos que os aparelhos sejam previsíveis e funcionem a partir de rotinas pré-definidas, já que conhecemos algumas das suas possibilidades de automação e, dependendo de como os programamos, nossa presença será mais ou menos exigida – se pude escrever estas linhas é porque tudo correu bem com os aparelhos que utilizei; se assistimos à transmissão de um programa de TV, isso somente foi possível porque *hardware* e *software* funcionaram tal como foram projetados e programados para fazê-lo. Isso vale tanto para os satélites de telecomunicação quanto para os sinais de trânsito. Nosso esforço está em manter os aparelhos e suas conexões (as físicas normalmente com depósitos de pó e poluição) *invisíveis* e funcionando. Aparelhos são coisas, às vezes móveis, a um tempo familiares e revolucionárias.⁹⁰ Defini-los assim, pela simultaneidade entre o que conheço e o que está prestes a ser modificado neste objeto conhecido, sem dúvida, é apontar para um dos principais eixos de desenvolvimento das grandes indústrias produtoras das chamadas novas tecnologias. O que não pode ser ignorado, na medida em que essa característica serve como uma boa estratégia de produção e manutenção de mercado, de gerenciamento de modelos e de ideologias. A dualidade

faz com que a informação seja sua principal mercadoria: estamos sempre à espreita para saber se nossos aparelhos já não podem ser substituídos por coisas praticamente iguais, somos consumidores ávidos por novidades. A classificação dos aparelhos, *hardware* e *software*, em geral é feita por versões numéricas, em uma escala em que o maior significa a incorporação do anterior, o acréscimo de coisas novas e a promessa de mais novidades, ou mesmo, dependendo das modificações, uma mudança anunciada como evolutiva, um novo aparelho. É mesmo histórica a ligação entre a formulação de novos processos e padrões das comunicações e os grandes oligopólios ou monopólios.⁹¹

Os aparelhos, também os administrativos, como se fossem projetados para desenvolver uma espécie de ciclo recursivo, entrelaçam de forma dinâmica seu aparecimento, como novidade e/ou continuidade; seu funcionamento, para informar sobre como as rotinas foram programadas; sua regulação, quando passam a estabelecer modelos de referência. Não seria exagero dizer que os novos aparelhos já *nascem* um pouco velhos ou desatualizados, mas sempre como uma promessa que vem, pelo menos, desde a revolução industrial. O desejo do século XIX de que as redes de comunicação fossem implantadas em praticamente toda a superfície do globo terrestre está sendo realizado. Hoje, as redes telemáticas envolvem satélites.⁹²

Um bom exemplo dessa padronização e da consequente adaptação dos programas atuais pode ser identificado, na música, com aquilo que ficou conhecido como *Loudness war*.⁹³ Desde os anos 1970, vivemos, ou melhor, ouvimos essa guerra. Se compararmos a mesma música gravada em 1980, impressa em um disco de vinil, por exemplo, e a versão remasterizada lançada em 2013, em CD, veremos que o alcance dinâmico (*Dynamic Range*) foi comprimido a tal ponto que a diferença entre os extremos foi anulada, isto é: paulatinamente foram se atenuando as diferenças entre os níveis sonoros das músicas.⁹⁴ Assim, vocal e

bateria, pela compressão aplicada, equivalem-se: tudo no mesmo plano sonoro, e quanto mais alto melhor. Isso provoca uma experiência estranha quando sabemos que a dinâmica sonora nos dois casos é bastante diferente – bom, isto vale ou é mais notável para quem sabe o que é um disco de vinil ou já presenciou uma performance musical ao vivo.

Its disposition is almost always reactionary. In a much less strong but more compelling aesthetic version, it sides with those lamenting the loss of dynamic range within the “loudness war” that currently rages concerning the overuse of compression in mastering techniques within sound engineering. Dynamic compression here, or at least its overuse, in maximizing loudness and minimizing dynamic range, is objected to as a weapon for enhancing the audio virological power of sonic capital while deadening affect in the hypercompetitive economy of attention.⁹⁵

Apertar botões não significa usar o computador, mas acionar padrões. Para mim, conhecer e reconhecer esses padrões é algo que deve anteceder a construção de um projeto computacionalmente orientado. Conhecendo a limitação estabelecida pela indústria fonográfica, por exemplo, podemos usá-la para produzir algo que “extrapole” o uso restrito e especificado por seus padrões. O que parece ser esperado de um artista: sou bastante tradicional nesse sentido, gosto de jogar e procuro entender as regras desse jogo para identificar e ocupar os espaços de indeterminação da automação, ampliá-los se possível. Em uma perspectiva crítica, de discernimento, o uso da automação para acionar estados de indeterminação pode ser um modo de ampliação da mediação computacional, para entender o material simbólico produzido nessa mediação, nas redes, neste lugar de partilha, os computadores e seus periféricos, onde contextos e dinâmicas fazem emergir objetos fundamentalmente mutáveis, objetos discursivos problemáticos.⁹⁶ As



Victor Burgin, *Possession*, Poster offset, 1976.

margens de indeterminação, marcadas por um certo grau de indisciplina, pelo que não é ou não precisa ser *rastreadável*, existem na própria automação dos aparelhos atuais; permitem que o uso do que é comum, projetado supostamente para todos, seja feito de maneira particular. Não há oposição entre o automático e o indeterminado. A automação é um tipo de objeto tecnológico concretizado também pela indeterminação.

[...] *Chaque pièce, dans l'objet concret, n'est plus seulement ce qui a pour essence de correspondre à l'accomplissement d'une fonction voulue par le constructeur, mais une partie d'un système où s'exercent une multitude de forces et se produisent des effets indépendants de l'intention fabricante. L'objet technique concret est un système physico-chimique dans lequel les actions mutuelles s'exercent selon toutes les lois des sciences. La finalité de l'intention technique ne peut atteindre sa perfection dans la construction de l'objet que si elle s'identifie à la connaissance scientifique universelle. Il faut bien préciser que cette dernière connaissance doit être universelle, car le fait que l'objet technique appartient à la classe factice des objets répondant à tel besoin humain défini ne limite et ne définit en rien le type d'actions physico-chimiques qui peuvent s'exercer dans cet objet ou entre cet objet et le monde extérieur.*⁹⁷

Os computadores, essas máquinas conectadas a tantas outras, a tantos outros periféricos, processam meus comandos e graças ao uso que faço das suas muitas portas torno visível o meu trabalho, isto é, torno-o *online*.⁹⁸ É claro, *visível* é uma maneira de dizer, talvez um costume de quem fez bacharelado em pintura, pois minha produção sonora está desde o início entremeada nesse processo, como pesquisador em música eletroacústica/eletrônica e, mesmo antes, longe das máquinas, como baterista amador.⁹⁹ Tornar visível significa um pouco mais do que mostrar um grupo de trabalhos. Quando me refiro à visibilidade de um objeto construído pela mediação computacional, é pensando que, com esta,

necessariamente, alguns processos não visíveis vêm a tona. Não posso nem mesmo deixá-los de lado: o que *vemos* dessas operações invisíveis são *feedback* de eventos eletrônicos, seus *outputs*, como, por exemplo, as imagens em movimento mostradas no visor da câmera ou, ainda, aqueles cujas respostas dependem de acionamentos mecânicos/táteis, como são os que movimentam do *mouse*. Isto é, a parte visível dessas operações é indissociável da sua parte invisível – e audível, e tátil, e política, e biológica. Daí ser a naturalização dessas operações – invisíveis mas monitoráveis, e que mais se parecem com processos de organismos autômatos – o delírio tecnológico moderno que junta a automação e a cibernética. O que, em algum nível, significa abstrair os aparelhos de suas funções intermediárias entre o homem e o mundo, atribuindo-lhes uma função representativa organizada.

The paradigm of complex, self-organizing systems envisioned by von Neumann is stepping ahead at an accelerated pace, both in science and in technology. It is in the process of shoving away and replacing the old metaphors inherited from the cybernetic paradigm (the one whose main concept is "control"), like the representations that treat the mind or the genome as computer programs. Complexity has already become a catchword in biology. The time has not come – and may never come – when we manufacture selfreplicating machinery that mimics the self-replication of living materials. However, we are using more and more living materials and their capacity for self-organization to mimic smart machinery or perform mechanical functions. We are manufacturing self-organization and soon we shall be able to unchain complexity, that is, create irreversible processes that would never have existed without human intervention. The height of this ambition will be reached when or if we become able to manufacture life itself – not necessarily the kind of life that emerged spontaneously on this planet one billion years ago and evolved into ever more complex forms, but organizations that have the basic

*properties which we attribute to life: self-replication and self-complexification. It will then be an inevitable temptation, not to say a task or a duty, for the technologists of the future to set off processes over which they have no control. The myth of the sorcerer's apprentice must be updated: it is neither by error nor by terror that Man will be dispossessed of his own creations but by design.*¹⁰⁰



input Simondon

p. 159-160

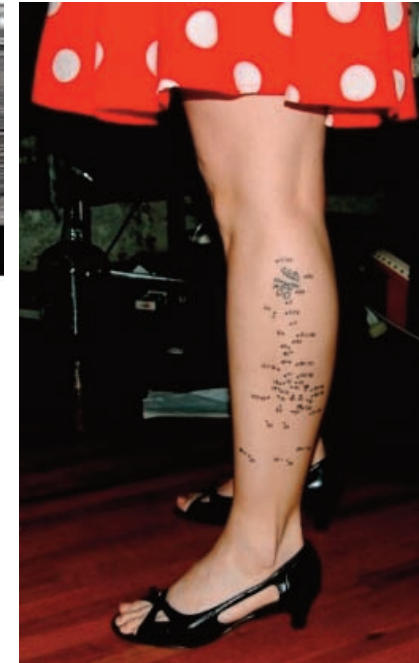
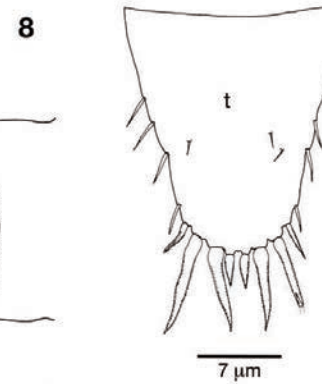
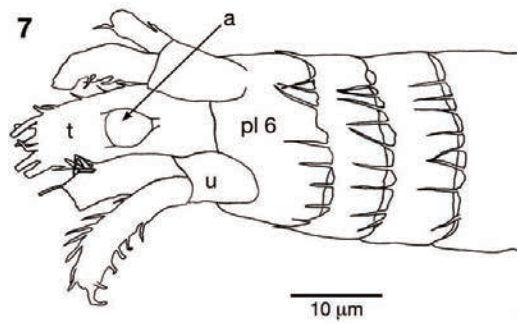
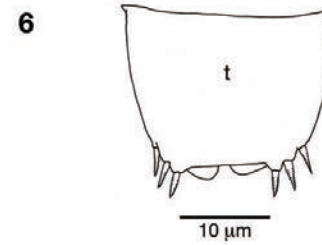
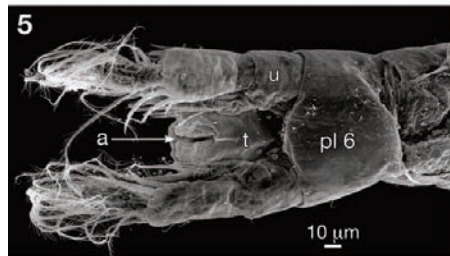
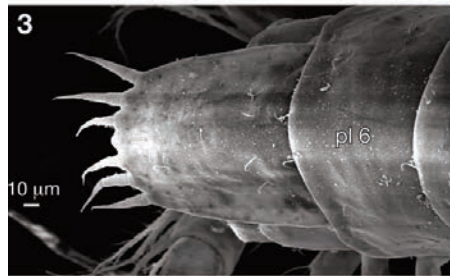
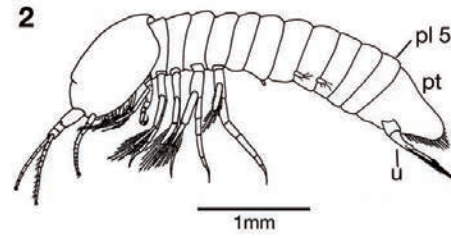
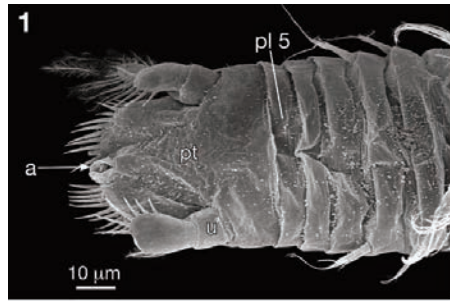
Peut-on considérer les machines passives (un poteau, un chemin) comme machines? C'est d'abord une question de définition: si l'on crée une hiérarchie (outils et instruments, ustensiles, machines-outils, machines véritables, réseaux techniques), le mot <<machine>> ne s'applique pas à tous les objets techniques. Mais Lafitte donne le nom de machine à tous les objets techniques. Or, un poteau, un chemin sont effectivement des objets techniques; ils fonctionnent en eux-mêmes; un poteau fléchit et revient élastiquement à sa position première; un chemin aussi; les constructions fonctionnent par tout un ensemble de flexions et de tractions; un immeuble très élevé, soumis au vent, peut entrer en oscillation, comme un pont soumis à des impulsions périodiques, si la période propre de la construction est voisine de celle des impulsions; il ne serait pas déraisonnable d'installer au sommet des grands immeubles des amortisseurs d'oscillations, comme ceux qui sont employés sur les véhicules, si ces immeubles doivent être soumis à des rafales régulières de vent (afin d'éviter les phénomènes de résonance). Descartes pense la construction d'un immeuble comme celle d'une machine simple, c'est-à-dire comme l'organisation d'un système linéaire de transfert par étapes; le roc supportant les fondations, le certum quid et inconcussum, est transféré assise par assise jusqu'aux combles; la construction vaut ce que vaut la plus faible de ses assises, comme une chaîne vaut ce que vaut le plus faible de ses maillons; ce mode segmentaire et additif de construction s'oppose au système des parements enserrant un blocage, qui peut donner naissance à des composantes horizontales provoquant un détriement de la muraille (mur <<soufflé>>); autrement dit, un mur ne peut être techniquement défini comme un couple de forme et de matière mise en forme: il se produit un travail des éléments les uns par rapport aux autres.

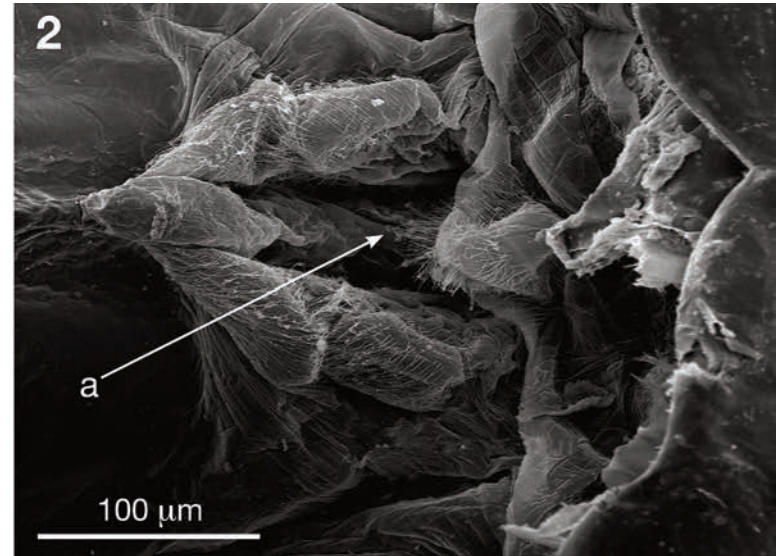
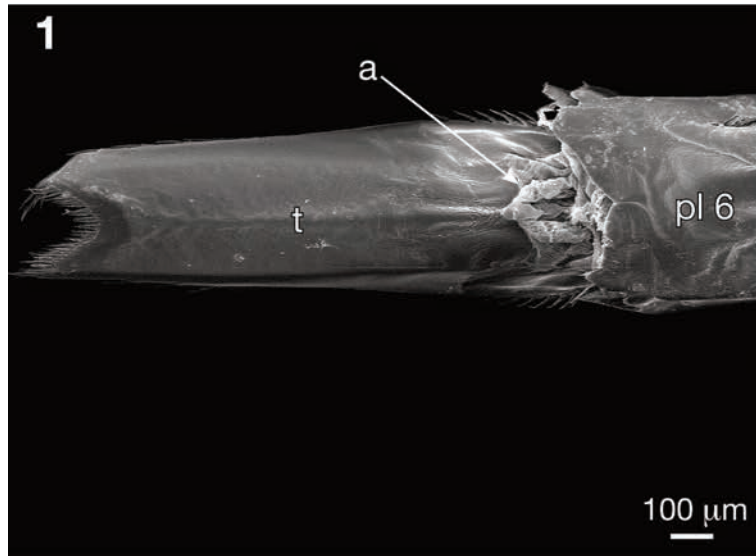
output Google translate

p. 159-160

Podemos considerar máquinas passivas (caminho pólo), como máquinas? Isto é principalmente uma questão de definição: se você criar uma hierarquia (ferramentas e instrumentos, utensílios, máquinas, máquinas verdadeiras redes técnicas), a palavra >> << máquina não se aplica a todos objetos técnicos. Mas Lafitte dá o nome da máquina para todos os objetos técnicos. Ou, envie um caminho são de fato os objetos técnicos que operam-se; flexiona pólo e molas de volta para sua posição original, como um caminho, o trabalho de construção por uma série de flexão e tração; edifício muito elevado, exposto ao vento, pode entrar em oscilação, como uma ponte sujeita a impulsos periódicos, se o período natural da estrutura é semelhante à de pulsos, não seria pouco razoável para instalar no topo de edifícios altos choques oscilações, como aqueles utilizados em veículos, se estes edifícios devem ser objecto de rajadas de vento (regulares para evitar ressonância). Descartes pensa que a construção de um edifício tal como uma máquina simples, isto é, quanto a organização de um sistema linear de etapas de transferência, a rocha suporte fundações, e é inconcussum certum quid transferido por estar sentado até o telhado ea construção é tão bom quanto o mais fraco de sua fundação, como uma corrente é tão bom quanto seus maillions baixo, esta construção aditivo modo segmentar opõe os revestimentos do sistema colocando um bloqueio, o que pode dar origem a componentes horizontais causando détriement da parede (parede blown << >>), ou seja, uma parede pode ser tecnicamente definido como um par de forma e de formatação matéria: ocorre funcionam os elementos em relação uns aos outros.







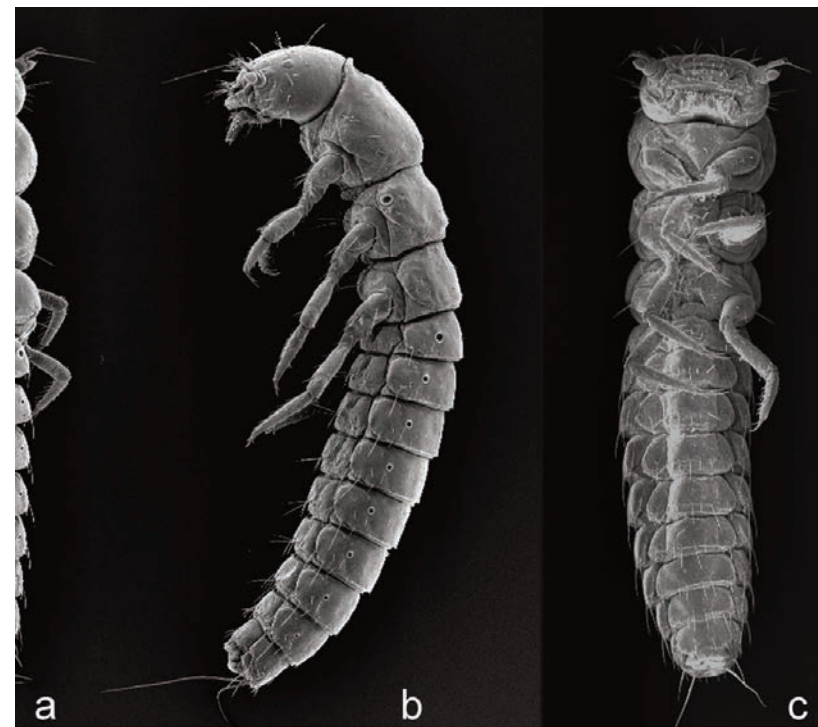
There is a *gap* entre nós: uma conversa e dois comentários sobre *las respuestas* ao artigo de Mieke Bal¹⁰¹

Norman Bryson: *Visual culture and the death of images*

Joanne Morra: Como respuesta, Norman Bryson cuestiona intencionadamente el impacto de la intensificación y dispersión de las imágenes dentro de la esfera social en relación con el conocimiento y la universidad. Elaborando su argumentación sobre la preocupación de Mieke Bal por el objeto y la metodología de los estudios de la cultura visual, y retomando su crítica negativa, Norman Bryson sugiere, siguiendo a Camiel Van Winkel, que quizás, paradójicamente en esta era de intensificación de la imagen, se produce de hecho una muerte de las imágenes a medida que la visualidad invade todos los lugares de la vida social por lo que se hace necesario un aumento creciente de producción de imágenes. Más que los estudios de la cultura visual supongan una respuesta a estos cambios, éste sugiere que, de hecho, podrían ser cómplices de esta proliferación visual.

X

Fábio Noronha: Inicialmente, Norman Bryson considera o artigo escrito por Bal bem sucedido na tarefa de definir o que deve ou não ser incorporado no desenvolvimento dos estudos visuais, mesmo como sendo uma prioridade, na medida em que se trata de uma “nova” área de investigação. Mas, por outro lado, apesar de considerar os argumentos de Bal reflexivos e abrangentes, propõe uma inversão para o foco de entendimento do possível futuro dessa “disciplina”: pensar menos no que ela *pode* ser, suas questões futuras, e mais no que ela *é*, no presente, e foi, seu legado. Esta proposição/inversão, na opinião de Bryson, baseia-se na ideia de que quando uma nova área de investigação aparece, precisamos identificar quais mudanças na esfera social possibilitaram essa emergência – ela não ocorre em um vácuo e sim em um conjunto



de experiências sociais atuais aí embutidas. Em outras palavras, essa emergência dos estudos da cultura visual *responde a quê?* Uma modificação de sentido fundamental se pensarmos que o artigo de Bal funciona em grande medida como alerta, como uma placa que sinaliza por qual rua podemos ou não seguir para sermos “estudiosos da cultura visual”. Além deste, outro ponto importante do artigo de Bryson, para mim, é que o desenvolvimento dos Estudos Visuais pode ser entendido não como uma resposta às mudanças na esfera social em relação ao regime canônico da História da Arte, mas como parte dessa mudança. Nesse sentido, não cabe, como parece propor Bal, uma visão prospectiva desta

área de estudo – o que certamente acarretaria uma falha de método –, pois, se essa área é parte de um regime *atual* – o mesmo do seu objeto de estudo –, seu método depende da sua própria transformação e deve ser constantemente atualizado.

James Elkins: *Nine modes of interdisciplinarity for visual studies*

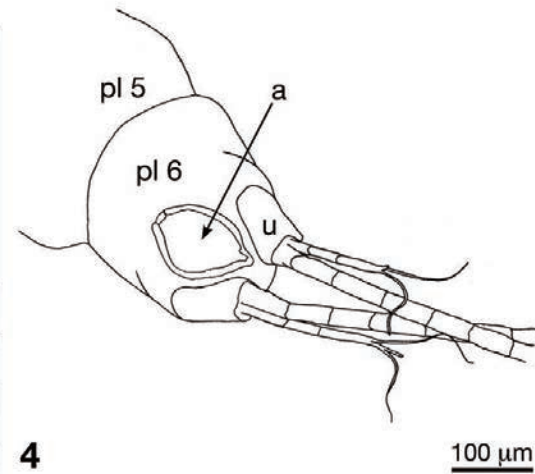
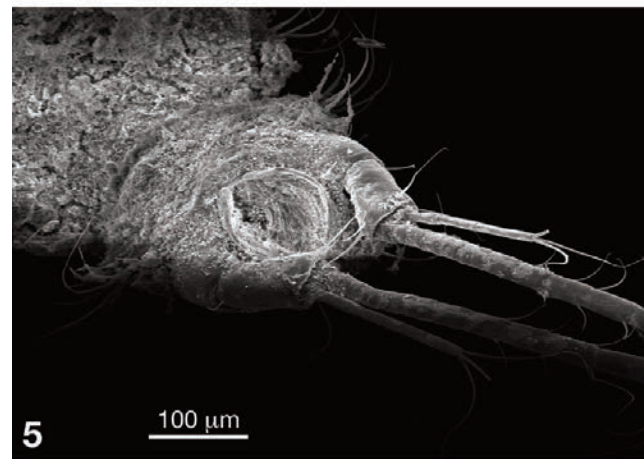
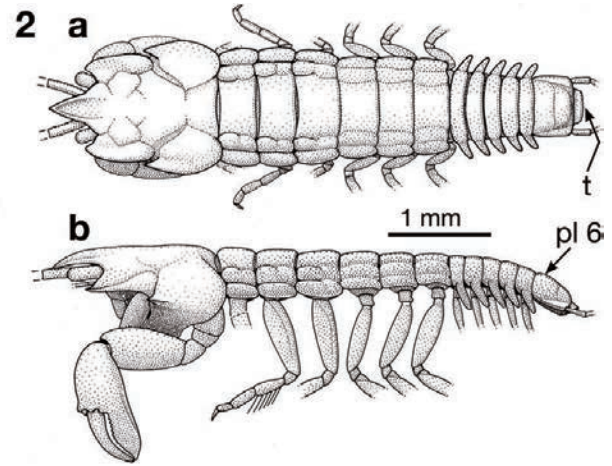
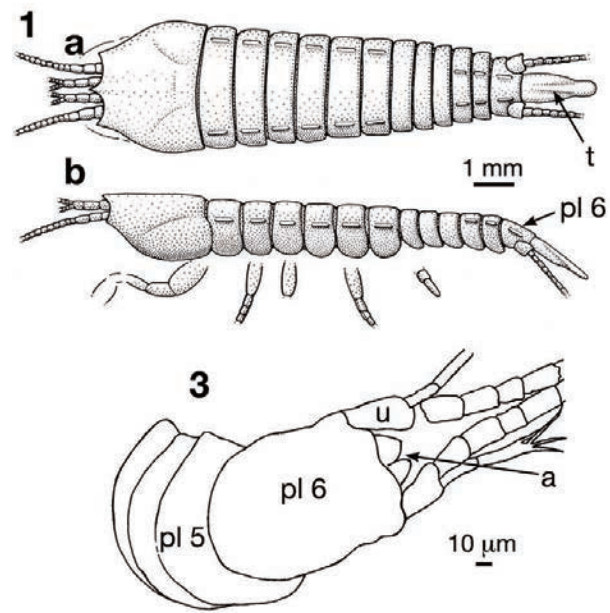
JM: La respuesta clasificatoria de James Elkins considera las diversas posibilidades y peligros que conlleva trabajar dentro y entre las disciplinas. Postulando que los hábitats disciplinarios, tales como la historia del arte desde la cual parte, permiten a los estudios de la cultura visual emprender varios tipos de resistencia, Jim Elkins proporciona al lector nueve formas por las que los límites y las fronteras pueden ser sostenidas, integradas, disueltas y reconstruidas mediante intereses disciplinarios, metodológicos u objetuales.

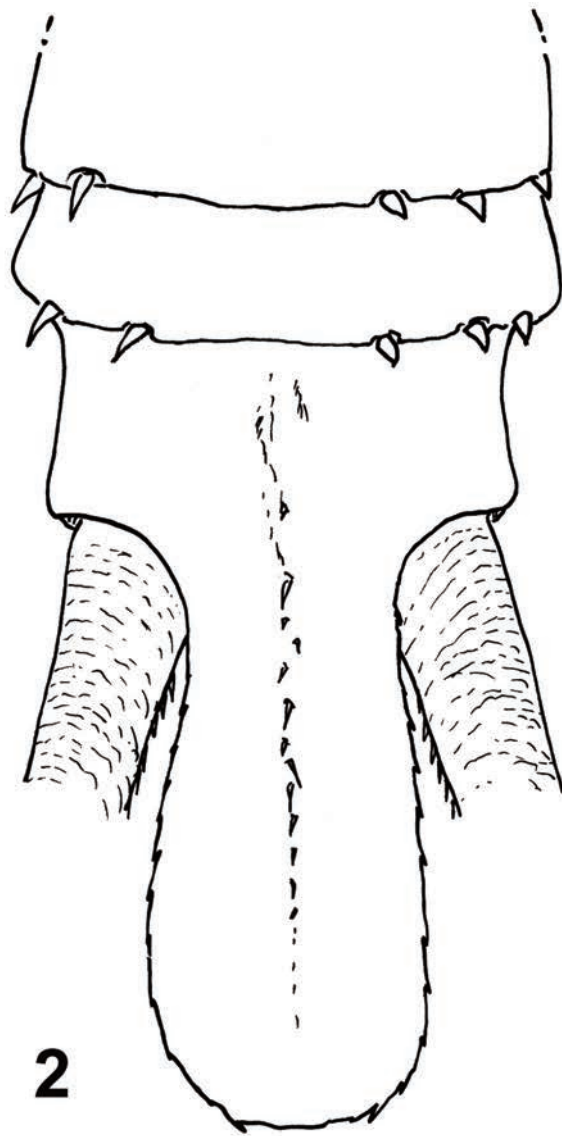
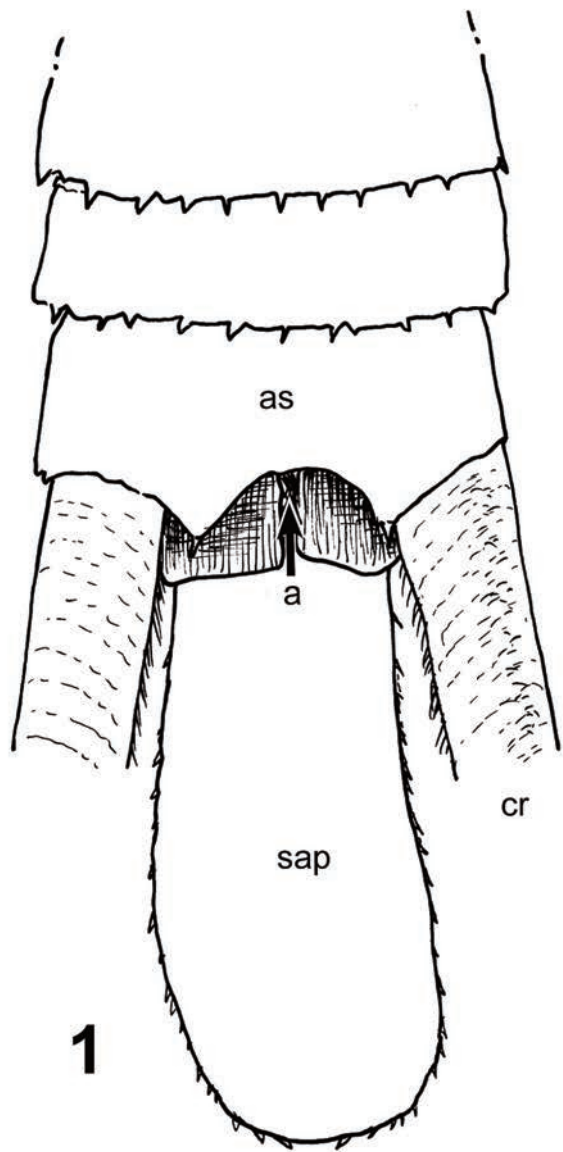
*FN: Elkins, citando diferentes lugares (México, Delhi, Bologna, Buenos Aires), anuncia algunas genealogias dos estudos visuais, seus desdobramentos e possíveis variações, para definir esta área emergente cujo futuro é, na sua opinião, tornar-se uma disciplina. Ele esquematiza seu artigo na forma de uma lista com nove tópicos, em um tom especialmente classificatório e generalista (*There are those who...*) quando trata daqueles que afirmam as grandes narrativas da/na arte: especialistas em História da Arte que trabalham com períodos e obras estabelecidos, segundo ele a partir de um clima conservador velado. Isso acontece do item um ao quatro. Uma possível superação dessa especificidade repousaria na maneira com que uma História da Arte supostamente “pura” poderia ser misturada a outros campos – ainda que para justificar os interesses da História da Arte, a exemplo do que faz Didi-Huberman, segundo Elkins. Em seguida – ponto número cinco –, ele fala de uma espécie de colagem feita pela aproximação de vários campos:*

Iconoclash de Bruno Latour seria um bom exemplo disso que ele, mais uma vez classificando, chama de *Magpie Theory of Interdisciplinarity* (“Teoria Tagarela da Interdisciplinaridade”). Elkins afirma (do item 6 em diante) que os estudos visuais não devem ser considerados normativos, dada a complexidade com que diferentes áreas do conhecimento aí se conjugam. São modelos móveis: desde o desejo de juntar diferentes campos, sem com isso produzir algo que possa ser chamado de disciplina (p. ex. Jacques Derrida); passando pelo que seria o desejo de se produzir uma genuína interdisciplinaridade (ver: Stephen Melville, artigo publicado na revista *October* em 1996); até, ainda, um outro tipo de interdisciplinaridade que mergulharia e ocuparia um lugar abaixo do subsolo e fora da habitação normal do intelecto (seja lá o que isso signifique!), como sugere Elkins pela “voz” de Tom Mitchell, [a] *kind of de-disciplinary operation*: uma “crítica das fronteiras” estabelecidas e da codificação do conhecimento, independente das disciplinas e suas bordas, contra alguns dos principais aspectos dos estudos culturais – o que seria o “fim do jogo”. Como conclusão, James Elkins afirma que não lhe interessa policiar as disciplinas e que a *existência* de textos que dependem da pureza destas são fundamentais para uma interdisciplinaridade verdadeiramente pertinente (*innovative*): “*Without resistance, resistance is useless*”. Barbara Stafford seria um exemplo: “*For decades she has been writing between, among, and around a large number of disciplines, and yet her work never settles for a single approach to disciplinarity*”. Essa é a razão pela qual Elkins considera a disciplina de História da Arte *uma* fonte importante para os estudos visuais.

Michael Ann Holly: *Now and then*

JM: La réplica melancólica de Michael Ann Holy comienza con el pasado y acaba con el futuro. Ofreciendo al lector una perspectiva hacia





los alentadores comienzos del programa doctoral en estudios visuales de la Universidad de Rochester donde ella, Mieke Bal y muchos otros importantes expertos han coincidido, Michael Ann Holy se concentra en la discusión de los pensamientos de Mieke Bal acerca de los objetos y de la metodología como modo de advertir dos ausencias en su ensayo. Haciendo esto, Michael Ann Holy provee al lector de un entendimiento de la relación del objeto con respecto a la interpretación, los temas, las palabras y las imágenes como un 'tira y afloja': un continuo juego de fricción para la producción de nuevo conocimiento creativo. También resalta la cuestión de la historia y la importancia de reconocer que la 'alteridad radical del pasado' tiene todavía algo que aportarnos, ahora y en un futuro.

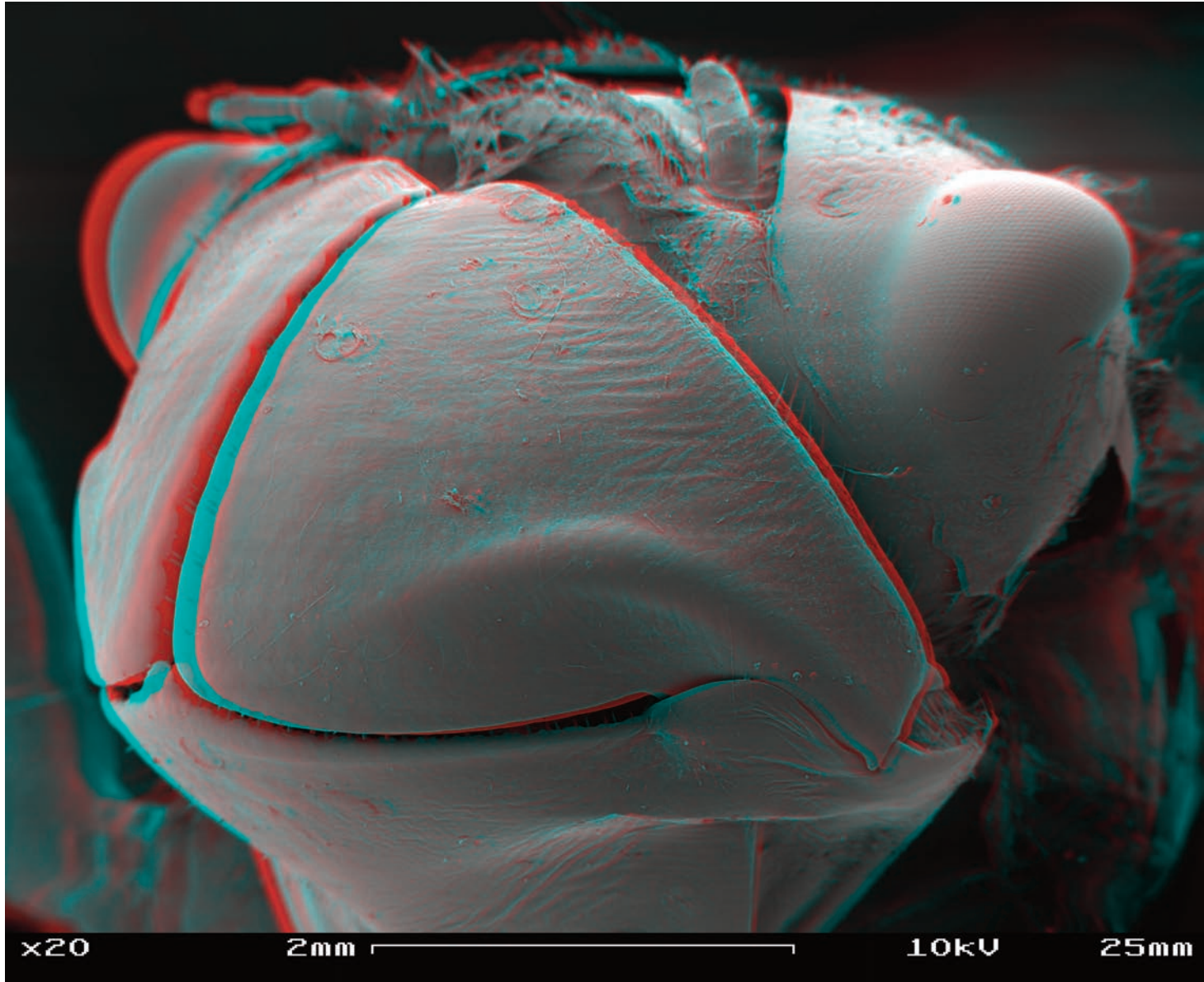
FN: Esta "respuesta", talvez a única de fato dirigida a Mieke Bal, narra, com um certo saudosismo, o quão maravilhosa Bal era. Suspeito, então, que a função do artigo de Ann Holly consista em mostrar a modificação na postura teórica (e de vida) de Bal. Uma transição do "tudo é possível" do início dos estudos visuais para esse caráter normativo, de advertência, do artigo em questão. Daí a pergunta de Michael Ann Holly ser tão precisa: por que tantos "musts and shoulds"? Os quais parecem à autora um atestado dessa modificação. Ela aponta – talvez uma resposta a isso – algo interessante quando escreve sobre os jogos de poder: "*I'm no longer sure when the serious quarrels began or when the intellectual claims were staked, or indeed when nearly everyone succumbed to the need of writing his/her own manifesto on what visual studies/visual culture really is*". Para mim, assim como também declara Holly, parece impossível destacar o argumento principal do artigo de Bal, a não ser sua negatividade e vontade de polêmica. De qualquer forma, para Holly, Bal acaba por repetir as mesmas estratégias metodológicas utilizadas no passado, mas agora aplicadas a novos objetos. O que seria um problema, já que a relação entre sujeito e objeto se modifica no tempo – assim como os métodos de aproximação estabelecidos para essa relação. Talvez isso

se dê, sobretudo, pela falta de reflexão sobre a História, que segundo Holly é pouco evocada pelos estudos visuais.

Peter Leech: *Visual culture and the ideology of the sublime*

JM: Retomando la crítica de Mieke Bal hacia el uso y abuso de lo sublime dentro de los estudios de la cultura visual, el texto filosófico de Peter Leech propone que su aplicación esconde una estrategia ideológica que enmascara una transformación de la estética, de lo sublime como actualidad, o lo que Jean-François Lyotard ha denominado la 'situación histórica viva'. Es debido a este interés extra por el presente y lo sublime, por lo que Peter Leech repite la nota de defunción de Mieke Bal que reza que el movimiento de los estudios de la cultura visual podría posiblemente 'morir pronto'.

FN: A julgar pelo comentário inicial do artigo de Peter Leech, é mesmo o tom do artigo de Bal que parece dirigir nossa leitura: "*A parallel which comes immediately to mind is the apocalyptic tone we find in the Futurist manifestoes of the first decade of the 20th century*". Essa também foi a minha impressão: a quem ela pretende convencer com essa "gritaria"? Leech relembra-nos do fato cotidiano de estarmos imersos, nas palavras de Calvino, em uma interminável cachoeira de imagens. E é a partir desse movimento incessante de imagens que podemos entender, de forma problemática, os estudos visuais – menos como uma disciplina do que como um movimento. O que significa também pensarmos nas implicações da constituição de um movimento como um movimento: "*I mean by that that no self-respecting movement can represent itself as such without an ideology*". Daí a argumentação principal de Leech: a ideologia dos estudos culturais estaria ligada à definição do sublime como representação do ilimitado (ou como define hoje Jeremy Gilbert-Rolfe: techno-sublime). A partir da ideia de que somos constantemente



“massacrados” por imagens, Leech propõe uma comparação com o universo sonoro: *“By contrast, our auditory capacity is fundamentally successive (as in music), and thus why so many of us find it intolerable, or impossible to conduct conversations in a blast of simultaneous sound-sources”*. Outro aspecto ressaltado por Leech é a distinção que pode ser feita entre “cultura” e “situação”: cultura é um termo intencional, refere-se a algo cultivado; e uma situação – viver uma situação histórica – é algo que *meramente acontece*. Essa diferença, segundo Leech, é “[...] *explicitly intended to dislodge the idea of the aesthetic in favour of the idea of the sublime*” (Lyotard).

Nicholas Mirzoeff: *Stuff and nonsense*

JM: Nicholas Mirzoeff desempolva energicamente algunos de los asuntos clave de su propio trabajo y pensamiento acerca de la cultura visual y su estudio como respuesta al tratamiento que de ellos hace Mieke Bal en su artículo. Así, Nick Mirzoeff explica su posición con respecto al objeto de los estudios de la cultura visual; el sentido antiuniversalista que él concede a su objeto y estudio; las relaciones complejas entre el objeto y el sujeto de la mirada; la especificidad de la cuestión de la visualidad dentro de la modernidad; y su uso de lo sublime.

*FN: Mirzoeff logo identifica o tom da escrita da Bal: típico da nova esquerda conservadora. Para quem leu o artigo de Bal não é muito difícil entender o motivo desse comentário que, de início, desqualifica a perspectiva adotada em *Visual essentialism and the object of visual culture*. Principalmente porque, segundo ele, todas as acusações feitas contra a “cultura visual” já constavam na revista *October* (vol. 77, Summer, 1996). Além disso, sobre a ideia de um suposto essencialismo visual, Mirzoeff comenta: “no-one ever proposed a visual essentialism, except Bal herself who both endorses and proposes it”. Nunca se teria tratado, portanto, de*

separar-se visão e corpo – o que ele julga ser a intenção de Bal. Mirzoeff propõe, a partir de Debord e Gramsci, que a visualidade moderna seja entendida como um capital acumulado a tal ponto que se torna imagem; a cultura visual possui uma existência concreta, visível, e, ao mesmo tempo, uma interface com a linguagem. Esse desacordo entre Mirzoeff e Bal pode ser mais claramente percebido em uma leitura comparativa dos dois artigos; entretanto, fazê-lo não é o caso aqui, assim como não é o caso (menos ainda) investigar as inúmeras referências feitas ao livro *Introduction to Visual Culture* (Mirzoeff, 1999). Contudo, o artigo Mirzoeff é o que de forma mais direta se coloca como material de uma disputa: *“So the disagreement here, for all the violence with which Bal asserts it, cannot be personal as we share so many of the same arguments: it is, of course, political”*.

W. J. T. Mitchell: *The obscure object of visual culture*

JM: La respuesta firme y seria de W.J.T. Mitchell al texto de Mieke Bal comienza con algunos puntos con los que parece estar de acuerdo, pero después desplaza su argumentación hacia ciertos temas en los que esto no resulta tan claro. Para Tom Mitchell las definiciones son tan necesarias como lo son los límites disciplinares y ambos pueden ser estudiados sin adoptar posiciones de control. De hecho, su concepción de la formación y de la función de una disciplina equivale a la de una morfología en transformación constante. Consistentemente inamovible en su adherencia hacia el necesario interés que para los estudios de la cultura visual puede tener la historia, Tom Mitchell señala también la necesidad dialéctica de una noción de pureza en oposición a la impureza de la visualidad.

FN: É interessante notar como Mitchell inicia seu artigo de forma tão “diplomática”, concordando com muitos dos postulados propostos por

Bal: “*Mieke Bal's reflections on 'Visual Essentialism and the Object of Visual Culture' contain many things that no one would want to argue with*”. Talvez por isso mesmo o desenvolvimento de sua argumentação siga uma direção “contrária” (*no one would want to argue with*), começando por se perguntar sobre o motivo da cautela, por parte de Bal, de ter a ideia de definição como procedimento para se especificar um objeto: “*Visual culture now stands, in my view, at the threshold of definition*”. Mitchell, seguindo Blake, entende que todo ato criativo é também um ato de definição. É a partir dessa perspectiva que Mitchell argumenta, por exemplo, ao observar distinções entre o verbal e o visual, que isto não necessariamente retifica essa distinção e que é possível procurar uma definição de visualidade sem cair em um suposto e assustador essencialismo (“*Even Mieke Bal's worst fear, the 'purity assuming cut between what is visual and what is not' is perhaps not so easily avoided as she might think*”). Nesse sentido, não basta simplesmente dizer que a visão é sempre impura. Pelo menos, deve-se definir o que se quer dizer com “impureza”, especificar sobre qual paradigma de pureza edifica-se essa “contravenção”: “*The very concept of impurity depends, dialectically, on some notion of purity that needs to be specified as concretely and definitely as possible, not ruled out dogmatically as a mere methodological error or ideological illusion*”. Mesmo se pensarmos na fantasia da pureza retiniana modernista, como define Mitchell, seria produtivo investigá-la em seus próprios termos, a partir do seu contexto histórico. Estudos da percepção visual, de Descartes a Bishop Berkeley, de Diderot a Oliver Sacks, têm constantemente observado que uma percepção “normal” – a habilidade para selecionar objetos, distinguir formas, orientar-se no espaço – é um processo cognitivo que envolve a coordenação tátil e ótica. Isto é, o olhar e a visualidade não são elementos isolados do espaço vivido, fazem parte de uma malha social, política (e artística, espero); dependem diretamente de contextos específicos: “*The primal scene of visuality is not, in my view,*

seeing objects, images, or spaces, but the face of the other, an encounter of 'eye and gaze' that also passes over the boundary between nature and culture, animal and human organisms in the phenomenon of imprinting. This is, of course, elementary Lacan, and I appropriate it as a starting point for the specification of visuality, not as the dogmatic boundary of all further research”. Mitchell conclui, obviamente de forma irônica, que se a “cultura visual” se tornar uma sub-disciplina da História da Arte, ou uma provocação para ela, tudo bem: “*so be it*” (“*in the endlessly fascinating field of visuality*”).

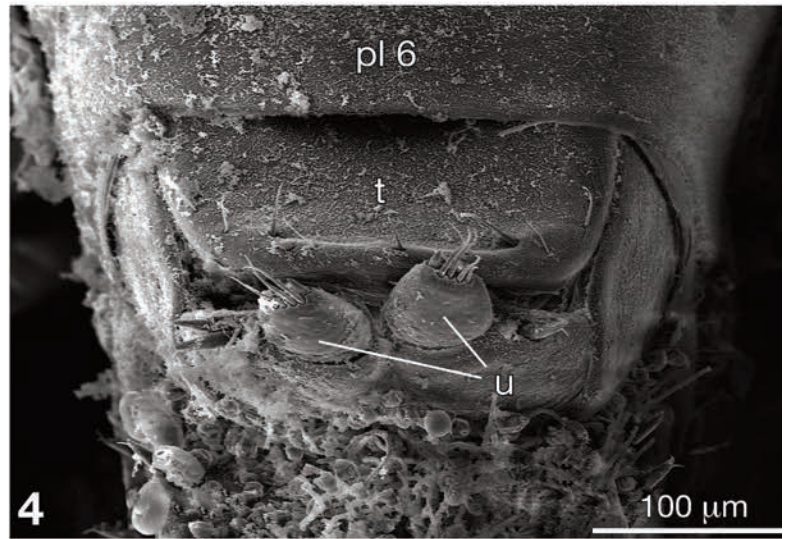
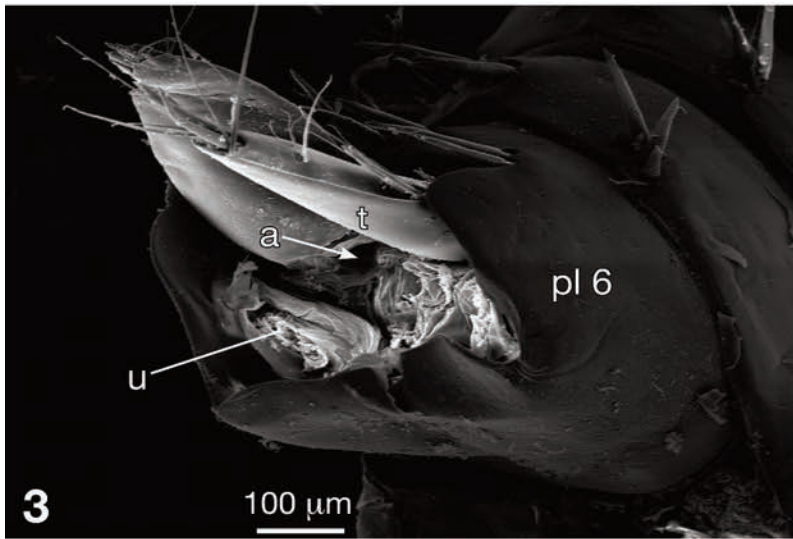
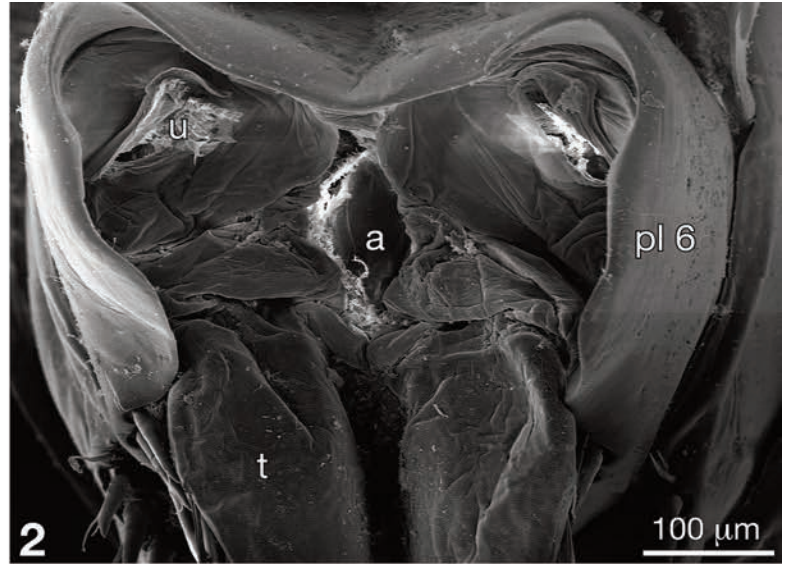
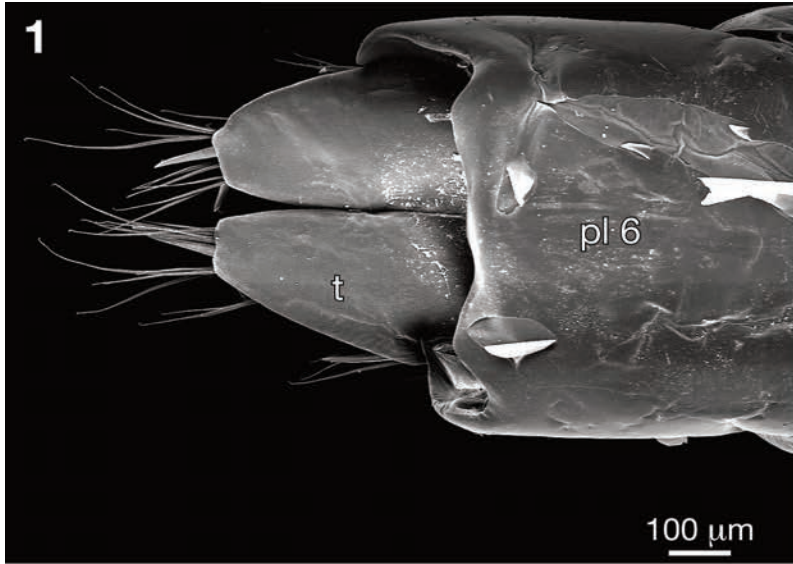
Griselda Pollock: *Visual Culture and its discontents: joining in the debate*

JM: Combinando astuta y rigurosamente lo personal, lo institucional y lo epistemológico como una respuesta al ensayo de Mieke Bal, Griselda Pollock localiza una genealogía de los modos en los que su propia práctica académica entabla un complicado diálogo con diversas prácticas y análisis admitiendo la presencia en ellos de intereses filosóficos, psicoanalíticos y semióticos, que conduzcan, por tanto, a un compromiso crítico con las cuestiones de la subjetividad, género y raza. Griselda Pollock señala también la compleja problemática institucional asociada a esta red expandida de prácticas y análisis como un modo de desaconsejar el hermetismo y promover el desarrollo de formaciones estratégicamente fluidas.

*FN: “As a feminist I was, I think, expected to come in with the antiaesthetic position”. Este ponto de partida me parece bastante significativo, pois localiza, para quem não a conhece, seu importante ativismo no que se refere aos estudos de gênero; e, ao mesmo tempo, desloca sua posição no campo: *As a feminist I was*. Seu artigo escrito em resposta a Bal pode ser dividido em duas partes. A segunda não será*

considerada, na medida em que o assunto passa inexplicavelmente (ou não: *As a feminist I am*) da narrativa teórica sobre uma abordagem específica da pintura para outra laudatória, em tom de advertência, cujo assunto é um elogio panfletário e anacrônico a Mieke Bal e ao *Journal of Visual Culture* – ao ponto de afirmar o seguinte: “*A Journal of Visual Culture can become the self-affirming site of a new institutionalized fraction with its BA, MA and PhD programmes, its Chairs and its conferences. These are inevitable and possibly useful as stands of trees under which students and scholars can shelter in a hostile academic environment*” – grifo meu; no contexto, isto não me pareceu irônico). Na primeira parte do artigo, Pollock deixa claro seu interesse em discutir os cânones da História da Arte, não a partir da simples negação dessa disciplina mas, pelo contrário, pela conciliação com outras. Segundo Pollock, seu artigo *The Aesthetics of Difference* trata de relacionar, em uma perspectiva psicanalítica, o “feminino” com os debates sobre o trauma e a representação na arte contemporânea. Especificamente em um diálogo com a estética do século XVIII, mas nos termos propostos por Lacan sobre a noção de beleza como um encontro paralisado com a morte. Em seguida, fala de seu livro *Differencing the Canon*: “*I declared that I shared the domain of things to be studied with disciplinary formations like Art History but I was not disciplined in my study of those common things: instead of having as my object and hence the product of my work the idea of 'art', I addressed the history of artistic practices and regimes of representation under the rubric of sexual difference*”. Mas minha pergunta é a seguinte: por que um artigo que apresenta o outro – o de uma conferência proferida no *Clark Art Institute*, que discute as grandes narrativas históricas a partir de uma perspectiva feminista/psicanalítica – seria uma resposta ao artigo de Bal? Entendo que alguns paralelos sejam possíveis, Pollock faz considerações importantes sobre seu próprio trabalho, sobre como supera certas dicotomias disciplinares; mas, para mim, esse artigo é sobre **Griselda**

Pollock. Ou acho que eu não entendi!





Input Simondon

p. 261

Avec les objets techniques nés des découvertes scientifiques, on assiste à l'invention d'ensembles qui sont déjà en eux-mêmes de type composite, mettant en jeu des phénomènes appartenant à des chapitres très différents du savoir; cette hétérogénéité fondamentale, remplaçant la relative homogénéité des machines industrielles, fait que chaque objet est lui-même en une certaine mesure en réseau; dès lors, il ne possède pas une structure rigoureusement déterminée pour l'ensemble; réseau en lui-même, il n'a aucune difficulté à devenir un point nodal pour des réseaux plus vastes, ou à être réparti en plusieurs sous-ensembles séparés les uns des autres mais interconnectés; par exemple, pour les télécommunications lointaines par ondes hertziennes, le fading est un phénomène très gênant; l'irrégularité mouvante des réflexions d'ondes courtes entre la surface conductrice (terre, océans) 262 et les couches de l'ionosphère fait qu'une antenne réceptrice reçoit, d'une minute à l'autre, une quantité d'énergie pouvant fluctuer entre 1 et 20, et même tomber au-dessous du niveau du bruit de fond; le seul remède connu à ce jour consiste à transmettre simultanément sur plusieurs points assez distants les uns des autres pour que le fading ait peu de chances de provoquer une extinction dans toutes les bandes et en tous les points de réception (ce type de réception en plusieurs lieux interconnectés se nomme <<réception diversité>>). Autrement dit, on constitue un réseau de réception qui fonctionne tant qu'un seul des points d'un seul des canaux reçoit convenablement l'onde émise sur plusieurs fréquences.

p. 100-101

Le progrès des réseaux, par le progrès des échanges, peut éventuellement permettre au centre de production de se pluraliser, comme c'est le cas pour certaines usines de construction automobile. Mais la démarche essentielle est la dichotomie entre la fonction de centre et la fonction de terminal, qui a pour corrélatif une dichotomie de l'objet lui permettant d'être toujours virtuellement en

output Google translate

p. 261

Com objetos técnicos nascidos de descobertas científicas, estamos testemunhando a invenção de jogos que já estão em si mesmos composto, envolvendo fenômenos pertencentes a capítulos muito diferentes de conhecimento, a heterogeneidade fundamental, substituindo a relativa homogeneidade das máquinas industriais, que cada objecto, em si própria um grau de rede, por conseguinte, não têm uma estrutura rigorosamente definido para todos; sistema em si, que não tem qualquer dificuldade tornando um ponto nodal para redes maiores, ou ser dividida em vários subconjuntos separados um do outro, mas interligadas, por exemplo para comunicação remota via rádio, o desvanecimento é um muito irritante, a irregularidade do movimento ondas curtas reflexões entre a superfície condutora (terra, oceanos) e 262 as camadas da ionosfera que uma antena de recepção recebe um minuto para o outro, uma quantidade de energia que pode variar entre 1 e 20 e até cair abaixo do nível de ruído de fundo, o único tratamento conhecido até agora é a de transmitir simultaneamente em vários pontos muito distantes um do outro de modo a que a atenuação não é provável que a extinção em todas as bandas e todos os pontos de recepção (este tipo de recepção em muitos lugares é chamado interligados diversidade de recepção << >>). Por outras palavras, existe uma rede de recepção, que funciona como um único dos pontos dos canais adequadamente recebe a onda transmitida em várias frequências.

Sincronização

p. 100-101

O progresso de redes, o progresso do comércio, pode eventualmente conduzir ao centro de produção de pluralizar, como é o caso de algumas fábricas de automóveis. Mas o processo essencial é a dicotomia entre a função eo terminal central de função, as quais se relacionam à dicotomia do objeto permitindo que ele seja quase sempre em um estado de produção continuou com a substituição

état de production continuée, par rechange des pièces soumises à usure ou vieillissement, et de trouver partout une alimentation en énergie correspondant à ses caractéristiques; les stations constituant un réseau sont normalement les terminaux de plusieurs centres hétérogènes et synergiques; par exemple, les stations routières pour les véhicules routiers sous des terminaux en tant que concessionnaires de telle firme, mais offrent aussi différents carburants, différents lubrifiants, des batteries, des lampes, des pneumatiques provenant d'une pluralité de centres de production; ces terminaux complexes, groupant des produits hétérogènes, sont spécialisés par orientation vers un type défini de véhicules: automobiles de tourisme, tracteurs, camions à moteur Diesel. Chaque firme productrice peut s'efforcer d'orienter le choix des produits et des accessoires (telle huile, tels pneumatiques), mais les stations tendent en une certaine mesure vers l'indépendance et la pluralité, car la demande des utilisateurs agit sur les stations comme un ordre envoyé par un terminal à un central: les terminaux interrogent le central; ils ne se bornent pas à recevoir de l'information et des produits. En prenant la dimension des réseaux, la réalité technique retourne en fin d'évolution vers le milieu qu'elle modifie et structure (ou plutôt texture) en tenant compte de ses lignes générales; la réalité technique adhère à nouveau au monde, comme au point de départ, avant l'outil et l'instrument. Mais c'est seulement une des deux moitiés de la réalité technique qui retourne vers le milieu et se modèle sur ses lignes: les terminaux. Les centres restent séparés et fermés; ils sont comparables à un grossissement de la machine, qui représente pour la première fois la technicité à l'état pur, affranchie non pas seulement des contraintes du milieu, mais de la dépendance constante par rapport à l'opérateur. Le développement des techniques donne un sens dialectique à la notion de progrès; après l'affranchissement, l'isolement, l'autonomie de la technicité dans la machine, se produit un retour vers le milieu, non par effacement de la machine, mais par son dédoublement en central et terminaux.

p. 135

Les sous-ensembles peuvent être employés dans plusieurs installations;

de peças sujeitas a desgaste ou envelhecimento e sempre encontrar uma fonte de alimentação correspondente às suas características; estações que formam uma rede de terminais são geralmente centros mais heterogêneos e sinérgica, por exemplo, estações de estrada para veículos rodoviários terminais soa como dealers tal empresa mas também oferecer diferentes combustíveis, lubrificantes diferentes, baterias, lâmpadas, pneus de uma pluralidade de centros de produção; esses terminais complexos agrupamento produtos heterogêneos são especializados por referência a um tipo definido de veículos: carros turismo, tratores, caminhões com motores a diesel. Cada empresa de fabricação podem procurar orientar a seleção de produtos e acessórios (como o petróleo, esses pneus), mas as estações tendem a certo ponto, a independência e pluralidade, como a demanda do usuário é em estações como uma ordem enviada por um terminal para uma central: os terminais questão central, não simplesmente receber informações e produtos. Tomando o tamanho das redes, os retornos realidade técnica, em avançado para o meio e estrutura que modifica (ou melhor textura) tendo em conta as suas linhas gerais, os adere realidade técnica para o novo mundo, desenvolvido de partida, antes da ferramenta e do instrumento. Mas esta é apenas uma das duas metades da realidade técnica que retorna para as linhas de média e modelo dos terminais. Centros de permanecer fechadas e separadas, que são comparáveis a um aumento da máquina, o qual, pela primeira vez em tecnicidade puro, libertado não só as restrições ambientais, mas a constante de comprimento em relação ao operador. O desenvolvimento de técnicas dá sentido à noção de progresso dialético, após a libertação, o isolamento, auto tecnicismo na máquina, é uma reversão para o meio ambiente, não apagando a máquina, mas duplicação na central e terminal.

Sincronização

Sincronização

Sincronização

Sincronização

p. 135

Subconjuntos podem ser usados em várias instalações, por esta razão,

ils possèdent pour cette raison un pouvoir d'universalité plus grand que celui des ensembles, et peuvent être transférés d'un ensemble à un autre, établissant ainsi une circulation du progrès technique entre des domaines dont les facteurs humains sont très largement soumis à la transmission de tradition et d'aspects culturels qui interdiraient de tels échanges s'ils portaient sur de grands ensembles visibles et liés à l'organisation humaine, alors que les sous-ensembles sont à peu près invisibles, et par conséquent affranchis des barrières culturelles et sociales.

p. 266-267

Dans les réseaux adaptés au transport de l'information, la réversibilité existe bien pour les organes passifs ou les canaux de transmission; [...] En matière d'information, la réversibilité implique une alternance de fonctions; elle reste essentiellement asymétrique; c'est le passage de la réversibilité à l'irréversibilité qui fait la différence essentielle entre le téléphone de Bell et celui de Hughes; le téléphone de Bell est une machine industrielle de petite taille; celui de Hughes est un dispositif à relais amplificateur dans lequel le microphone et l'écouteur sont complètement différents; dès qu'un amplificateur est inséré dans une ligne, il la rend irréversible (à moins que l'on n'emploie des fréquences porteuses différentes) et fait dépendre son fonctionnement d'une énergie potentielle disponible au point d'amplification, le relais exigeant un équilibre de type métastable, ce qui est le principe de l'irréversibilité: l'entrée commande le passage de l'énergie vers la sortie, tandis que l'état de la sortie ne convoie pas l'énergie vers l'entrée, tout au moins avec amplification.

eles têm um poder de universalidade maior do que os conjuntos, e podem ser transferidas a partir de um conjunto para outro, criando assim uma circulação do progresso técnico entre domínios quais os fatores humanos são em grande parte objecto de transmissão da tradição cultural e aspectos que proíbem esse comércio que carregavam em grandes conjuntos visíveis e relacionado a organização humana, enquanto subconjunto são quase invisível, e, portanto, livre das barreiras culturais e sociais.

p. 266-267

Em redes adaptadas para o transporte de informações, a reversibilidade existe para órgãos ou canais de transmissão passiva; [...] Em termos de informação, a reversibilidade implica funções alternadas, continua a ser essencialmente assimétrica é a transição da reversibilidade a irreversibilidade que é a diferença essencial entre o telefone de Bell e Hughes, o telefone de Bell é uma máquina industrial de tamanho pequeno que Hughes é um dispositivo relê em que o amplificador de microfone e o ouvinte é completamente diferente, assim como um amplificador é inserido em uma linha, faz irreversível (a menos que você usar diferentes frequências portadoras) e fez sua operação dependente da energia potencial disponível no ponto amplificação, o relê exige um tipo de equilíbrio metaestável, que é o princípio da irreversibilidade: controla a passagem de entrada de alimentação para a saída, enquanto que o estado de saída não transmite a de energia para a entrada de, pelo menos, com a amplificação.

4. Sobre a ação teste: *News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?*

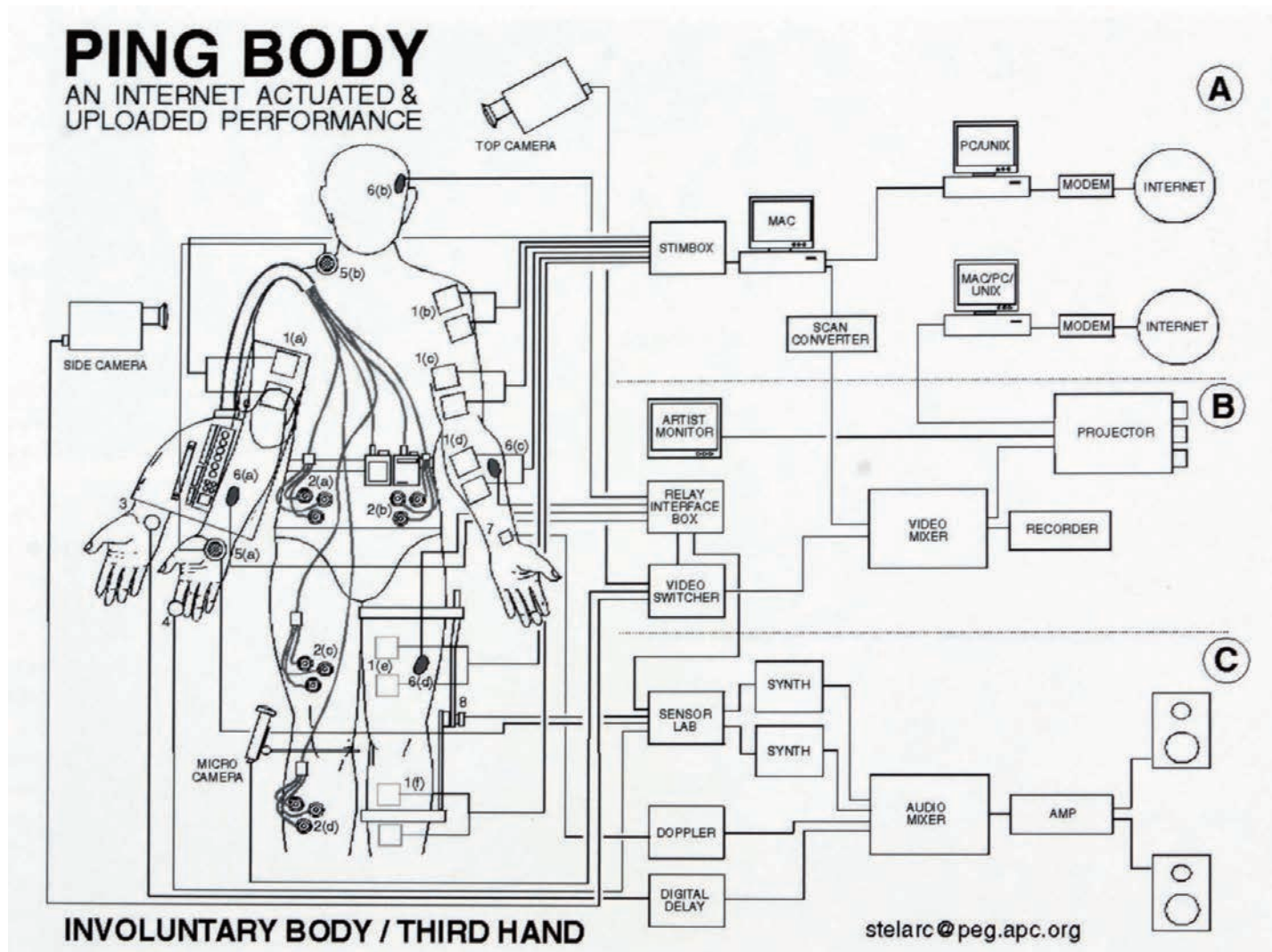
L Á B I O S é um trabalho específico em vídeo que fez parte da ação teste *News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?*, realizada em Porto Alegre no mês de junho de 2009, dentro do elevador do prédio do Instituto de Artes da UFRGS, e que foi intermediada pela academia, por uma disciplina da pós-graduação para alunos do mestrado e do doutorado em Poéticas Visuais. Não teria funcionado sem o espírito cooperativo de quem esteve ali e participou de alguma forma, mais ou menos contrariado, mais ou menos disposto ao envolvimento necessário para fazer o trabalho existir.¹⁰² A ação ocorreu em um lugar determinado, teve suporte de um vídeo construído exclusivamente para um tipo de aparelho, chamado em geral de *mp4 player*, contou com fones de ouvido especialmente preparados para o uso simultâneo de duas pessoas e contendo algumas instruções gerais. E, ainda, é importante que se diga, L Á B I O S não voltará para as *redes*, como em geral ocorre com minha produção atual – mesmo com o poder das técnicas de reprodução impressas em sua matriz, foi construído basicamente com material coletado na *Internet*. Assim, não circulará à deriva da ação teste *News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?*; ele existiu neste contexto e, possivelmente, existirá em um outro semelhante, em uma futura convocação. Em outras palavras, esse vídeo não é um bom trabalho para realocações – por exemplo, para ser exibido na tela do computador ou projetado em grandes dimensões em uma sala de exposição: não foi projetado para ter essa mobilidade. O aparelho para o qual ele foi projetado é de uso pessoal, na grande maioria das vezes.¹⁰³

O elevador foi ocupado com a lotação máxima permitida, mas somente duas pessoas assistiam ao vídeo, ligadas por dois fones de ouvido unidos por presilhas. Os outros eram seus *expectadores* e

aguardavam sua vez. Uma breve hierarquia: trabalhos interativos às vezes são assim, têm fila, ocupam-se de uma certa burocracia, nada pode sair muito do controle. A imagem da cena era esta: pessoas reunidas à espera, tanto fora quanto dentro do elevador. Espera que fazia parte do próprio acontecimento: quem participou, seja em espera ou em ação, foi agente desse teste e ajudou a lotar um elevador, então de uso exclusivo, por aproximadamente vinte minutos, fazendo com que sua função normal fosse temporariamente interrompida. O elevador é um lugar peculiar, movimenta-se em um eixo único, quase sempre no interior do espaço arquitetônico. É um compartimento de mobilidade limitada, nem edificação nem mobilha. Normalmente sair dele quer dizer entrar em outro lugar



Frame do vídeo LÁBIOS, 2009.



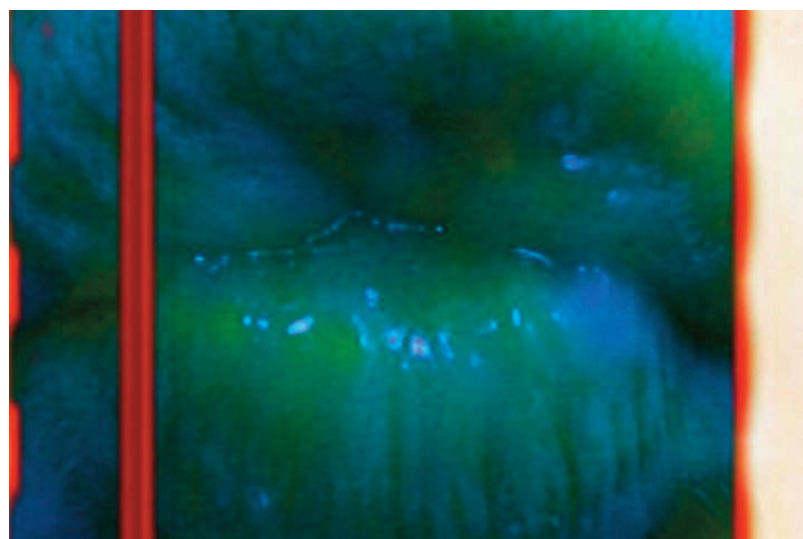
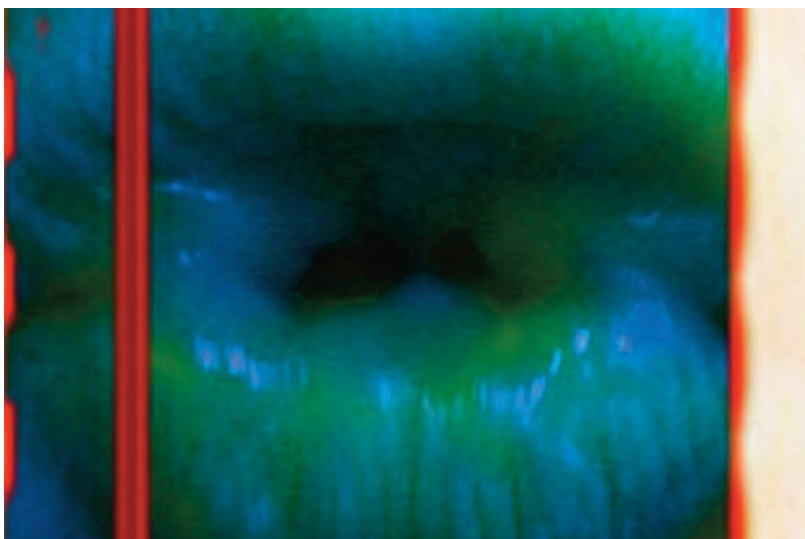
Stelarc, *Ping Body*, performance com aparelhos diversos, 1994; e (próxima página) Marcel Lí (Antúnez Roca), *Epizoo*, computador, monitores, microfones, câmeras de vídeo e eletrônicos específicos para a videoperformance, 1994.

hierarquicamente mais importante, aproximar-se da antessala e depois da sala, chegar mais perto de um alvo. *Não saímos de fato quando saímos do elevador, em geral estamos sempre dentro*, no máximo apenas mais próximos da saída.

Sabemos que em muitos casos a interatividade, pelo menos como uma das intenções do trabalho, trata de fortalecer a figura do espectador, e é mesmo ao resignificá-la que faz isso. A ação teste *News: input/output COLAPSO LÁBIOS \ my lips look like an ass?* traz em sua forma essa possibilidade, e o participante pode inclusive resolver apenas observar; por exemplo, deixando uma das partes da ação teste de lado: eu apenas vejo a situação, minha presença modifica na medida em que quem olha está sendo olhado; quem olha o faz com certas intenções e essas sutilezas borram algumas das fronteiras que separam quem interage e quem participa. A participação na criação de significados tornou-se uma questão fundamental quando nos referimos ao binômio arte e tecnologia, principalmente quando essa participação se dá pela mediação computacional. O que sugere uma certa ideia de emancipação, bastante corrente nos discursos sobre a interatividade, por exemplo, como se fosse uma espécie de propaganda evolucionista com a interatividade no topo da lista: agora o espectador não é mais passivo; agora no lugar do espectador temos a figura do participante, do observador ativo; agora não ficamos mais presos e passivos na frente de uma pintura; etc..¹⁰⁴ Obviamente, esses são clichês com os quais não podemos formular nenhuma distinção entre as posturas exigidas por experiências exemplares que, como quero acreditar, acontecem não apenas no campo da arte. Quando estamos diante de uma pintura não somos menos “ativos” do que quando apertamos um certo número de botões ou nos localizamos exatamente neste ou naquele lugar para ativar um trabalho interativo, só porque com isto efetivamos modificações programadas; assim como, por exemplo, ao retirarmos dinheiro do banco, não somos mais interativos se

utilizamos um caixa eletrônico do que se fomos atendidos por um funcionário. A interatividade não pode ser medida exclusivamente pela quantidade de vezes que atendemos a chamados preestabelecidos e respondemos, em um tempo também previamente determinado, a uma diversidade de comandos que ativam/desativam qualidades alteráveis. A interatividade não existe no singular, nem é uniforme nas suas formas de existir; e na ação teste o nível em que ela acontece, para além das





Frames do vídeo **LÁBIOS**, 2009.

instruções dadas antes do seu início, traz para a forma dela mesma desdobramentos da intimidade requerida e imposta pelas relações que muito brevemente ocorrem no interior do elevador. A forma da ação inclui essa movimentação, mais ou menos organizada e variante de acordo com o contexto; obviamente, ela não é apenas restrita pelas instruções gerais de como ali se comportar e pelo vídeo reproduzido pelo aparelho. “What



Frame do vídeo **LÁBIOS**, 2009; e (ao lado) os dois fones.

this means is that affectivity actualizes the potential of the image at the same time as it virtualizes the body: the crucial element is neither image or body alone, but the dynamical interaction between them."¹⁰⁵

Se pensarmos especificamente no vídeo, podemos dizer que existe um outro espaço discursivo para os artistas através da projeção de imagens gravadas; semelhante àquele do cinema, mas agora dentro de galerias de arte e museus, o observador não ocupa necessariamente uma cadeira para assistir a um filme, sua posição é redefinida. Por outro lado,

também olha para um objeto, o aparelho de TV e suas conexões, sua existência escultórica, muitas vezes como parte de uma instalação; está de passagem, em movimento, tal como está habituado a fazer ao visitar uma exposição de pinturas, e sua disposição em ficar diante de uma projeção é o que determina seu tempo de permanência.¹⁰⁶ Esse tipo de experiência deve ser considerado, então, na própria execução do trabalho. Se um vídeo foi construído a partir de uma narrativa, cujo começo, meio e fim constituem elementos importantes e mesmo explicativos de uma trajetória que deve ser acompanhada estritamente nessa ordem e, ainda, dura aproximadamente quarenta minutos, evidentemente espera-se que para a audiência/público ofereçam-se cadeiras. Mesmo independentemente de o aspecto narrativo do vídeo ser condicional, seu tempo de duração muitas vezes pode ser um elemento distintivo para o tipo experiência que propicia: aproximando-se seja daquela do cinema, para muitos mais restritiva e conservadora, caso em que se espera que



Oi [-----]! Tudo bem?!

Como estão as coisas em SP?!!! Liguei para vc logo antes de voltarmos para PoA, na segunda, falei com o [-----] ...

Puxa [-----], seria bem legal mostrar o trabalho nessa disciplina!

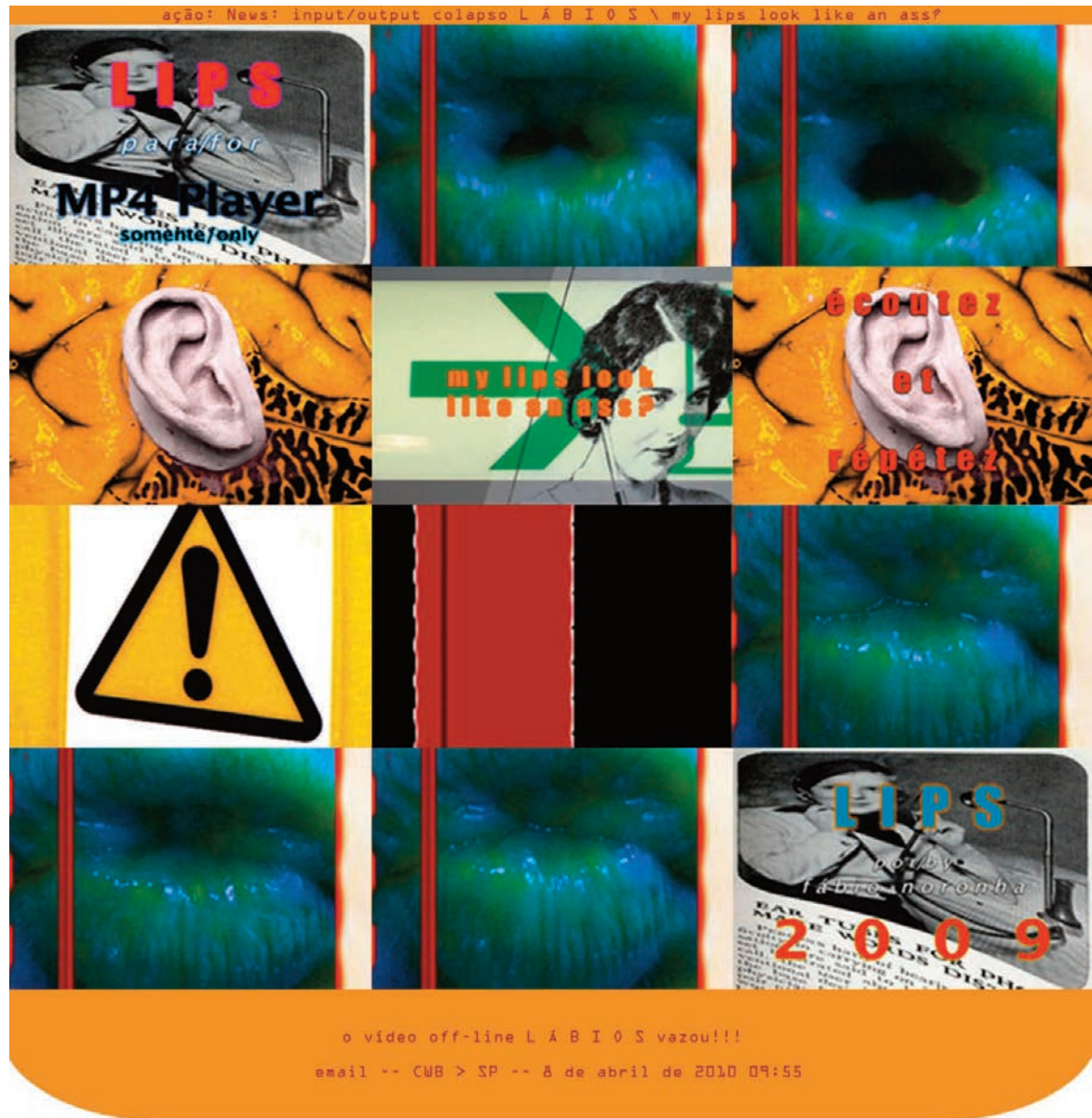
O vídeo (Lábios, vai em anexo) **não está online, e acho que não estará, porque tem o lance dos fones preparados e do elevador (então, no blog só as notícias...rsrs..)**. Tem um textinho que escrevi sobre esse trabalho, eu apresentei na disciplina do Hélio Ferverza, é um breve comentário; acho que vou colocar no blog, mas queria acrescentar algumas coisas antes, vamos ver...vai em anexo para vc (**te aviso quando for publicado, acho que até o fim do mês**).

Na primeira semana de maio vou para Curitiba, podemos combinar algo, **daí eu te passo os fones**; ou, posso te mandar pelo correio (a [-----] vai semana que vem para Curitiba e pode pegar para mim), veja como fica melhor e se é o caso...Vamos conversando pelo Skype...

bjs
Fábio

ps: é My lips look like an ass? mesmo, sem o "does"; meio pergunta, meio afirmação, meio inglês "errado", mas principalmente porque meu "cu" não pronuncia "does" muito bem...rsrsrs

[O vídeo e o texto foram reenviados por [-----] para seus colegas; a imagem ao lado foi feita para noticiar este fato relativamente inesperado; os fones não foram utilizados por essas pessoas.]





Ken Feingold, *The Animal, Vegetable, Mineralness of Everything*, materiais e eletrônicos diversos, 2004.

algo próximo da configuração da sala de cinema aconteça na galeria de arte; ou, de outra mais libertadora onde o público define seu tempo e tipo de envolvimento com o trabalho – como se não pudéssemos sair na metade de uma sessão de cinema. Outra suposta ampliação da ação do espectador, para sua “emancipação”, estaria ligada ao número de projeções simultâneas. Assim quem está “dentro” de uma instalação videográfica não conseguiria apreender todas as projeções ao mesmo tempo. De qualquer forma, essa experiência cujo todo sempre nos escapa é corriqueira no campo da arte, refere-se às formas tradicionais de montagem, sejam aquelas em que as pinturas eram dispostas lado a lado, do chão ao teto, típicas desde o século XVII, ou as experiências de vanguarda realizadas no início do século XX.¹⁰⁷

A interatividade aqui, na ação teste *News: input/output COLAPSO LÁBIOS \ my lips look like an ass?*, pode funcionar como travamento, empecilho para a mobilidade, um tipo de condução restritiva. Aqueles que estão conectados pelos fones têm sua mobilidade reduzida e seus olhares convergem para o mesmo ponto, a pequena tela do *player* – quem segura o aparelho torna-se uma espécie de extensão do corpo do outro. A ação tem uma lógica de funcionamento próxima daquela da obra *Étant Donnés*, de Duchamp: ela está fechada em um espaço dado a uma pessoa por vez, o único ponto de vista possível para vê-la é determinado por um buraco na parede, e quando olho através dele posso ser observado pelas costas.

As duas pessoas que estavam *em ação* experimentaram o que podemos chamar de *super concentração do olhar*: enquanto o vídeo é assistido esqueço um pouco que tenho alguém como que *grudado* em mim; é como se a mediação *fria* do aparelho abstraísse o calor dos corpos. Ao mesmo tempo, com as cabeças encostadas, qual gêmeos siameses, lado a lado, com os corpos conectados entre si e com os aparelhos, tanto em um sentido emocional e físico quanto técnico e mecânico, é impossível não perceber, de quando em quando, o *outro*. São corpos e ações

observadas de perto. Várias pessoas ao redor, outros que olham para quem assiste ao vídeo de uma boca, a minha, que pergunta, ou melhor, pergunta-se a si mesma: *my lips look like an ass?* Dentro de um elevador cheio, a presença do outro fica evidente: pelos ruídos, pelo contato físico, pela respiração, pelos odores. A comunicação se dá pela permissão do contato íntimo, mínimo, mas intensivo. Relação complexa entre tempo e



Registro da ação teste *News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?*, 2009.

espaço em uma atividade comum – algo parecido acontece no ônibus, no avião, no trem, no cinema. Tentativas constantes de adaptação àquele espaço reduzido, mesmo que por alguns segundos, o constrangimento de se conviver com um estranho; o jogo de manutenção de um espaço imaginário e real, poucos centímetros – nenhum.¹⁰⁸

Por outro lado, a ação teste é em parte um produto das redes telemáticas: se repetidas vezes inicio buscas na *Internet* com o intuito de

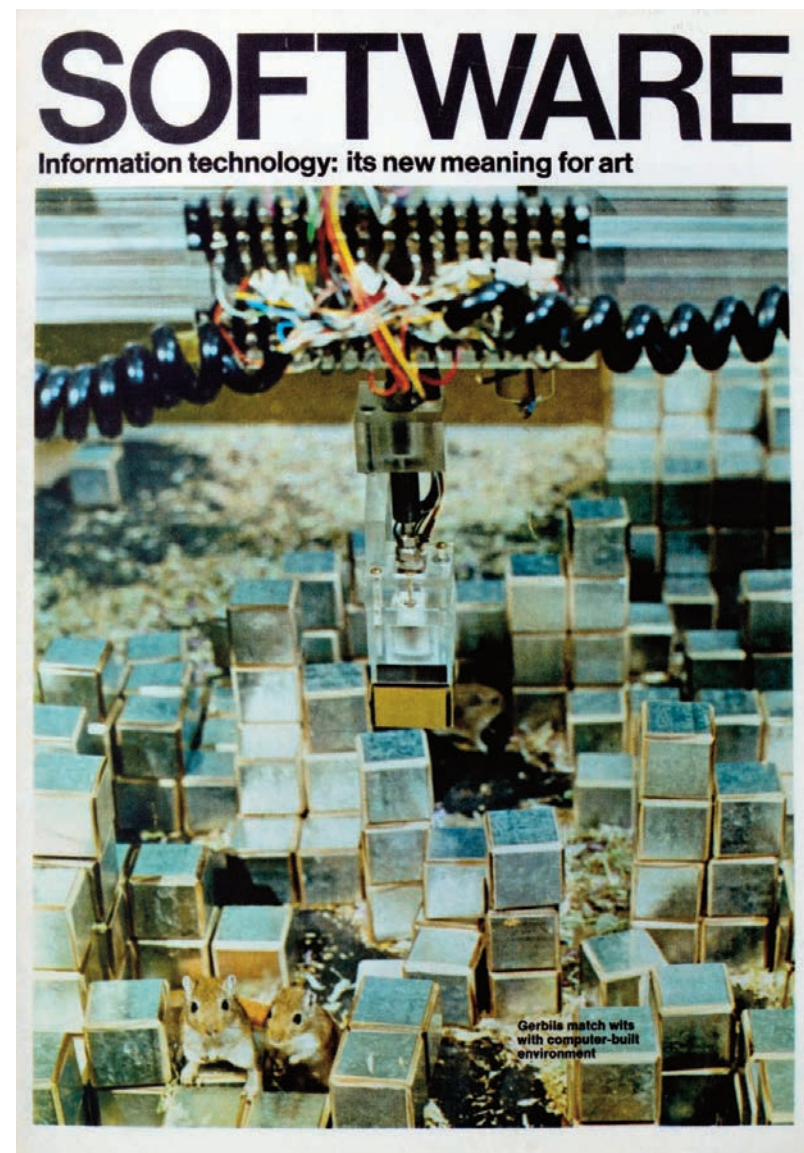
encontrar arquivos digitais de diversos tipos, é porque a estrutura das redes telemáticas me possibilita operar dessa maneira: foi isso que fiz para construir o vídeo **L Á B I O S**; se posso transferir certas quantidades de dados de um disco rígido para outro, de alguém que mora do outro lado do planeta, apropriar-me deles temporariamente, editá-los e em seguida devolvê-los para seu lugar de “origem”, quer dizer, torná-los disponíveis para cópia novamente, não o faço sozinho. Não estou exatamente no controle. Nesse tipo de rede, necessariamente, também participo de um contexto coletivo, de partilhas mais ou menos voluntárias ou exclusivas.¹⁰⁹ Dependendo tanto das grandes corporações que gerenciam as ferramentas de busca (*Google, Yahoo, AltaVista, etc.*), da manutenção do gigantesco conjunto de *hardware* envolvido na “imaterialidade” da comunicação/comutação das redes, das empresas de arquivamento, quanto dos milhões de usuários anônimos, todos servidores em potencial.¹¹⁰ Por isso, posso dizer que *sempre* encontro *aproximadamente* o que procuro. As redes não são lugares fixos e exatos. Meu olhar – e isto é um desejo – é mediado pelos mecanismos de busca, pela ação *isolada* de pessoas espalhadas pelo mundo que não param de me fornecer matéria para trabalhar – mesmo sem saber ou ter consciência do aspecto público da rede. Ou, como no caso específico da ação teste *News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?*, quando pude contar com alguns colegas de turma que temporariamente o possibilitaram, por uma rede – por sua vez mediada por aparelhos – de *corpos presentes que se dirigiram a outros corpos presentes*.

Quando pensamos nas redes de comunicação, em geral, vêm-nos à mente as mediações possíveis pelas chamadas novas tecnologias. Por isso, logo pensamos nos aparelhos, nos telefones multifuncionais, na mobilidade das redes que eles carregam. Atualmente, redes e aparelhos funcionam como *quase-sinônimos*. Parece mesmo que dependemos dos aparelhos em si para a formação das redes, da imaterialidade inerente à

comunicação sem fio. Daí o que temos em mente, sobre o *como* nos comunicamos, ser mais bem definido/condicionado, então, pela mediação dos aparelhos do que pela relação de um *corpo presente que se dirige a outro corpo presente imediato*. As redes telemáticas são constituídas basicamente por aparelhos capazes de enviar e receber sinais, de preferência imediata e simultaneamente: telefones celulares, caixas automáticos, GPSs, câmeras de monitoramento de vias públicas, jogos *online*, computadores pessoais, enfim, aparelhos envolvidos pela informática e pela comunicação/telecomunicação. Tais sinais devem ser codificados e codificáveis a partir de certos padrões: o que não pode ser



Gary Hill, *Soundings*, vídeo, 1979; e (ao lado) propaganda da exposição *Software*, curada por Jack Burnham, no *Jewish Museum*, em Nova Iorque, em 1970.



transformado em sequência numérica, não pode ser objeto fluido das redes, não é produto dos *softwares*, não pode ser processado pelos *hardwares*. Não são decodificáveis. A complexidade das redes reside no fato de elas serem redefinidas a cada momento, mesmo de forma sutil, irrelevante talvez, a cada novo *e-mail* ou mensagem de celular enviados ou deletados ou, de forma mais drástica, quando um grande servidor para de funcionar. Na medida em que a mobilidade das redes aumenta, proporcionalmente temos um acréscimo da capacidade de armazenamento das informações que aí circulam. Uma expansão considerável se pensarmos que suas matrizes (a ARPANET) tornam-se oficiais no final da década de 1960 como experiência de pesquisa avançada do departamento de defesa militar dos Estados Unidos da América.¹¹¹ Pela maneira como ocorrem os ajustes constantes entre *hardware* e *software*, as redes têm seu modelo de funcionamento, a retroalimentação, baseado nas ideias de comutação e de *feedback*.

É bastante fácil entender a fluidez da *Internet*, o aspecto móvel dessa rede, se pensamos literalmente em sua imagem, quer dizer, em uma rede. Sua conexões, nódulos, linhas, a maneira com que é tramada, desdobrando-se de forma sempre igual. Mas basta essa breve descrição para percebermos que a *Internet* não se espelha em uma imagem de rede qualquer, ou pelo menos não na sua estrutura ideal: partes modulares que se desdobram regularmente rumo ao infinito. Existe uma materialidade que a desfigura constantemente, ao ponto mesmo de aparentemente desmanchar sua própria trama. Estranhamente, quanto mais móvel é a rede, menos a percebemos *como* uma rede, suas conexões são menos visíveis e suas linhas sobrepostas *desmodulam* sua forma ideal. Neste momento, o que temos é mais o conceito e seu funcionamento; perdemos, por outro lado, a imagem arcaica de uma rede: aprisionar, impedir a passagem de certas coisas, com um certo tamanho; redes foram feitas, em muitos sentidos, para limitar – e a *Internet* parece ser uma rede que

perdeu sua referência, pois pretende ser ilimitada, sem fronteiras, o que obviamente ela não é. Por conta de sua própria edificação, a *Internet* é uma rede sem ideologia aparente, inscreve-se exclusivamente nas suas linhas e nós, não importa o que ela “pega”. Tudo o que pode ser digitalizado? Tudo o que é da ordem computacional? Paradoxalmente, quanto mais a trama da rede se estreita, seus espaços vazados se reduzem, seus nós e linhas engrossam – daí a sua habilidade em capturar tudo –, mais ela se torna acrílica, deixa de selecionar.

De fato, nos conectamos, usamos, interagimos de alguma forma com as tecnologias de comunicação (telemáticas), com os aparelhos; mas não o fazemos em uma atividade cultural neutra; ao contrário, estamos engajados em construções e reconstruções subjetivas. Colaborações em rede são cruciais, às vezes como articulação de ativismos, às vezes como prática artística, e muito costumeiramente como práticas que articulam e fazem interpenetrar as duas anteriores – em rede fica mesmo difícil distinguir a arte da ação social e política. *Nossas* operações tecnológicas acionam e conjugam intimamente diferentes aspectos da cultura, dentre eles a tecnologia. Espera-se, em um trabalho de arte interativo de apertar botões, por exemplo, uma recompensa, que algo inusitado aconteça, que um gesto “interativo” tão econômico possa desencadear uma experiência exemplar.

O próprio tipo de produção que venho construindo nos últimos anos, mediada por aparelhos e imersa nas redes telemáticas, impõe que algumas ideias de interatividade, comunicação e coletividade sejam pensadas como formas de ação: desde *e-mails* com imagens em anexo, enviados em 1998, até os trabalhos atuais em vídeo e áudio, distribuídos de forma gratuita sob a licença *Creative Commons License – Attribution-NonCommercial-ShareAlike*.¹¹² Nesse conjunto, guardadas as diferenças entre os trabalhos e os contextos, algumas características são comuns: seja em um caso ou em outro, não são trabalhos à venda; não dependem

da aprovação de ninguém para que sejam distribuídos, quer dizer, da chancela de alguma autoridade no assunto; circulam como se desligados dos limites daquilo que se costuma chamar de campo da arte, ou, pelo menos, não se endereçam prioritariamente a ele – o campo da arte é meu ponto de partida e não, necessariamente, de chegada.

Algumas das operações do *meu* trabalho baseiam-se nos – e mesmo equivalem aos – modos de funcionamento dos conjuntos de aparelhos conectados e espalhados por todas as partes, basicamente computadores e periféricos em rede, *online*; desencadeiam processos informáticos e, por isso, não devem ser, obviamente, consideradas exclusivas *dele*. Com regras comuns e saberes compartilhados, seria razoável supor que para a formação das redes, desses *lugares* habitados coletivamente, *modos* de operação gerais e desejos particulares são constantemente ativados e desativados. Assim, as possibilidades e características do *meu* trabalho são preestabelecidas por esse contexto, como um limite positivo, como potência que evidentemente não é neutra. Essas rotinas desencadeadas por processos informatizados afetam e são afetadas por um sentido, pode-se dizer, colaborativo: nas redes, na *Internet*, a colaboração não é apenas um meio, mas a própria base para a sua existência. Um certo ativismo, diria.¹¹³

Justamente por operar em um contexto em grande parte programado, para não dizer em sua totalidade, feito pela relação entre *hardware* e *software*, pelas rotinas de funcionamento dos *inputs* e *outputs*, tendemos a imaginar as relações mediadas por aparelhos como esvaziadas de sujeitos: em uma visão pessimista, próxima a um roteiro de filme de ficção científica, os sujeitos são completamente automatizados pelos aparelhos, pela relação entre *hardware* e *software*.¹¹⁴ Mas, embora programados, previsíveis, repetitivos, prováveis, os processos de interação homem/máquina, por conta de suas virtualidades, sempre se atualizam de forma problemática: nem tanto a mídia e os aparelhos estão no centro,

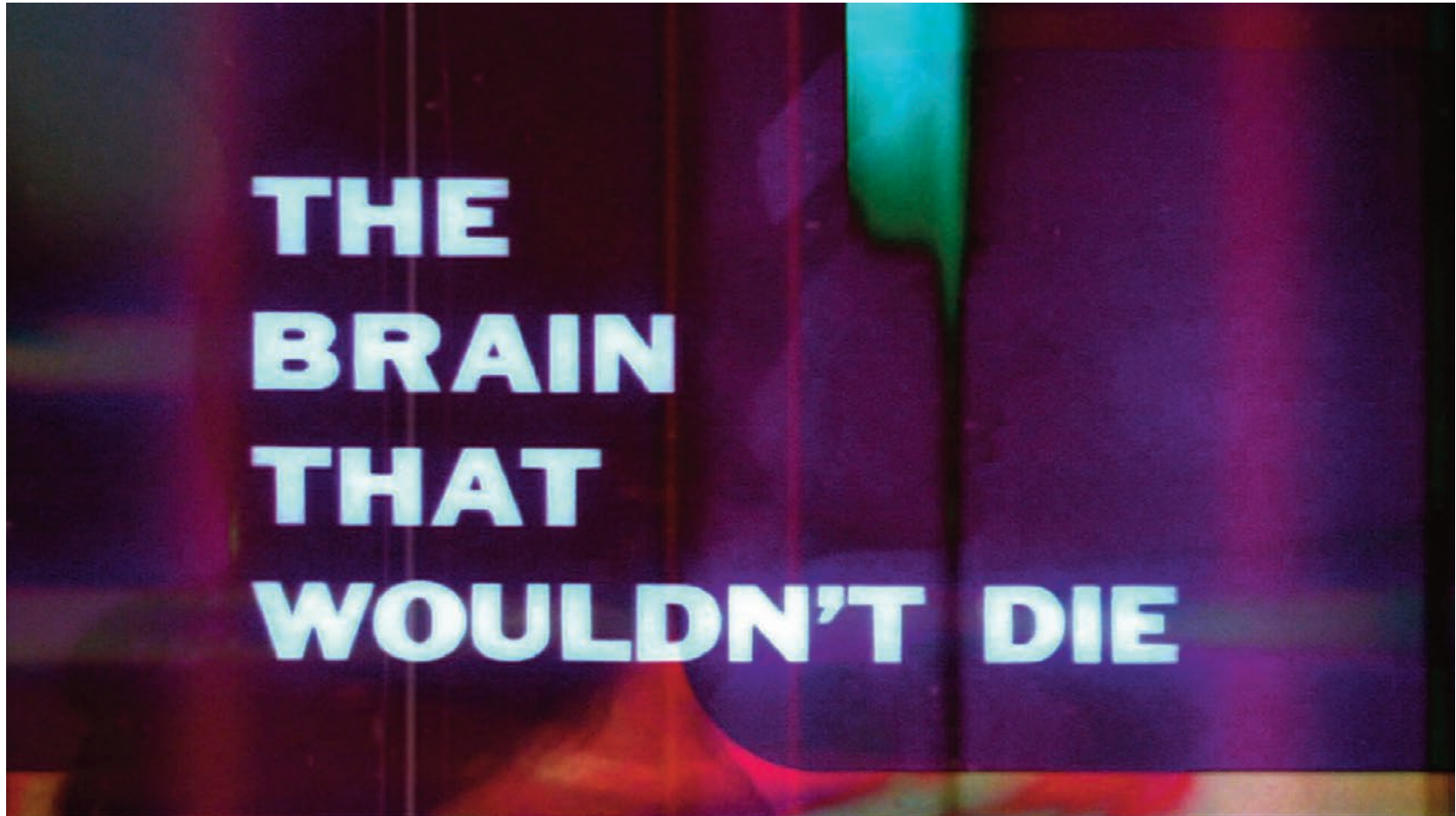
definindo seus usos de forma opressiva – “o meio é a mensagem” –, nem tanto nosso discurso pode neutralizar essas mediações – um *eu* todo poderoso e indiferente.¹¹⁵



5. Sobre o vídeo *Désir*: ou o buraco é feito com faca



Frames do vídeo *Désir*: ou o buraco é feito com faca, 2009-10 (p. 103-112).



**THE
BRAIN
THAT
WOULDN'T DIE**

















Considerar a precisão dos registros computacionais para localizar as ações iniciais da construção do vídeo *Désir: ou o buraco é feito com faca*, não sem estranhamento, foi uma experiência que colocou em choque duas versões desse começo, uma minha e outra da máquina. Na “minha” versão, a escrita do roteiro sobre uma garota que ficava excitada quando lia Deleuze e o título *Désir: ou o buraco é feito com faca* aconteciam simultaneamente. É assim que me lembro. Porém, o computador liquidou a simultaneidade e registrou uma sequência de aproximadamente um ano; os eventos não coincidiram, um veio depois do outro: nº 1. uma garota que ficava excitada quando lia Deleuze; nº 2. ou o buraco é feito com faca; nº 3. *Désir*. Daí, mais do que nunca, dizer que tudo acontece ao mesmo tempo é apenas uma maneira de dizer. Com o computador, pela sua propriedade mnemônica, posso montar breves genealogias das minhas ações, ver marcações de tempo armazenadas pelo sistema operacional, localizar estados intermediários disto que já está acumulado aqui e agora (concretizado, por exemplo, como um vídeo ou uma peça de áudio),



Frame do vídeo *Désir: ou o buraco é feito com faca*, 2009-10.

comparar informações, mais ou menos detalhadas, escritas nos próprios arquivos digitais.

O fato de essas informações atestarem uma sequência, como bem faz lembrar o computador, não implica que um evento tenha desencadeado o outro, não há relação de causalidade, não os vejo articulados desta maneira. Nem mesmo penso em estabelecer opostos ou excluir uma das versões, mas delinear que a precisão dos registros computacionais interfere no meu discurso faz o relato da máquina parecer mais correto, pois em parte automatizado e livre da subjetividade de um narrador. Fundamentalmente, a oposição não faz sentido se considerarmos que as informações geradas pelo computador – dados escritos nos arquivos durante a construção de um vídeo, de uma imagem, etc. – são diretamente ligadas ao trabalho, fazem parte dele. Não estão aqui para desmentir uma certa tendência em pensar meu método de trabalho de forma mais sintética, por agrupamentos que são apreendidos como unidades complexas; para impedir minha tendência em colapsar o tempo quando penso no encadeamento dos processos e os filtro por uma espécie de lente compressora – embora também o façam; como acabo de mostrar, é como se alguém tomasse nota de tudo o que faço e depois apresentasse um relatório descritivo para *esclarecer antecedentes*.

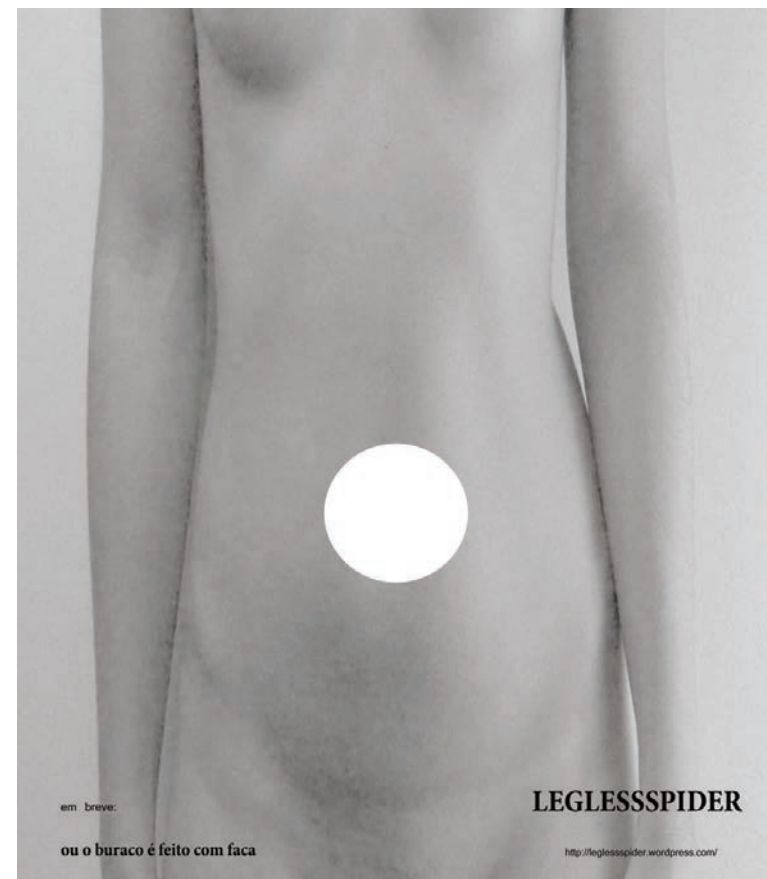
Isto não é uma investigação forense. Explorar registros não significa ser mais verdadeiro, levar mais em conta os estados intermediários da construção de um trabalho – como se organizar, pôr em sequência, classificar, com o objetivo de expor ao público os resultados de uma autópsia, agregasse algum tipo de transparência ao discurso. Revelo as duas versões para enfatizar a distinção, para reforçar minha inclinação em pensar na simultaneidade como um ruído que agrupa eventos ligados, de outra forma, pela memória dos aparelhos. *A ficção típica da montagem e os aglomerados da memória fazem parte da minha narrativa*. Considerar ou não o que é *rastreável* pelos processos

computacionais é, nessa situação, uma questão decisiva para a constituição de um discurso cuja gênese articula dois modos de ver: o meu e o dos aparelhos.

Antes de começar a gravar as cenas iniciais para o vídeo *Désir* e pensar nas cenas da tal garota que ficava excitada, utilizei uma imagem, um *frame* de outro vídeo – **Conservadores de carne: tenho medo de mim, mesmo**, na época sendo finalizado –, para produzir o anúncio que marca, por assim dizer, o início de um novo projeto e sua apresentação no espaço público, veiculado como propaganda no catálogo impresso de documentação deste outro vídeo.¹¹⁶ Foi uma intervenção específica, espelhada no título desse futuro trabalho, ainda sem o *Désir*: um vazado redondo feito com uma faca de corte, um pouco abaixo do centro da página, perfurando, como se fosse um umbigo gigante, a impressão da imagem de um corpo feminino que mais parecia o de uma boneca sem cabeça. Novamente **Étant Donnés** aparece como uma referência, mas agora o buraco dá para um fundo branco, o espaço aberto por ele tem a profundidade da página recortada por uma faca.

Neste anúncio, acrescento a frase *ou o buraco é feito com faca* à imagem e indico que em breve **LEGLESSPIDER** lançaria algo – não está especificado o que seria este segundo empreendimento da “empresa-fantasma” que ocupava meu espaço no catálogo; o primeiro foi o vídeo **Conservadores de carne: tenho medo de mim, mesmo** ou, na forma contraída, **CCTMMM**. **LEGLESSPIDER** passa a produzir e apresentar minha produção junto com outra figura inventada, *Aloctone*. A partir de uma decisão arbitrária atribuo-lhes a dimensão corporativa, como empresas-fantasma que representam meus processos criativos – mas o sentido inverso também é verdadeiro: eu as represento, elas são minha invenção; é claro, a institucionalização fantasma é um processo e não passa desse estado, quer dizer, nunca se realiza. Simplesmente pensei que tais empresas poderiam conviver de alguma forma – como David

Lynch gosta de dizer quando se refere aos momentos de invenção, movimentando as mãos e esfregando levemente os dedos, *I had this idea*.¹¹⁷ São nomes que se proliferam enquanto faço buscas de arquivos para meus trabalhos. Encontro-os meio por acaso, quando as ferramentas de busca associam-nos ao meu *input* de texto, ou mesmo quando, sem alguma explicação aparente, em diferentes contextos, certas passagens





Frame do vídeo **CCTMMM**, 2007-8.

me chamam a atenção. Não existe uma regra que os normatize, além desta agora descrita. Não são escolhidos para ilustrar um discurso.¹¹⁸ Em princípio, não houve qualquer tipo de derivação, vontade de continuidade; *Désir* não é o número dois de uma série; normalmente não recorro a trabalhos anteriores durante a construção de um novo trabalho para garantir alguma coerência estilística ou conceitual. Essas características são mais visíveis quando projeto séries ou conjuntos que compartilham desde o início elementos comuns. Contudo, é inevitável que *o incrível homem que pensa coisas*, personagem apresentado por um narrador no vídeo **CCTMMM**, em algum nível dialogue com *The Brain That Wouldn't Die*, figura central do vídeo *Désir*. É um diálogo textual direto que também poderia ser indicado, de outra forma, pelas cenas de uma cabeça de cachorro mantida por aparelhos que aparecem no final de **CCTMMM**, junto



Frame do vídeo **CCTMMM**, 2007-8.

com os créditos – cenas apropriadas de outra obra de ficção baseada em uma experiência científica, mas desta vez mais bem-sucedida do que em *the brain that wouldn't die* e alegada verídica: os produtores do filme afirmam o sucesso do experimento com a junção da cabeça ao corpo do animal, filmado-o andando no laboratório com curativo no pescoço. Se afirmo que não houve vontade de continuidade é porque não vejo um vídeo como causa do outro, não projetei *Désir* dessa forma, e, também, porque estas relações só me ocorreram agora; se meu método de trabalho fosse outro, essas relações semelhantes evidentemente seriam um assunto de partida. De qualquer forma, está anotado que o diálogo existe.

Désir teve sua estrutura inicial definida por cenas do filme *The Brain That Wouldn't Die*, dirigido por Joseph Green; especificamente, pelas sequências em que a câmera relativamente imóvel registra a cabeça da atriz Virginia Leith sendo mantida por aparelhos; também por suas durações e suas localizações no tempo, aproximadamente cinquenta minutos contados da primeira à última aparição da cabeça sem o corpo.¹¹⁹ Apropriada dessa forma, a personagem de Leith perde seu sentido evolutivo, de uma cabeça inativa e sonolenta do início do filme a uma figura rebelde, fundamental no contexto da estória, a ponto de libertar o monstro que vive trancado em uma sala particular no mesmo laboratório onde ela está aprisionada – bem, mesmo que quisesse ela não poderia sair, naquele estado, pois não era mais que uma cabeça mantida por um experimento científico à espera de um novo corpo. Os arranjos sonoros e os diálogos também foram suprimidos, só o que restou foi uma variação da mesma imagem da cabeça na bandeja cheia de líquido. Cenas resumidas em uma unidade, ou melhor, na repetição de uma suposta unidade. Talvez por isso, depois de isoladas, cada uma funcione mais como elemento da montagem do que como fragmento, no sentido de que cada fragmento guarda como memória a totalidade de um corpo anterior. As sequências deslocadas perderam a possível dramaticidade designada pela

totalidade do filme, também a monotonia e a perversidade típicas dos filmes “B” de ficção. Pode-se dizer que elas foram parcialmente uniformizadas e o discurso regido pela eficiência regular de uma montagem cinematográfica foi desmontado. Se a montagem funcionava no filme é porque uma trama narrativa conduzia-nos até as cenas da cabeça sem corpo, com outros cortes, com outro ritmo e com as tradicionais cenas de contextualização dos personagens. Uma vez desenlaçadas, perderam também seu lugar definido – mesmo que as relações de tempo entre elas não tenham sido modificadas quando as transporte para o meu vídeo. Os cortes intermediários e seus recheios é que davam sentido às cenas da cabeça: os espaços deixados entre elas não funcionavam mais, agora constituíam espaços indeterminados sem os outros elementos do filme. Então, o que era esperado quando me apropriei das cenas de *The Brain That Wouldn't Die*, isto é, que elas fossem a parte automatizada da montagem, pois já estavam no lugar certo, não sucedeu. O cortes continuavam no “lugar certo”, exatamente como no filme, mas agora para causar descontinuidade.

Ao usar a montagem como se fosse um *readymade* de uma solução para a montagem, obtive um problema não de todo inesperado, não propriamente evitado: a automação prevista por esse gesto – o transporte das cenas deveria funcionar automaticamente neste outro contexto – tornou-se um obstáculo e, ironicamente, a indeterminação “dominou” meu projeto. Agora, sua estrutura tinha o apoio de cenas desconectadas de sua função original que condicionariam as demais etapas da edição e definiriam os espaços a serem preenchidos. Imaginei, então, que cada intervalo deixado entre uma cena e outra funcionaria como um container e as sequências como marcações de um metrônomo descompassado, sem a uniformidade produzida pelo seu mecanismo exemplar: *de tempos em tempos, uma cabeça sem corpo apareceria para me avisar da hora do corte*. Nestes cortes, para evidenciar as paredes do

container, as passagens entre uma cena e outra, que às vezes dão a impressão de um pequeno *fade*, são, se vistas mais de perto, imagens intermediárias; de fato, o que está nos limites, o que define essas passagens, não é feito pela fusão do último *frame* com o primeiro da sequência seguinte, mas por resíduos de montagens anteriores, cortes propositalmente imprecisos que revelam *layers* (camadas) de outros tratamentos; cenas descartadas do vídeo, com diferentes correções de cor, por exemplo.

Em um certo sentido, essas cenas formam uma estrutura para o vídeo semelhante àquela proposta por Lev Kuleshov na famosa sequência em que a cena em close de um rosto masculino, sem expressões muito marcadas, aparece repetidas vezes entremeada por outras cenas diferentes que, justapostas pela sequência temporal, sugerem modificações às expressões do tal homem e o situam em variados contextos, em um velório, diante de um prato de sopa ou observando uma vedete.¹²⁰ Mas em *Désir* esta estratégia de montagem ocorre no vídeo inteiro e a sensação de simultaneidade do efeito Kuleshov desaparece, a cabeça da atriz Virginia Leith, sua imobilidade e o aparente aspecto repetitivo da sua fisionomia não são explicadas por seu entorno.

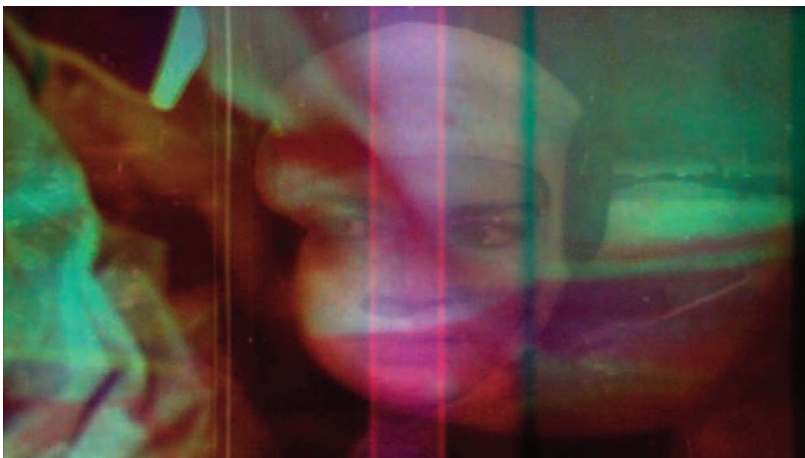
Além de marcar os espaços a serem preenchidos, uma das cenas da cabeça, após ter seu tempo desacelerado, aparece em grande parte do vídeo como um fantasma, com um certo grau de transparência, sempre no centro da tela; figura onipresente, sobreposta, como se fosse uma imagem que pensa outras imagens, que projeta cenas, memórias, desejos, que viaja no espaço imaginado de um vídeo construído como uma superfície pictórica, por camadas, rastros, ruídos. Essa imagem lenta foi a solução que encontrei para reestabelecer, e mesmo indicar, uma outra narrativa para a cabeça cortada. Neste novo território projetado pela sua imaginação, ao meu ver, ela não está mais à espera de um corpo, agora às vezes o deseja: a cabeça é o seu corpo, uma cabeça biônica e não tão



Frame do vídeo *Désir: ou o buraco é feito com faca*, 2009-10.

resumida como o corpo do vídeo **LÁBIOS**.

Outro elemento importante para a montagem é o texto, escrito e falado. Ele aparece de várias maneiras no vídeo, em diferentes línguas. Assim, de início, alguém sempre perde alguma coisa do que está sendo dito ou do que pode ser lido. Mesmo que este alguém domine francês, inglês e chinês, a maneira com que o escrito é tratado, também como elemento gráfico, “devorado” pela imagem, fundido à ela, torna-o incompreensível como registro narrativo ou conceitual; e, quando falado ou cantado, às vezes transformado em uma espécie de *jingle*, é igualmente decomposto por outros cortes e modelado pelo tratamento dado ao áudio. Nos dois casos há interrupção dos discursos, estes são elementos compositivos ajustados a uma estrutura de montagem dada pela apropriação das cenas da cabeça, mas que também a transformam pela sua presença. Junto com cenas gravadas em vídeo ou apropriadas de



Frame do vídeo *Désir: ou o buraco é feito com faca*, 2009-10.

outros filmes de domínio público, formam híbridos entre textos e imagens, entre ruídos sonoros organizados e discursos interrompidos. Disrupções produzidas também pelo que chamo de *coincidências provocadas*, pela conciliação entre minhas escolhas aplicadas de forma generalizada e a maneira com que o programa de edição as processa nas diferentes partes de um mesmo arquivo: em um determinado momento resolvi ver como funcionaria se pusesse em movimento, na inteira duração do vídeo, fragmentos dos vários textos cujo assunto comum é o desejo – escritos pelo filósofo Gilles Deleuze e lidos por uma voz feminina –, como se fossem uma legenda ruim de ler ou um letreiro desses que informam sobre promoções, feitos por *leds* coloridos. Lembrei-me dos letreiros construídos pela artista Jenny Holzer.

Antes de aplicar essa linha de texto fiz um pequeno teste em uma parte do vídeo para ajustar os níveis de transparência, contraste, cor, tamanho da letra, etc. Sem saber como eles se comportariam em partes não testadas ou apenas com uma noção prévia, apertei o botão de “ok”. Não que tenha ficado exatamente surpreso com os resultados, na verdade sempre espero que eles superem minhas expectativas – a surpresa está nas vezes em que isso *não* acontece, quando as colisões das coincidências provocadas simplesmente funcionam como esperado. Gráficamente, pelo menos, elas exibiam alguns elementos que superavam minha previsão. Nesses testes, os vídeos – ou arquivos de áudio – são normalmente tratados como blocos de durações determinadas; e os cortes existentes, as diferenças de luminosidade de cada cena, suas durações, são desconsiderados em suas especificidades. *Dizer que provooco coincidências não é a mesma coisa que dizer que o acaso rege minhas decisões*. Os elementos da coincidência são conhecidos/controlados e os resultados das colisões podem ser descartados ou não, ajustados e refeitos: são meus objetos de investigação; espero que estas coincidências sejam estranhas ao meu vocabulário.¹²¹ Quando pensei em

fazer o teste tinha algumas intenções, em um sentido conceitual, a mais forte era fazer a legenda atuar como um empecilho – reforçar o que ela já é. Desnaturalizada do seu uso comum, ainda sobre as imagens, correria de uma extremidade a outra da tela com uma velocidade excessiva, exigindo do leitor concentração extra. Em princípio imagem e texto seriam mantidos “separados”.

No entanto, na versão final do vídeo, após uma série de tratamentos, o resultado se aproximou bastante dos efeitos obtidos nos anos 1970 e 80 pelo uso do *chroma key*. Algo que não estava no escopo do projeto inicial do vídeo. Não imaginava que a coletânea que fiz de excertos dos escritos de Gilles Deleuze sobre o desejo, lidos em sequência por uma voz feminina dentro de um micro-ônibus e novamente no terraço de um prédio, acabaria assim, registrada no vídeo de duas maneiras diferentes. Meu projeto era usar na íntegra uma dessas leituras gravadas em vídeo, entremeada por uma seleção de imagens de céu que eu vinha gravando de dentro de aviões, há alguns anos, durante meu trânsito entre Curitiba e Porto Alegre.¹²² O texto que pretendia usar como legenda tinha sido retirado de outro filme e foi descartado; era uma coletânea de dezenas de descrições de eventos ou ações, apresentadas entre parênteses, comuns em filmes legendados para portadores de deficiência auditiva:

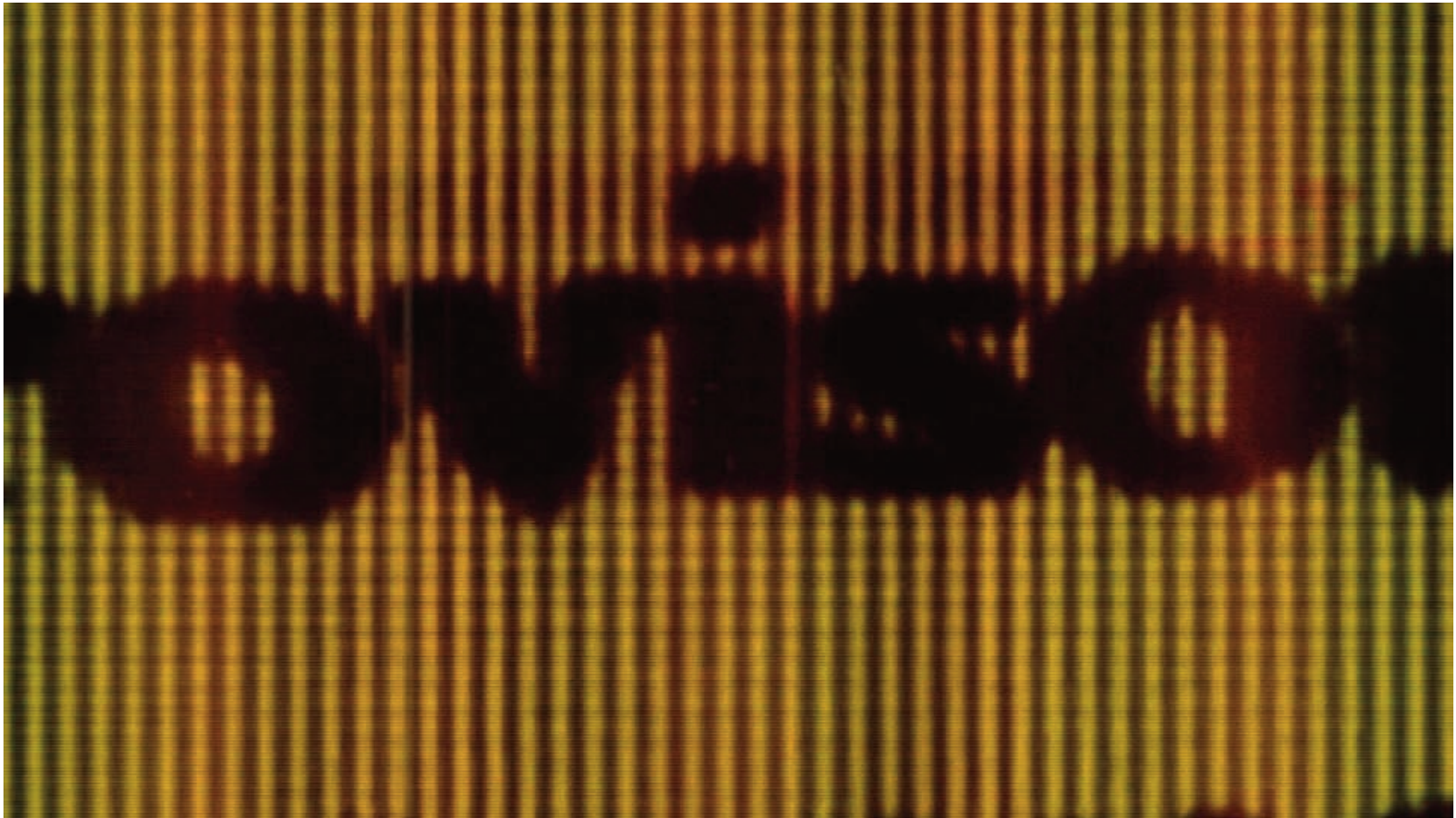
00:05:28:05	00:05:31:04	(<i>Loud music from underpass</i>)
00:07:58:08	00:08:01:06	(<i>Door opens and closes</i>)
00:08:55:13	00:08:57:22	(<i>Game show on television</i>)
00:09:18:16	00:09:21:02	(<i>Car alarm</i>) (<i>Man shouting</i>)
00:09:21:03	00:09:24:02	(<i>Youths shouting</i>)

Esse exemplo de como um projeto se transforma durante sua realização não é um caso isolado. Prever as ações que antecedem a

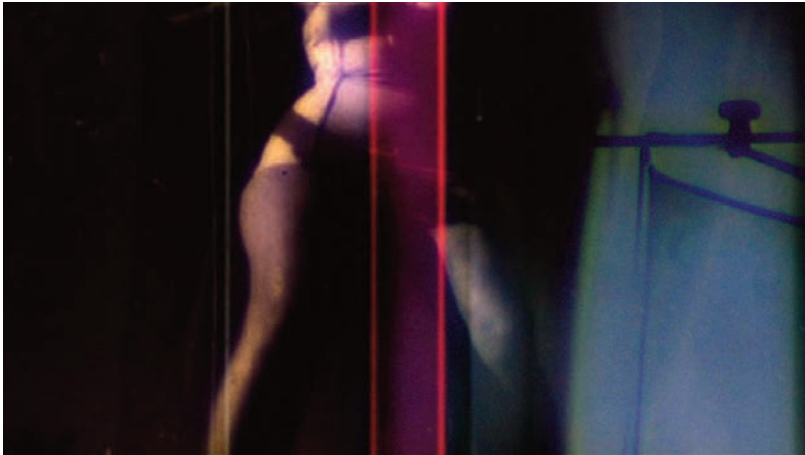
execução de um trabalho, agir estrategicamente, entender como a computação funciona, no meu modo de trabalho, significa apostar na indeterminação gerada pela atualização do que foi projetado. Essas coincidências provocadas, nos termos em que foram arranjadas, serviram para eu continuar um assunto que ronda minha produção desde o tempo em que fiz graduação: a discussão/disputa entre texto e imagem – assunto que interessa de modo geral ao cinema e ao vídeo.

Não tenho o costume de ver filmes dublados. Deixei de vê-los tão logo pude. Esta foi e continua sendo uma escolha pela musicalidade da língua original, pela sua melodia, mais ou menos incompreensível e longínqua.¹²³ Uma das experiências mais estranhas que vivi foi quando entrei em um cinema em Madri para ver um filme do cineasta norte-americano Woody Allen sem notar que a sessão exibiria a versão de *Small time crooks* dublada em espanhol. Para mim, a comicidade do filme deixou a estória em si e a atuação dos personagens e passou a concentrar-se na figura de um Woody Allen latino.

Nos filmes legendados as imagens são essencialmente obstruídas pelo texto, retirar as legendas da “frente” ou de “dentro” dos filmes é uma possibilidade relativamente recente e, é claro, depende de vários fatores previamente estipulados pelas diversas formas de publicação e suporte do cinema.¹²⁴ Como parece ser consenso entre alguns, a dublagem, além de produzir um evidente descompasso entre voz e corpo, gestos e expressões faciais, elimina o ritmo característico de uma língua, suas qualidades tonais e, com isso, também afeta a nossa percepção da performance do ator, quando não destrói parte da sonoridade “de fundo” pela tentativa de naturalização do “implante” do áudio da dublagem gravada em estúdio. O cinema e a televisão são tramados também pela articulação com os sons incompatíveis da dublagem e com as legendas que nos obrigam a prestar mais atenção no terço inferior da tela. O estranhamento da dublagem aparece como



Frame do vídeo *Désir: ou o buraco é feito com faca*, 2009-10.



Frames do vídeo *Désir*: ou o buraco é feito com faca, 2009-10.

elemento da montagem no vídeo **CCTMMM**; logo no começo do vídeo, antes do primeiro minuto, um homem sussurra algo no ouvido de outro, o som é indecifrável e não parece compatível com quem o emite, mas, tal como em um filme dublado, conecta-se à imagem de um homem que sussurra e dessa forma a constrói. Em *Désir* exploro também o fato de que ver um filme é acompanhar a cadência textual que coincide com certos eventos sonoros; dependendo da complexidade e da duração dos diálogos é preciso ler bastante.¹²⁵ Com a dublagem ou o acréscimo de legendas, e este é um ponto importante, temos um elemento que uniformiza as diferentes sonoridades ou acrescenta um padrão gráfico sobreposto às imagens. Não importa, nesta perspectiva, se um filme legendado é mais eficiente em manter elementos “originais” do que a versão dublada, com a presença *relatively unobtrusive* das legendas e por proporcionar *the authentic “foreignness” of the film*. Embora partilhe dessa opinião, concordo com Jean-Marie Straub quando ele afirma que “*dubbing is not only a technique, it’s also an ideology*”, e suponho que isso valha também para o caso das legendas.¹²⁶ A uniformização é sempre uma ideologia. Se a dublagem generaliza *nossa* língua, como se *todos os atores e atrizes do mundo* fossem autômatos reprogramados e agora um pouco desajeitados, implicados nessa estranha mas naturalizada relação entre som e imagem, a legendagem se impõe e define um dos elementos principais do filme, o texto. Quando ela acontece, o filme torna-se pano de fundo para o que pode ser traduzido pelo texto. E há algo de objetivo nisso: agora preste atenção ao que está sendo dito, o texto irá conectar o que você vê parcialmente, porque está lendo neste exato momento, ao que está sendo falado. É como se a legenda autorizasse, de tempos em tempos, a desapareição do filme. Meu olhar elucidado pela legenda é a conexão, através da leitura, entre a narrativa textual e sonora e visual, ganha um sentido coerente para além das relações internas do filme e esclarece o que vejo.¹²⁷

Então, o fato de a legenda esclarecer e ao mesmo tempo obstruir isto que se pode chamar de experiência cinematográfica, não deve ser considerado um elemento estranho ao filme. Esse tipo de troca hierárquica está prevista nessa experiência mesma, que permite e prevê a uniformização da imagem, diga-se, em princípio de qualquer filme, pela sobreposição do texto. Trata-se de uma engrenagem que envolve tanto a indústria que aposta neste formato quanto o público que o consome. Faz parte da constituição do cinema definir formas de distribuição – salas de cinema, emissoras de TV, locadoras de vídeo, *Internet* – e, junto com isso, estabelecer padrões de exibição. Historicamente, o cinema vem sendo estruturado por padrões narrativos, mesmo bastante fragmentários em alguns casos, que carregam fortes indícios normativos arranjados tanto pelas escolas de cinema, pelos manifestos, pelos diretores, quanto pelos setores empresariais e governamentais. Portanto, o cinema, de objeto autômato a lugar de experiências e reformulação de códigos, é um espaço bastante propício aos conflitos, onde sentidos ideológicos, econômicos e políticos são constantemente postos em atrito.¹²⁸ Daí, como sugere Mark Betz, a ideia de que filmes legendados, porque podem cruzar mais facilmente as fronteiras de seus países (inclusive pelo baixo custo da aplicação das legendas se comparado ao dos processos de dublagem), torne-os “*more ‘American’ (free market capitalist, competitive) than is dubbing (national-protectionist, union controlled), which is more ‘European.’*”¹²⁹ É fácil perceber por que o filme dublado pode ser usado como filtro, mesmo antes de pensarmos nas implicações dos discursos propriamente políticos embutidos e característicos nos inícios da era da reprodutibilidade técnica: a voz do outro é ocultada permanentemente – assim como o cinema mudo se prestava para inserção de novos discursos a partir de suas imagens ambíguas. Ele não suporta investigação direta durante sua exibição, pois é, pelos métodos de intervenção da dublagem, impenetrável; o filme “deve” ser levado para o laboratório para uma

investigação futura. Ao contrário do filme legendado que revela sua estrutura: fala e texto, embora sincronizados, são mantidos separados.

Ambas as técnicas fazem parte do vídeo *Désir*, no entanto sem guardar sua função de adequação.¹³⁰ O som da fala e o texto escrito são elementos da montagem, assim como o são as imagens de vídeo gravadas, os filmes digitalizados, os gráficos e fotografias, os outros registros sonoros. Talvez por isso fala e texto não se conectem à sequência do vídeo, aos outros sons, por uma relação de causa e efeito, característica da dublagem e da legendagem: alguém mexe a boca e um som é emitido, um texto é acrescentado, com a máxima sincronia possível. A sincronização entre imagem e áudio, nativa da câmera de vídeo, foi mantida apenas nas cenas da leitura dos textos de filosofia e, nesse caso, sem relação com a dublagem ou legendagem – espera-se que o microfone da câmera capture o som respectivo ao que está sendo gravado, microfone e lente fazem parte do mesmo aparelho, estão fisicamente ligados a ele. No mais, não faz sentido dizer que um certo som não pertence a esta ou aquela cena.

Trechos de um discurso de pregação religiosa coletado da *Internet*, cujo título é *Dr. Dwight Riddick Podcast Ministry*¹³¹, aparecem lado a lado com o pensamento de Gilles Deleuze, tornado aqui igualmente incompreensível pelos sucessivos cortes de montagem e reposicionamentos na linha do tempo do programa de edição (*timeline*). Sem hierarquias, os dois discursos foram recontextualizados. Tecnicamente tendem a compartilhar algumas fronteiras, redefinidas e agrupadas por outras afinidades, pelo menos quando são processados pelo mesmo aparelho, diferentes daquelas da religião e da filosofia. Não há disjunção, eles são parte da malha tecida na montagem.¹³² A composição sonora *aconteceu junto com* o vídeo e não *para* ele: vídeo e áudio são tramados na edição, ora no programa de vídeo, ora no de áudio; isto é, em alguns momentos as imagens indicam possibilidades sonoras

e, em outros, o áudio define a visualidade, por exemplo, a duração de uma cena, o ritmo, a quantidade de cortes. Além de ter esse tipo de articulação com o vídeo, a trilha foi composta em tempo real enquanto eu assistia a versões prévias e, também, separada, neste caso, na tentativa de construir um tipo de visualidade específica trazida pelo próprio áudio, projetada ou imaginada por quem ouve: algo climático, de ordem afetiva, que seria testado no vídeo. Talvez ***Désir: ou o buraco é feito com faca*** seja um videoclipe longo – o que seria uma pequena perversão, já que é tradicional nesta categoria o tempo ser reduzido a alguns minutos e a música ser o enunciado principal.

Talvez este trabalho devesse ser tratado como uma proposta mediada por aparelhos e que contém, entre outras coisas, áudio e vídeo. Durante sua construção ele esteve virtualmente contaminado por tudo o que o programa de edição aceitasse como *input* válido. Meus vídeos compartilham basicamente do mesmo aparato tecnológico usado na construção de meus outros trabalhos mediados por aparelhos, não importa quais, sejam eles peças gráficas, composições sonoras, fotografias, comunicados, protetores de tela, vídeos, etc.. Todos são *outputs* de programas, arquivos de formatos possíveis para quem usa o computador como objeto técnico mediador. Foram construídos praticamente com os mesmos movimentos de teclado e *mouse*, sob as mesmas condições padronizadas por estes movimentos e posturas comuns a todos usuários de computadores, por certas operações computacionais. Tecnicamente compartilhada – os aparelhos e a computação podem não ser exclusivos em seus usos e funções –, parte da minha prática artística é padronizada pelos aparelhos e suas conexões; minhas ações condicionam-se ao funcionamento dos programas, *minhas ações condicionam-se ao funcionamento dos programas*, de maneira *idêntica* à dos outros usuários de computadores.



input Simondon

p. 182

Peut-être serait-il possible, pour savoir en quelle mesure une construction est une <<machine passive>> plus ou moins parfaite, de faire intervenir, en plus du critère de fonctionnalité et de synergie des différents éléments, celui de la réversibilité temporelle du montage et du démontage. Certains édifices contemporains sont conçus pour pouvoir être agrandis, prolongés sans discontinuité (couvent dominicain construit près de L'Arbresle par Le Corbusier); mais très rares sont les édifices qui pourraient être démontés sans destruction; en ce sens, la machine passive est surtout une machine irréversiblement constituée d'éléments qui <> et adhèrent les uns aux autres;

p. 158

À propos des Réflexions sur la science des machines de Jacques Lafitte

Il est conseillé de lire le livre de Jacques Lafitte intitulé Réflexions sur la science des machines (Paris, librairie Bloud et Gay, 1931 (nota 1)). Lafitte distingue trois types de machines: passives (architecture), actives (ex.: moteurs) et réflexes (machines auto-régulatrices). Il n'est pas facile de retenir l'idée générale de Lafitte selon laquelle la philosophie aurait d'abord reflété l'architecture et les machines passives en donnant le primat à l'idée de substance, puis la mécanique et les machines actives avec la notion de cause, enfin les machines réflexes avec l'idée de finalité. Autant qu'une doctrine de la substance, la philosophie de Platon repose sur l'idée générale d'une transmission de l'information avec dégradation (à partir des archétypes, dans la génération et la corruption); celle d'Aristote repose largement sur l'étude du vivant; elle inclut l'idée de finalité. D'autre part, les machines réflexes ne sont pas le seul type des machines à information; une machine à calculer n'est réflexe que pour les contrôles, donc de manière accessoire; l'aspect réflexe est un frein contre les erreurs. On peut noter d'ailleurs que cette loi des trois états est très différente de celle de Comte, qui place d'abord l'agent (donc la finalité), puis la substance (gravitas insita), enfin

output Google translate

p. 182

Talvez seja possível saber como um edifício é um >> << passiva máquinas, mais ou menos perfeitas, para envolver, para além do critério de funcionalidade e sinergia dos diferentes elementos da inversão do tempo montagem e desmontagem. Alguns edifícios contemporâneos são projetados para ser alargada, estendida sem costura (convento dominicano construído perto Arbresle por Le Corbusier), mas há muito poucos edifícios que podem ser removidas sem destruição, neste sentido, a máquina é essencialmente um passivo Máquina irreversivelmente se de elementos que são tidos << >> e aderirem umas às outras;

p. 158

Sobre Reflexões sobre a ciência de máquinas Jacques Lafitte

É aconselhável ler o livro de Jacques Lafitte intitulado Reflexões sobre a ciência de máquinas (Paris, livraria Bloud e Gay, 1931 (nota 1)). Lafitte três tipos de máquinas: passivo (arquitetura), ativo (por exemplo, motores) e reflexos (máquinas de auto-regulação). Não é fácil de lembrar a idéia geral de que a filosofia Lafitte seria inicialmente refletia a arquitetura passiva e máquinas dando primazia à idéia de substância, então as máquinas mecânicas com ativo noção de causa, as máquinas reflex finalmente com a idéia de finalidade. Como doutrina da substância, a filosofia de Platão é baseado na idéia geral de transmissão de informação com a degradação (de arquétipos na geração e corrupção); Aristóteles depende fortemente de o estudo da vida, que inclui a idéia de finalidade. Por outro lado, os reflexos máquinas não são o único tipo de máquinas de informação, uma máquina de calcular é reflexo para os controles, o que aliás; reflex aparência é uma verificação contra erros. Pode-se notar também que a lei dos três estados é muito diferente da de Comte, que primeiramente colocado o agente (isto é, o efeito), em seguida, a substância (INSITA gravitas), e, finalmente, devido forma de lei. Pode-se pensar em culturas de histerese, em vez de fundação simultânea

la cause sous forme de loi. On peut songer à une hystérésis des cultures plutôt qu'à une simultanéité des fondements de la philosophie et des techniques dominantes d'une époque.

da filosofia e as técnicas de uma era dominante.

6. *P*-Modernismo vs Modernismo¹³³



Pruitt-Igoe public housing project sendo implodido, 1977.



Fotografia de Daniel Magidson e sequência da implosão.



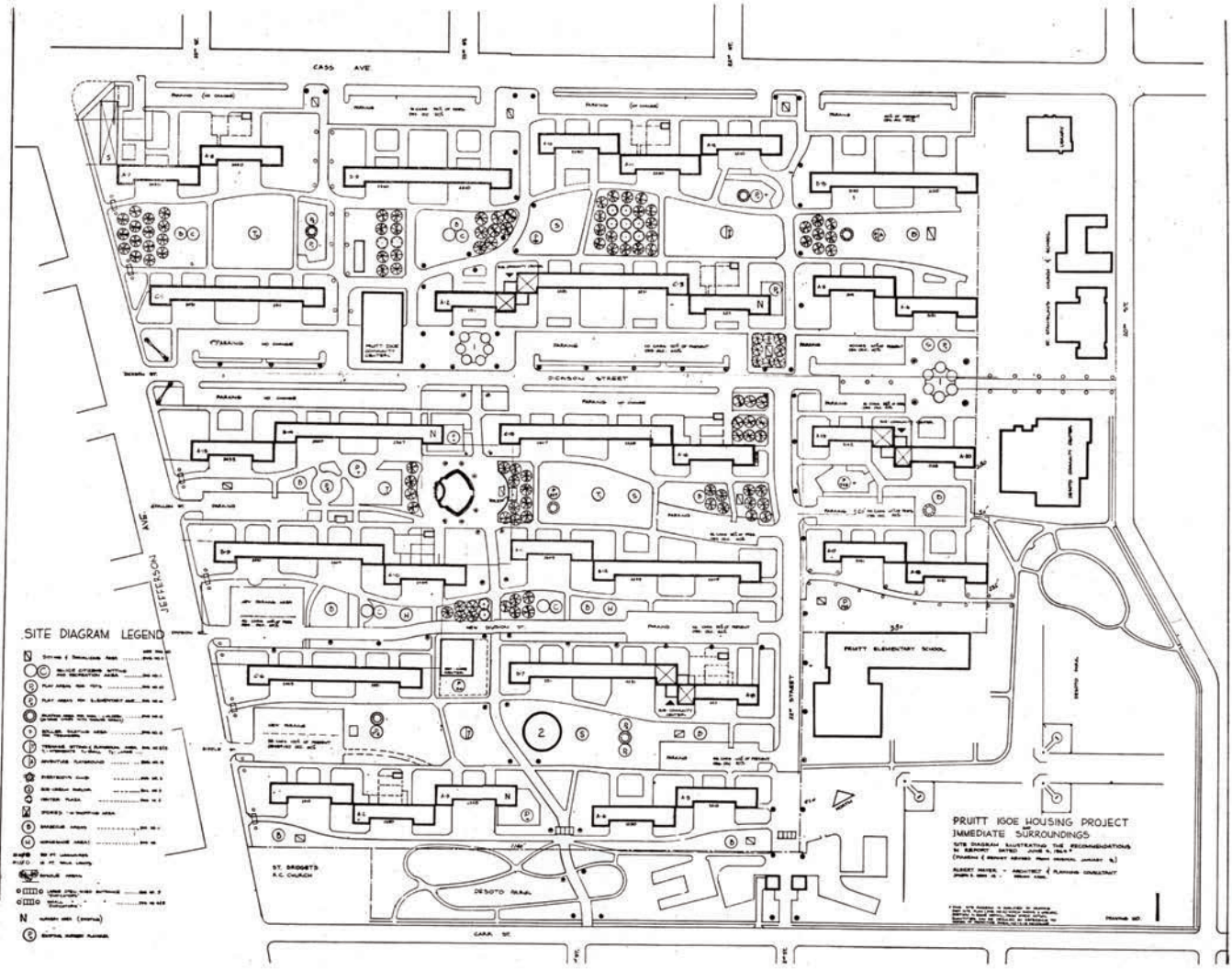


Imagem *Blueprint* da planta do projeto *Pruitt-Igoe*.

Desde meados dos anos 1960, críticas a algumas práticas modernistas tornaram-se notáveis e, progressivamente, institucionalizaram-se. Aquele momento, atual para os agentes das críticas, abriu espaço para diferenciações entre suas próprias práticas e um passado construído a partir desta perspectiva, considerado modernista. Nesse cenário de discussão e disputa, em que um dos centros gravitacionais era a academia, junto à oposição marcante entre pós-moderno e anti-moderno, outros discursos pós-modernistas complementares e contraditórios a este sistema binário também apareceram.

Isto porque, para os modernos – assim como para seus inimigos anti-modernos, assim como para seus falsos inimigos pós-modernos – a flecha do tempo não possui qualquer ambiguidade: podemos ir sempre em frente, mas então é preciso romper com o passado; podemos decidir voltar atrás, mas então precisamos romper com as vanguardas modernizadoras, as quais rompiam radicalmente com seu passado. Este *diktat* organizava o pensamento moderno até estes últimos anos, sem contudo ter qualquer efeito sobre a prática de mediação, que sempre misturou épocas, gêneros e pensamentos tão heterogêneos quanto os dos pré-modernos. Se existe algo que somos incapazes de fazer, podemos vê-lo agora, é uma revolução, quer seja na ciência, na técnica, em política ou filosofia. Mas ainda somos modernos quando interpretamos este fato como uma decepção, como se o arcaísmo houvesse invadido tudo, como se não existisse mais um depósito de lixo onde fosse possível empilhar o que foi recalçado. Ainda somos pós-modernos quando tentamos ultrapassar esta decepção através da justaposição por colagem de elementos de todos os tempos, todos igualmente ultrapassados, fora de moda.¹³⁴

Uma das mais famosas considerações sobre a falência de um

modelo modernista foi a de Charles Jencks ao apontar “o final simbólico do modernismo e a passagem para o pós-moderno” em um evento ligado à arquitetura. *Happily* foi a palavra escolhida por ele para iniciar seu famoso anúncio, pioneiro na defesa do pós-modernismo, *The Death of Modern Architecture*, publicado em 1977, no livro *The Language of Post-Modern Architecture*.

*Unlike the legal death of a person, which is becoming a complex affair of brain waves versus heartbeats, modern architecture went out with a bang. [...] Modern Architecture died in St Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3.32 p.m. (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final coup de grâce by dynamite. Previously it had been vandalised, mutilated and defaced by its black inhabitants, and although millions of dollars were pumped back, trying to keep it alive (fixing the broken elevators, repairing smashed windows, repainting), it was finally put out of its misery. Boom, boom, boom.*¹³⁵

Ironicamente, este evento – a demolição por dinamite – ou, mais precisamente, os termos escolhidos por Jencks para anunciá-lo, remonta a práticas modernistas festejadas no início do século XX. Jencks, com seu discurso de tom um tanto jornalístico, atualiza a vontade modernista de superação dos vínculos mais evidentes mantidos com a tradição. Uma vontade específica de renovação que confirma a estranha e desejável permeabilidade de alguns discursos pós-modernistas, identificados mesmo com os objetos recusados: a arquitetura moderna em particular e, talvez, as práticas modernistas em geral. Sabemos que o manifesto futurista consta entre os mais radicais em reivindicar, como uma nova ordem política, o fim de certas práticas tradicionais de manutenção do passado; também vemos essa radicalidade na vontade libertária do surrealismo, por exemplo. O que parece ocorrer com o pós-modernismo é

que ele acaba por mimetizar, às vezes de modo “sub-reptício”, travestido, aspectos daquilo mesmo que ele refuta.

Não é preciso muito esforço para ouvir o *Boom, boom, boom* de Jencks, em sintonia, em uma espécie de colapso temporal, sendo euforicamente pronunciado por Marinetti em *La Battaglia di Adrianopoli*¹³⁶, gravada mais de quarenta anos antes, em 1935. Qual uma metralhadora, semelhante a como percebo a performance sonora de Fillippo Tomasso Marinetti, Charles Jencks, em um parágrafo, com um “*coup de grâce by dynamite*”, consegue invalidar a arquitetura moderna, culpar os residentes do *Pruitt-Igoe* e associar seu discurso às imagens impressionantes, amplamente divulgadas, de alguns dos edifícios do conjunto desaparecendo quase que instantaneamente sob uma imensa cortina de fumaça.¹³⁷

Essa versão do pós-modernismo, ou do texto pós-modernista, já vem associada a imagens espetaculares, com vocação publicitária. O anúncio do final simbólico de um período e início de outro – como um avanço importante, nesse caso proposto no campo da arquitetura – está intimamente ligado à forma de transmissão pela qual ocorre a noção de superação. O evento televisivo, a versão cinematográfica dos edifícios sendo dinamitados – editada para o filme *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio, com trilha sonora de Philip Glass –, as mesmas versões formatadas para *Web* e postadas por diferentes pessoas no *Youtube*, são imagens que carregam *tradicionalmente* a morte simbólica da arquitetura moderna – a *Internet* popularizou de vez tal associação. As imagens – e sons – são elas mesmas anúncios de *uma* promessa. Com uma certa dramaticidade, com um certo pesar, propagandeiam que o problema – modernista – teve um fim; que agora as coisas serão diferentes, principalmente mais eficazes, depois das dinamites. Afinal, desta vez, alguém tem de habitar *Pruitt-Igoe*, seja lá como for: qualquer forma pós-modernista parece ser, em tal perspectiva, melhor que a modernista;

melhor que aqueles espaços inabitáveis para as pessoas de baixa renda – *its black inhabitants*, como se refere Jencks. Mas, agora, sem a contaminação dos projetos construtivos derivados das práticas modernistas, a região foi destinada ao reflorestamento.

Para que o lugar em que o *Pruitt-Igoe* foi construído voltasse a funcionar foi preciso que o conjunto habitacional deixasse de existir, que o terreno voltasse ao estado que antecedeu a este empreendimento considerado um importante exemplo tanto do sucesso quanto do fracasso das práticas modernistas: deixou de ser uma ideia, um desenho, e levou a soma do tempo da sua construção e das tentativas de uso para ser destruído; metaforicamente, é como se o próprio modernismo ganhasse forma pela sua falência, quando deixa de ter força e pode ser substituído por uma versão mais atual, mais lúcida e emancipada: uma floresta em crescimento (anti-moderna?). A implosão marca *um* início da *invenção* da pós-modernidade e coloca a funcionalidade já bastante questionada das práticas modernistas como um tipo de pensamento prestes a se transformar em entulho, ruína, algo inabitável. Os espaços e os discursos modernos, suas imagens, suas plantas arquitetônicas, de forma generalizada, coincidem e são inabitáveis assim como o sítio outrora imaginado por Minoru Yamasaki, que foi dinamitado. Mas não seria um pouco autoritário dizer que, literalmente, o que derrubou o conjunto habitacional foram os problemas arquitetônicos? Por que querer imputar tal responsabilidade?¹³⁸

Demolir algo desse porte – a área em que o conjunto situava-se era de cerca de 23 hectares – significa dizer que qualquer reorganização ou reforma, e, por consequência, que toda a energia e dinheiro gastos, interessam menos do que deixar a área para ser reflorestada. Aqueles quartos, salas, corredores, janelas, banheiros, etc., para quem festeja a implosão, representam partes de um dos “monstros modernos”, um dos erros de correção impossível: materiais moldados por ideais modernistas.

As entranhas, por assim dizer, dos modos de existência implicados nos desenhos iniciais de Yamasaki – projetados, portanto. E essa redução pode ter a ver com o que foi percebido mediante a realização do projeto: não é porque alguns modelos de arquitetura são ideais que podem ser espalhados por todas as partes; o projeto falha por se pensar ideal.

The main motive for Post-Modern architecture is obviously the social failure of Modern architecture, its mythical “death” announced repeatedly over ten years. In 1968, an English tower block of housing, Ronan Point, suffered what was called “cumulative collapse” as its floors gave way after an explosion. In 1972, many slab blocks of housing were intentionally blown up at Pruitt-Igoe in St Louis. By the mid 1970s, these explosions were becoming a quite frequent method of dealing with the failures of Modernist building methods: cheap prefabrication, lack of personal “defensible” space and the alienating housing estate. The “death” of Modern architecture and its ideology of progress which offered technical solutions to social problems was seen by everyone in a vivid way.¹³⁹

A implosão do conjunto habitacional nos informa sobre uma decisão, a de que não há maneira alguma de habitá-lo. É o veredito da inviabilidade imprevista de um projeto arquitetônico: após tantas intervenções por parte do governo para fazer com que aquela arquitetura existisse pela forma com que ativamos os espaços, naquele contexto particular – mas sem percebê-lo em sua complexidade –, Pruitt-Igoe foi transformado em uma das imagens do fim do modernismo. O projeto idealizado é sua própria forma de realização e é exemplar nestes termos, o projeto como um projeto não realizado e/ou realizado em si mesmo. Um clichê para falar da autonomia da arte moderna. Projetos desse tipo sempre funcionam, porque são imagens de funcionamentos ideais não implementados.



Dan Graham, *Homes for America*, 1966.

Modernismo

romantismo/simbolismo
forma (conjuntiva, fechada)
propósito
projeto
hierarquia
domínio/logos
objeto de arte/obra acabada
distância
criação/totalização/síntese
presença
contração
gênero/fronteira
semântica
paradigma
hipotaxe
metáfora
seleção
raiz/profundidade
interpretação/leitura
significado
lisible (legível)
narrativa/grande histoire
código mestre
sintoma
tipo
genital/fálico
paranóia
origem/causa
Deus Pai
metafísica
determinação
transcendência

Pós-modernismo

parafísica/dadaísmo
antiforma (disjuntiva, aberta)
jogo
acaso
anarquia
exaustão/silêncio
processo/performance/happening
participação
descrição/desconstrução/antítese
ausência
dispersão
texto/intertexto
retórica
sintagma
parataxe
metonímia
combinação
rizoma/superfície
contra a interpretação/desleitura
significante
scriptible (escrevível)
antinarrativa/petite histoire
idioleto
desejo
mutante
polimorfo/andrógino
esquizofrenia
diferença-diferença/vestigio
Espírito Santo
ironia
indeterminação
imanência

Diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo, tabela de Ihab Hassan.

Deslocamentos desse tipo estão operando em toda a parte na crítica arquitetônica contemporânea, em que há muito se estabeleceu uma tensão crônica entre o concreto, ou o edifício já construído, e a representação do edifício a ser construído, que é o *projeto* do arquiteto, os vários esboços de uma "obra" futura, e isso a tal ponto que o trabalho de um certo número de arquitetos contemporâneos ou pós-contemporâneos consiste, exclusivamente, em desenhos de edifícios imaginários que jamais serão realizados.¹⁴⁰

Costuma-se celebrar a pós-modernidade como um lugar adequado para *qualquer coisa*. É curioso, então, que o anúncio de um ponto de partida para a pós-modernidade, um dos sintomas do seu início, seja a exclusão de um discurso, de um modelo de habitação. Jencks, com uma declaração que especifica hora e lugar – uma espécie de fratura na organização do corpo moderno – aposta na ideia de superação que o prefixo "pós" pode carregar e refaz laços entre práticas modernistas e pós-modernistas. Deste ponto de vista, um dos discursos pós-modernistas sustenta-se na vontade de distinção e, ao mesmo tempo, na identificação – talvez indesejável – com este tópico moderno que é a vontade de ruptura com a tradição. Ao diferenciar-se indica uma de suas semelhanças, neste caso metodológica: a implosão para o novo.

Para usar mais um *cliché*: a modernidade tem sua tradição mantida por pequenas rupturas, fundadas na ideia de uma destruição criadora.

A modernidade possui tantos sentidos quantos forem os pensadores ou jornalistas. Ainda assim, todas as definições apontam, de uma forma ou de outra, para a passagem do tempo. Através do adjetivo moderno, assinalamos um novo regime, uma aceleração, uma ruptura, uma revolução do tempo. Quando as palavras "moderno", "modernização" e "modernidade" aparecem,

definimos, por contraste, um passado arcaico e estável. Além disso, a palavra encontra-se sempre colocada em meio a uma polêmica, em uma briga onde há ganhadores e perdedores, os Antigos e os Modernos. "Moderno", portanto, é duas vezes assimétrico: assinala uma ruptura na passagem regular do tempo; assinala um combate no qual há vencedores e vencidos.¹⁴¹

É tentador generalizar e dizer que, apesar da diversidade de sentidos, os modernismos e os pós-modernismos funcionam a partir de um mesmo modelo discursivo aplicado a diferentes objetos; que hoje a publicidade pode ser comparada aos manifestos do início do século passado, com seus modelos de superação entremeados a distintos modelos econômicos, políticos, sociais; que tanto *eles*, os modernos, quanto *nós*, os *pós-modernos* ou *pós-pós-modernos* ou *anti-modernos* ou *hipermodernos*, somos feitos pelo jogo binário entre o imutável e o fugidio do conceito de modernidade de que fala Charles Baudelaire. Somos Antigos e Modernos ao mesmo tempo; e, assumindo essa simultaneidade, somos modernistas e pós-modernistas.

[...] a palavra "moderno" designa dois conjuntos de práticas totalmente diferentes que, para permanecerem eficazes, devem permanecer distintas, mas que recentemente deixaram de sê-lo. O primeiro conjunto de práticas cria, por "tradução", misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura. O segundo cria, por "purificação", duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro. [...] o primeiro, por exemplo, conectaria em uma cadeia contínua a química da alta atmosfera, as estratégias científicas e industriais, as preocupações dos chefes de Estado, as angústias dos ecologistas; o segundo estabeleceria uma partição entre um mundo natural que sempre esteve aqui, uma sociedade com interesses e questões previsíveis e estáveis, e um discurso

independente tanto da referência quanto da sociedade.¹⁴²

Aceitamos o efêmero, o fragmentário, o descontínuo e o caótico; de fato, elogiamos tais condições como medidas para nosso cotidiano. “Mas o pós-modernismo responde a isso – a este conceito de modernidade – de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos ‘eternos e imutáveis’ que poderiam estar nele contidos.”¹⁴³ Pode-se dizer que parte dos discursos ou dos textos pós-modernos entende que tais características fugidias são elas mesmas imutáveis e formam a totalidade do conceito de pós-modernidade.

De qualquer forma, essas tentativas de diferenciação são esboços esquemáticos. É bastante comum vermos nelas a inclusão de tabelas comparativas: “o que é mais moderno do que pós-moderno” e vice-versa. David Harvey apresenta uma logo no início da sua *Condição Pós-Moderna*. Algumas das comparações presentes nesta tabela de Ihab Hassan, publicada em 1985 (quando ele escreve *The Culture of postmodernism*), proliferaram em meados dos anos de 1990.¹⁴⁴ Mesmo que seja possível ver essas comparações apenas assim, como comparações, e não como oposições hierarquicamente organizadas, ainda assim percebo nelas, subjacente ou latente, uma certa ideia de superioridade ou de desenvoltura – pelo menos essa ideia parece ter existido no meu contexto de formação acadêmica, que preferia a forma aberta, por exemplo, por ser uma evolução da forma fechada, em um sentido qualitativo mesmo; sentido que suspeito permanecer até hoje. A narrativa, de maneira similar, era vista como algo um pouco mais conservador do que a anti-narrativa; a figura andrógina de David Bowie parece ter vencido como imagem midiática aquela de *O mundo de Marlboro* representada por um por um estereótipo do *cowboy* dos Estados Unidos da América; assim como o funcionamento rizomático, a comparação entre profundidade e superfície,

esta ligada à imagem do rizoma e aquela à da raiz, firmou-se como o que melhor representa/informa sobre as redes telemáticas, sobre os modos de existência aparentemente desgovernados da *Internet*. Como bem chamou nossa atenção David Harvey, Michael Foucault localiza alguns destes pares, mais ou menos na mesma época: Foucault nos instrui, diz Harvey, a “desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção, [...] preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os arranjos móveis aos sistemas”¹⁴⁵ Como seria de esperar, a coluna da esquerda da tabela de Hassan, com características do modernismo – talvez de consenso para diferentes vertentes pós-modernas –, conjuga o que pode ser considerado o imutável com o que outrora constituía o fugidio e o efêmero do interior das práticas modernistas. Em comparação com a coluna da direita, porém, as palavras e conceitos do “modernismo de Hassan” passam, pode-se sugerir, a representar melhor, em conjunto, conectadas em um todo aparentemente coeso, algo ligado quase que exclusivamente à parte imutável que formava o conceito de modernidade para Baudelaire, a tradição. De nossa distância temporal privilegiada, a parte “imutável” deixa de ser uma parte, tornando-se a característica principal do modernismo, delineando um contorno *fechado*.

A coluna da direita propõe uma nova agenda, desta vez voltada exclusivamente para o fugidio e efêmero, e faz, por efeito de contraste, a modernidade parecer ainda mais estável: como se o primeiro item da lista da esquerda, romantismo/simbolismo, fosse desacelerado pelo primeiro da direita, parafísica/dadaísmo, e assim sucessivamente, em uma cadeia feita pela “ação da medusa” – *a forma vira pedra ao entrar em contato com a antiforma*. Às vezes, sem muitos questionamentos, assumimos que um trabalho de arte acabado (romântico, projetivo, sintético, criativo, etc.) desperta menos interesse, do que algo mais indefinido, que se encontre em processo (algo anárquico, superficial, mutante, irônico, etc.). A

classificação e diferenciação de tópicos neste tipo de tabela comparativa ficam mais comprometidas se considerarmos que, além das eventuais identificações entre os tópicos, existem diferentes proposições para as origens do modernismo. Isto é, não se tem um consenso para a “origem” do modernismo e, em consequência, para o próprio pós-modernismo: pós-o quê?¹⁴⁶ Então, o que foi dito sobre a combinação entre o imutável e o fugidio no modernismo, tem a ver com *uma* perspectiva, com *um* período, com a Revolução Industrial, com Baudelaire; com a mesma Revolução que fez Baudelaire escrever alguns parágrafos sobre a fotografia – famosos pela aposta no gênio, pelo desapontamento com alguns dos possíveis usos da câmera. Talvez agora com outra *mecânica*, também elétrica e eletrônica, a nossa Revolução Eletrônica, parafraseando William Burroughs, seu manual para *cut-ups*, seja ativa no sentido de embaralhar essas “colunas” que edificam tabelas esquemáticas.¹⁴⁷

Nasci em 1970, no Brasil, em uma sociedade (já pós-modernista?) que recém havia comportado uma ditadura militar. No início dos anos 1990, logo após o fim desse período violento da História, quando fiz minha graduação, vivi já “emancipado” tanto da ditadura quanto do legado modernista. Portanto, sem precisar manter conjugadas estas relações organizadas por Hassan e apropriadas para análise por Harvey. Por outro lado, Clement Greenberg com seu famoso livro *Arte e Cultura* teve imensa influência no pensamento e na prática artística locais, tal era a carência de publicações específicas, em língua portuguesa, para o campo arte. Isso quer dizer que, neste contexto específico, ao mesmo tempo em que muitos colegas e professores conheciam e/ou adotavam a fé na proposta de especificidade de Greenberg, como um modelo metodológico para a compreensão/produção do objeto artístico, da pintura principalmente, mesmo com um certo glamour, este mesmo discurso era *historicizado* e colocado em questão pela sua unilateralidade. Mais ou menos como ocorreu com o *Pruitt-Igoe scheme*, o legado crítico



David Bowie, poster de 1973.

de Greenberg passa a significar a falência do discurso modernista. Como se fosse possível eleger *um* representante, dar-lhe tal poder e apontar sua perspectiva restrita como a síntese dos problemas das práticas consideradas modernistas que devem permanecer em questão para, daí, servirem de paradigma das investidas negativas pós-modernistas.

*Let me propose that history of writings on twentieth-century art presents a special kind of disorder, formed by imperfect confluence of two discourses: art historical scholarship, mainly produced in universities in Europe and North America; and the uncounted number of reviews, brochures, and pamphlets produced worldwide. That second writing is a kind of wilderness, scattered with ephemeral exhibition catalogs and brief notices in local newspaper and haunted by the nearly invisible but increasingly oppressive presence of tens of thousands of artists' Web sites.*¹⁴⁸

Concordo com James Elkins: é notável a construção de um ambiente de escrita “vizinho de muro” do das narrativas mestras ensinadas e mantidas nas academias – também em igrejas, museus, galerias, feiras, etc.. Como na maioria das vizinhanças, sabemos da existência de um outro, seja por um pequeno ruído, seja pela movimentação de “móveis pesados” em horários impróprios. Os discursos das narrativas mestras são como grandes empresas incorporadoras: neles, modernismos e pós-modernismos permanecem como divisões de mercado, para redefinição e manutenção de espaços já demarcados por eles mesmos, para poder continuar explicando de forma coerente seus limites discursivos. Isto é exigido para sua manutenção. Por um lado, então, estes panfletos, encadernações, catálogos, acabam sendo também tomados como peças importantes para explicar mais um pouco sobre os contextos daquelas narrativas, normalmente para reforçar posições já ocupadas, pois, muitos dos agentes podem estar presentes nos dois tipos de história; em um

outro sentido, as narrativas mestras podem ser consideradas, em conjunto, como um objeto complexo entre tantos outros, com seus modos de escrita próprios. A diferenciação entre práticas modernistas e pós-modernistas, neste segundo caso, não faz parte do jogo. Se esta possibilidade for considerada pós-moderna, por supostamente adotar um viés pós-modernista cuja escrita trata de achatar as diferenças mantidas pelas narrativas mestras: que seja. Tal tipo de negatividade faz parte deste pós-modernismo.



Input Simondon

p. 88-89

L'outil et l'instrument concentrent, mettent en réserve une capacité dégagée de chacune des opérations particulières d'usage, libre par rapport à elles, subsistant en son entier après chaque opération d'usage, même si l'on tient compte de l'usure. Comme le capital d'information qui permet d'agir en régime massé et sans fractionnement ni essais et erreurs, l'outil et l'instrument se retrouvent entiers après l'emploi, et transposables, transportables en d'autres lieux, d'autres conditions, pour une nouvelle opération; outil et instrument ont une capacité indéfinie d'application, comme le savoir, qui d'ailleurs les accompagne chez l'opérateur. L'outil est un médiateur pour l'action massée, prévue par un opérateur équipé et possédant le savoir. Il est essentiellement mobile comme l'opérateur dont il prolonge et adapte les effecteurs. Quant à l'instrument, il est l'inverse de l'outil, car il prolonge et adapte les organes des sens: il est un capteur, non un élément effecteur. L'instrument équipe le système sensoriel, il sert à prélever de l'information, tandis que l'outil sert à exercer une action.

output Google translate

p. 88-89

A ferramenta e instrumento de foco, pôr de lado uma clara habilidade de cada uso de operações especiais, em comparação a libertá-los, mantendo-se em sua totalidade após cada uso, mesmo se levarmos em conta a desgaste. Como o capital de informação que pode ser massageado e estável, sem divisão ou tentativa e erro, a ferramenta ea ferramenta pode ser encontrada depois de todo o trabalho, e replicáveis, transportável em outros lugares, outras condições para uma nova operação de ferramenta, instrumento e têm uma capacidade de aplicação indefinido, tais como conhecimento, o que também acompanha para o operador. A ferramenta é um mediador para a ação massageado fornecidos por um operador equipado com o conhecimento. É basicamente como o operador móvel que se estende e se adapta efetores. Como para o instrumento, que é o inverso da ferramenta uma vez que se estende e se adapta os órgãos dos sentidos: é um sensor, não um efector. A equipe de instrumento, o sistema sensorial é usado para coletar informações, enquanto a ferramenta é usada para executar uma ação.

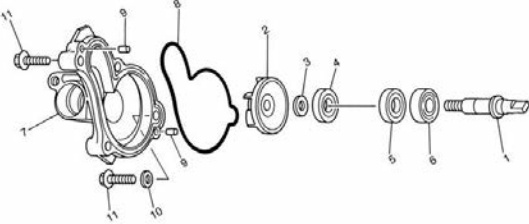
7. A negatividade em conta: o comunicado *Suppose the following hypothesis is advanced* e uma tradição que o cerca

O comunicado *Suppose the following hypothesis is advanced* ou SFHA foi construído no computador, é uma peça gráfica pensada para ser distribuída nas redes telemáticas e, também, como uma matriz A4, como página impressa e/ou fotocopiada; vale-se dos distintos *outputs* dos meios computacionais.¹⁴⁹ Sua estrutura, além de citar a formalização típica utilizada por inúmeros documentos do que chamamos genericamente de arte conceitual, é emprestada dos manuais que em geral acompanham os aparelhos, como se fosse uma página destacada.¹⁵⁰

Assim como nos manuais, no comunicado SFHA as informações são enumeradas e a imagem supostamente explica e ajuda a esclarecer, ou mesmo localizar, as funções já descritas no texto. O item nº 1 é uma passagem clássica do grupo *Art & Language*, publicada na primeira edição de *The Journal of Conceptual Art*, em maio de 1969, onde lemos um comentário sobre a forma do trabalho de arte, sobre sua tradição visual e em que medida as artes visuais podem ser governadas também por outros termos que não os visuais.¹⁵¹ Esse trecho é citado para introduzir algo que meu comunicado também pretende ser, um comentário sobre tradução/tradição na arte. É um texto que reivindica para si próprio um certo estatuto, o de ser um trabalho de arte conceitual (ou não, já que o último item do trabalho solicita a inversão da proposta; o que colocaria SFHA em um lugar mais comum). Logo abaixo, a imagem – um diagrama de uma bomba d'água – aparece legendada por uma das mais famosas negações da História da Arte: *Ceci n'est pas une pipe*. Para tanto, apropriei-me de um pedaço da reprodução da pintura de René Magritte, da sua grafia pintada. Negação que se torna redundante e óbvia quando se refere a outra coisa que não um cachimbo – embora o desenho

1. [...] Suppose the following hypothesis is advanced: that this editorial, in itself an attempt to evince some outlines as to what 'conceptual art' is, is held out as a 'conceptual art' work. At first glance this seems to be a parallel case to many past situations within the determined limits of visual art, for example the first Cubist painting might be said to have attempted to evince some outlines as to what visual art is, whilst, obviously, being held out as a work of visual art. But the difference here is one of what shall be called 'the form of the work'. Initially what conceptual art seems to be doing is questioning the condition that seems to rigidly govern the form of visual art – that visual art remains visual. (1968-69)

OSBORNE, Peter (Ed). Introduction. *Art-Language*. In: *Conceptual Art*. New York: Phaidon Press, 2002, p. 230.



Ceci n'est pas une pipe.

2. [...] Suponhamos a seguinte hipótese é avançada: a de que este editorial, em si mesmo uma tentativa de evidenciar algumas linhas, como o que "arte conceitual" é, é preconizada como uma obra "de arte conceitual". À primeira vista, este parece ser um caso paralelo a muitas situações do passado dentro dos limites determinados de arte visual, por exemplo, o primeiro Pintura cubista poderia ser dito ter tentado evidenciar algumas linhas, como o que é arte visual, embora, obviamente, a ser realizada como uma obra de arte visual. Mas a diferença aqui é um dos que deve ser chamado de "a forma de trabalho". Inicialmente, o que a arte conceitual parece estar fazendo é questionar a condição de que parece governar rigidamente a forma de arte visual - que a arte visual continua a ser visual.

Traduzido (2009) por: <http://translate.google.com.br/translate_t?hl=pt-BR>

3. INVERTA O SENTIDO DESTA PROPOSTA

209,97 - 297,01 mm - A4 - (E)GLESSPIDER(A)LOCTONE - out. 2009 - superception@gmail.com

destacado originalmente no diagrama se pareça um pouco com um cachimbo. Em seguida temos o item nº 2: um trecho de *Introduction to Art - Language* foi vertido do inglês para o português no tradutor de texto oferecido pela empresa *Google*. Como se poderia esperar, o resultado é apenas uma versão grosseira do texto original. Finalmente o item nº 3: no lugar de uma nota de rodapé – uma faixa preta com texto escrito em branco –, a inscrição *inverte o sentido desta proposta* funciona como a instrução final, uma demanda do que deve ser feito para que o comunicado funcione.

Grosso modo, **SFHA** é um comunicado cujo funcionamento baseia-se em alguns sentidos que a negação pode assumir, mais especificamente pela ideia de inversão: o item nº 1 nega uma certa tradição visual estabelecida em um contexto histórico e, com isso, questiona as bases pelas quais as práticas artísticas são perpetuadas; a imagem nega aquilo que ela é, deslocada da sua função original ela não serve, apenas ilustra a si mesma, o que não é sua função: como um diagrama, deve se referir ao mundo das coisas; a legenda deste diagrama inútil, *Ceci n'est pas une pipe*, ao ser posta desta maneira, à deriva, descarta todo o *jogo* proposto por René Magritte como se fosse uma espiral contínua de significados textuais e imagéticos – entre a imagem e o texto não existe mais o espaço discursivo, apenas esvaziamento;¹⁵² o item nº 2 publica algo que não deveria, uma versão *pobre* e mal-entendida de um texto; no item nº 3 o que vemos é uma nota ou comando – graficamente invertido – que instrui a si mesmo e ao resto do conteúdo do comunicado, *o que eu leio deve ser invertido*.¹⁵³

Pensar em algo *nonsense* parece fazer mais sentido a partir de regras definidas, quando os desvios são efetivos e facilmente percebidos: é chocante ver a diferença entre uma colagem Dadá e um retrato feito segundo as normas da academia francesa – qualquer um o percebe, não apenas o especialista; assim é com a frase *Ceci n'est pas une pipe*. A

negatividade *nonsense* existe em função de outros territórios, o das academias. É por essa peculiaridade que ela se efetiva como um discurso positivo, até mesmo um discurso de continuidade feito por (e que por isso mesmo as supera) pequenas rupturas, falhas nos limites – da representação.

Não vejo a negatividade como um *polo oposto*, elemento constitutivo de um corpo histórico binário, mas antes como uma possibilidade discursiva entranhada em tantas outras. *“Et voilà bizarrement que la philosophie comporte aussi des cris de la déraison. Il n'y a pas que*



Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961.

la raison qui crie, y'a des cris de la déraison, on pourrait par opposition dire qu'on peut les exprimer sous la forme : 'et si moi je nie', 'et si moi je nie' que deux et deux fassent quatre."¹⁵⁴ Esta formulação – *et si moi je nie* – sintetiza o que venho pensando sobre meus modos de produção e de permanência no campo da arte, como o habito. Isto é, se algo funciona – e se um vídeo funciona – é porque em algum nível opera sob a declaração *et si moi je nie*. Não é que seja, propriamente, um limite de partida, algo a ser ilustrado, mas, mais precisamente, um objeto de comparação: o que acontece quando percebo uma coincidência entre o que escreveu Deleuze e meus modos de produção? O que significa ver em um texto, em um parágrafo aparentemente descontextualizado, uma síntese do que acredito ser uma das motivações mais decisivas para minha permanência no campo da arte?

É óbvio que minha perspectiva se liga a uma tradição e se situa em um espaço coletivo. Costumamos classificar algumas ações



Barbara Kruger, *You are not yourself*, 1985 e (ao lado) Allan Kaprow, *Time Piece*, performance, 1975.

negociadas no campo da arte como negativas, podemos dizer, sem grandes riscos, que há negatividade no dadaísmo, nos filmes e documentos dos situacionistas, na arte conceitual em geral, nos vídeos dos acionistas de Viena, na produção artística dos anos de ditadura na América Latina, nos agenciamentos coletivos em rede, etc., etc., etc.. Marcel Duchamp, a partir de 1913, elege a escolha sem objetivo estético como método e propõe um objeto comum deslocado do seu lugar original, que passa a acumular um duplo sentido: é igual aos seus pares que continuam a desempenhar funções programadas para usos utilitários e apresenta-se como um objeto estranho inscrito no campo da arte; em 1951 Robert Rauschenberg propôs, como uma das possibilidades da pintura moderna, as *White Paintings*; John Cage, no ano seguinte, compôs a emblemática 4'33", uma peça musical que acontece “sem” a performance do músico, em sua duração o que se escuta é a malha sonora produzida pela plateia à espera da música.

No entanto, se podemos afirmar esse denominador comum – a negatividade –, não podemos dizer que ele suprime as diferenças contextuais/temporais. Não vejo a negatividade como um estilo, restrita a este ou àquele tipo de produção; ela parece não existir em uma proposição artística isolada, não se referir a um tipo ou série exclusiva. Seria pouco produtivo classificar uma certo trabalho de arte como negativo apenas por ele se parecer/identificar formalmente com uma série de objetos já classificados a partir dessa suposta tradição negativa. Esse tipo de generalização, ou formalismo, apenas esquematiza e reduz a potência desta ou daquela proposta artística e, ainda, afirma a função ilustrativa dos discursos críticos/curatoriais supostamente revolucionários e negativos em relação ao sistema das artes. A negatividade não precisa se *identificar com e identificar* objetos dotados de características formais *negativas* tradicionais – seja lá o que isso signifique – e/ou operar com estas condicionais: a arte é negativa desde que não seja pintura abstrata,



On Kawara, *I READ* (detalhe), recortes de jornal, 1966 até o presente.

desde que não seja escultura com referências ao minimalismo, desde que não tenha um custo financeiro muito alto, desde que não seja exposta em certas galerias de arte, desde que etc.. Pelo contrário, minha proposição aqui é que a negatividade ativa contextos, pois desnaturaliza os discursos hegemônicos – por isso a frase escrita no comunicado **SFHA**, item nº3: inverta o sentido desta proposta; ela opera pela inclusão de um outro qualquer, estranho ao que é negado, como se fosse um corpo agregado ao discurso corrente. E com esse endereçamento ela opera por reação, diluição, (re)contextualização, por infiltração, por delimitação.¹⁵⁵ E pode acionar o contexto ao qual se refere, quando ela (a negatividade) se desdobra como discurso, como elemento consciente da própria escritura da história. Por exemplo, é pela presença das bordas da negatividade modernista que a ideia de superação aparece nas bordas da negatividade pós-modernista, mesmo por um jogo binário pós-*qualquercoisa*: se afirmo o prefixo *pós* é para dizer tanto da superação, quanto da continuidade, quanto da recusa das práticas modernistas. Mas, como nos lembra Bruno Latour, talvez jamais tenhamos sido modernos, talvez a agenda modernista nunca tenha se efetivado. Falar em pós-modernidade ou em práticas pós-modernistas pode ser um contrassenso.

Uma outra solução surge a partir do momento em que seguimos ao mesmo tempo a Constituição e aquilo que ela *proíbe* ou permite, a partir do momento em que estudamos de perto o trabalho de produção de híbridos e o trabalho de eliminação destes mesmos híbridos. Percebemos então que jamais fomos modernos no sentido da Constituição. A modernidade jamais começou. Jamais houve um mundo moderno. O uso do pretérito é importante aqui, uma vez que se trata de um sentimento retrospectivo, de uma releitura de nossa história. Não estamos entrando em uma nova era; não continuamos a fuga tresloucada dos pós-pós-pós-modernistas; não nos agarramos mais à vanguarda da vanguarda; não tentamos ser ainda



Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953.

mais espertos, ainda mais críticos, aprofundar mais um pouco a era da desconfiança. Não, percebermos que nunca entramos na era moderna. Esta atitude retrospectiva, que desdobra ao invés de desvelar, que acrescenta ao invés de amputar, que confraterniza ao invés de denunciar, eu a caracterizo através da expressão não moderno (ou amoderno). É um não moderno todo aquele que levar em conta ao mesmo tempo a Constituição dos modernos e os agrupamentos de híbridos que ela nega.¹⁵⁶

A negatividade na arte se tornou corriqueira nos nossos dias, ela é até mesmo absorvida e esperada pelos diversos níveis daquilo que chamamos de instituição. A própria noção de campo da arte encerra, instrumentalizando as regras do jogo, os limites positivos dessa negatividade. Por isso, a partir de uma tradição, falar em negatividade e em sua absorção pelos diversos níveis das instituições que agenciam e operam junto e no campo da arte é, entre outras coisas, apostar em um problema de identificação e classificação: quando dizemos *não*, afirmamos nossa identificação com uma certa tradição e classificamos nossa produção como negativa em algum nível, fazemos parte de um conjunto de diferenças (ou não).

Mas, então: seria possível dizer que *et si moi je nie* extrapola essa medida particular – minha identificação com o texto de Deleuze – e pode servir de modelo para um espaço discursivo, principalmente dentro de uma tradição moderna especialmente interessada na formulação de limites para o *nonsense*? Como funcionaria esse tipo de negatividade cujos resíduos fundamentam a própria tradição do campo da arte? Que negatividade é essa que pode ativar ao invés de suprimir o que é negado, delimitando-o? Não foi isto que fizeram muitos dos textos produzidos já no final dos anos 1950, mas principalmente a partir das décadas de 1960 e 1970, a exemplo de Allan Kaprow e Joseph Kosuth, em relação ao expressionismo abstrato e a um certo aprisionamento/estreitamento

deste por parte da crítica formalista?

The Legacy of Jackson Pollock e *Art After Philosophy* são dois textos paradigmáticos que, escritos respectivamente em 1958 e 1969, propõem olhares reflexivos e críticos para a noção de desenvolvimento histórico, cujo ápice estaria na excelência formal da pintura abstrata norteamericana.



Un Cadavre, panfleto feito por "dissidentes" surrealistas em ataque a André Breton, 1930.

americana. Embora Allan Kaprow e Joseph Kosuth compartilhem a mesma necessidade de ampliar ou mesmo rejeitar a especificidade da forma do quadro pictórico – *American-Type Painting*, ensaio escrito por Clement Greenberg em 1955 –, esse ímpeto se efetiva de maneiras bastante diferentes. Um objeto, duas posições negativas: o aspecto restritivo da morfologia empregada pela crítica nesse período, que parece descontextualizar seu objeto de investigação, é usado, por Kaprow, como

uma espécie de plataforma que liga essa tradição ao que seria um desdobramento imprevisto e, em um outro sentido, Kosuth aposta na recusa e superação do contexto como um todo, da pintura em geral.

Então, a Forma. Para segui-la, é necessário se livrar da ideia usual de “Forma”, i.e., com começo, meio e fim, ou qualquer variante desse princípio – tal como a fragmentação. Não penetramos em uma pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que a sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente – uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo em todas as direções simultaneamente, para *além* das dimensões literais de qualquer trabalho. (Embora a evidência aponte para um relaxamento do ataque à medida que Pollock chegava à borda de muitas de suas telas, nas melhores delas ele compensava isso virando sobre as costas do chassi uma parte considerável da superfície pintada.) Os quatro lados da pintura são, portanto, uma interrupção abrupta da atividade, que nossa imaginação faz seguir indefinidamente, como se recusasse a aceitar a artificialidade de um “final”. Em trabalhos mais antigos, a borda era um corte muito mais preciso: aqui acabava o mundo do artista; para além começava o mundo do espectador e a “realidade”.¹⁵⁷

Quando Allan Kaprow escreve sobre o legado de Jackson Pollock, é a partir de uma via particular – pelo menos de mão dupla – que seu raciocínio se constrói: a um tempo reverencia o artista recém falecido e aponta para a falência da crítica formalista. A genialidade do emblemático pintor norte-americano, para Kaprow, não se identifica, como queria a crítica da época, com a figura de Clement Greenberg, na afirmação da especificidade da pintura e sua planaridade supostamente intrínseca;

antes é pelo tipo de experiência atual que a obra em ação de Pollock proporciona, para além das bordas definidas pela tela, como se derramada – mesmo literalmente – para além das dimensões físicas de qualquer trabalho de arte, para além de suas especificidades. Arte, vida, ritual, magia, são partes conjugadas de uma tradição na qual Pollock não seria o fim, mas o ponto de partida para uma nova geração de artistas. Kaprow entende que a produção de Pollock pode ser revisitada, obviamente, sem os limites de um certo contexto reducionista que via na planaridade pictórica o fim de uma linha evolutiva iniciada na Europa. A especificidade aqui é entendida produtivamente como um ponto de partida e não de chegada:

Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer “eu sou um pintor” ou “um poeta” ou “um dançarino”. Eles são simplesmente “artistas”. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas somente vão exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60.¹⁵⁸

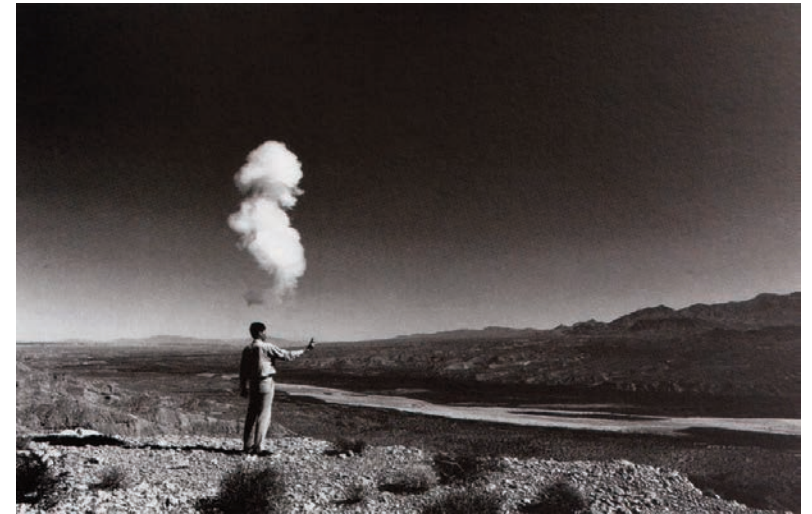
Este é o último parágrafo do texto *The Legacy of Jackson Pollock*. Aí fica evidente que a relação com a tradição é enredada pela ruptura, pela negação de uma função especializada e sectária, mas também pela continuidade, pois trata de uma aposta na sua geração de artistas. Kaprow é muito hábil em conduzir a inserção de um grupo de artistas e dele próprio na tradição da arte. Pela proposição de novos paradigmas – dos quais talvez o mais potente seja a relativização/ressignificação da ideia usual de forma como limite totalizador de uma proposição artística ou da figura do artista –, ele faz com que o grande nome da arte norte-americana

signifique um novo espaço discursivo: nós somos simplesmente artistas, nem pintores, nem escultores. Essa generalização da figura do artista está diretamente ligada à ruptura com os limites do quadro pictórico, desta borda que separaria o lugar do artista do lugar do espectador, que separaria o mundo da arte do mundo real.

Joseph Kosuth, em seu famoso texto *Art After Philosophy*, de 1969, também toma sua posição no campo da arte como lugar de partida para discutir a ruptura com a tradição – ainda Greenberg –, para propor que a distinção entre gosto (estética) e função (demonstração) seria uma possível continuidade. De forma bastante diferente de Kaprow, pois dogmática, define a posição problemática da filosofia, seja aquela produzida por Hegel ou pela filosofia contemporânea por filósofos que,



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965; e (ao lado) CAI Guo Qiang, *The Century with Mushroom Clouds*, 10 gramas de pólvora, 1966.



segundo ele, são pouco mais do que historiadores da filosofia. A argumentação de Kosuth o leva a afirmar que a filosofia não teria mais o que dizer; daí ser uma tendência *o fim da filosofia e o início da arte*. A arte seria, nesse sentido, desdobramento da filosofia.

Em nenhum sentido mecanicista existe uma conexão entre o “fim” da filosofia e o “início” da arte, mas não que este fato seja inteiramente acidental. Embora as mesmas razões possam ser responsáveis por ambas as ocorrências, a conexão é ideia minha. Levanto todos esses assuntos para analisar a função da arte e, subsequentemente, sua viabilidade. E faço isso para possibilitar a outros a compreensão do raciocínio de minha arte – e por extensão, a de outros artistas – assim como para que se compreenda mais claramente o termo “arte-conceitual”.¹⁵⁹

E continua em uma nota que segue esse parágrafo:

Quero deixar claro que não falo aqui por ninguém mais. Cheguei a essas conclusões sozinho e, na verdade, é desse pensamento que minha arte se desenvolveu desde 1969, senão antes. Apenas recentemente percebi, ao encontrar Terry Atkinson que ele e Michael Baldwin compartilham de ideias semelhantes às minhas, embora não idênticas.¹⁶⁰

Sua posição quanto à exclusividade de “sua arte”, enfatizada pelo testemunho descabido acrescido em nota – “cheguei a essas conclusões sozinho” –, parte da separação entre estética e arte, leia-se Hegel e arte formalista, aposta em uma arte tautológica e, por isso, indiferente aos pressupostos filosóficos, livre do sistema opinativo da estética – *arte depois da filosofia*. Pretensamente, Kosuth quer separar-se de tudo o que veio antes de sua produção de gênio romântico isolado em seus pensamentos, como se ele fosse desligado de qualquer contexto, como

se o próprio campo que o possibilita fosse um mero detalhe, como se Kaprow não tivesse escrito *The Legacy of Jackson Pollock* alguns anos antes. É claro, dizer que “cheguei a essas conclusões sozinho” é uma maneira de dizer, pois *Art After Philosophy* é um manifesto cheio de referências à arte e à filosofia: Judd, LeWitt, Reinhardt, Hegel, Hume, Kant, para citar alguns. Mas *uma maneira de dizer* não é simplesmente *uma maneira de dizer*. A negatividade operada por Kosuth, para evidenciar a superioridade da arte conceitual sobre a arte e a crítica formalista, da função sobre a morfologia, reivindica a estabilidade do objeto artístico ligado ao regime do pensamento.

É óbvio então que a situação de dependência da crítica formalista pela morfologia conduz necessariamente a uma visão favorecida da morfologia no campo da arte tradicional. E, nesse sentido, essas críticas não estão relacionadas (como Michael Fried nos quer fazer acreditar com suas descrições detalhadas de pinturas e sua parafernália “erudita”) a um “método” ou qualquer espécie de empirismo. [...] No entanto, isso não acrescenta nenhum conhecimento (ou fatos) à nossa compreensão da natureza da função da arte. Tais críticas também não questionam se os objetos analisados são mesmo arte ou não, passando ao largo do elemento conceitual nos trabalhos de arte. E o fato de não questionarem os elementos conceituais nos trabalhos de arte é que a arte formalista é arte apenas em virtude de sua semelhança com obras de arte anteriores.¹⁶¹

É óbvio também que a equivalência entre *arte formalista* e *crítica formalista* é arbitrária. Para que o manifesto de Kosuth funcionasse, era importante uma segmentação do campo da arte e que a parte identificada de alguma forma com a chamada corrente formalista fosse restringida a algo coeso e uniforme, isto é: seriam morfologicamente idênticos a crítica, aos seus objetos de afeto, seus juízos, suas teorias, os artistas citados

neste universo e as suas obras, suas proposições. Como se um certo discurso, endereçado a um grupo de obras, automaticamente tornasse tais obras ilustrações desse discurso e, assim, indissociáveis de uma perspectiva historicamente datada. Igualar essas diferenças faz parte da sua tentativa de definir a natureza e a função da arte. Por isso, ele não aponta – o que seria lógico para a natureza funcional de seu pensamento – que a arte conceitual somente é arte em virtude de sua íntima relação de dessemelhança com obras de arte anteriores ou contemporâneas, com o campo da arte em geral, historicamente avesso a uniformidade. Recusar tudo aquilo que não é compatível com uma certa perspectiva, eventualmente todo o passado, não é algo desconhecido, pelo contrário, distingue parte da tradição da arte de vanguarda do início do século XX.

O evento que tornou concebível a compreensão de que se podia “falar outra linguagem” e isso ainda ter sentido de arte foi o primeiro *ready-made* não modificado da Marcel Duchamp. A partir desse trabalho, a arte deixou de focar a forma da linguagem para preocupar-se com [*sic.*] que estava sendo dito, o que em outras palavras, significa a mudança da natureza da arte de uma questão morfológica para uma questão de função. Esta mudança – de “aparência” para “concepção” – foi o início da arte moderna e o início da arte conceitual. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque arte existe apenas conceitualmente. O valor dos artistas posteriores a Duchamp pode ser medido de acordo com seu questionamento a respeito da natureza da arte, que é outra forma de dizer “o quanto acrescentaram à concepção da arte” ou o que não estava lá, antes de começarem. Os artistas questionaram a natureza da arte ao apresentar novas proposições quanto à sua natureza. E, ao fazer isso, não pode haver preocupação quanto à “linguagem” gasta da arte tradicional, na medida em que esta atividade se baseia no pressuposto de que há apenas um modo de se equacionar propostas artísticas.¹⁶²

Não é por acaso, portanto, que a aproximação entre a vocação reacionária e a revolucionária, bastante evidente no Futurismo, também se encontra no manifesto *Art After Philosophy*. Kosuth escreve que o problema com a arte formalista reside na sua relação passiva com a tradição, principalmente por ela não questionar a natureza da arte e aceitar a especificidade da pintura e da escultura europeia como um binômio, como o elemento *a priori* da constituição do objeto artístico. Segundo ele, a crítica formalista não se questiona se os objetos analisados seriam ou não arte, pois não se aproximaria dos elementos conceituais do trabalho, sua principal função. Ora, se Kosuth questiona o fato de a crítica formalista pretender saber por antecipação o que seria uma boa pintura, já que um encadeamento lógico e histórico poderia indicar exemplos de modelos empiricamente verificáveis – uma pintura boa é plana, logo, se houver planaridade qualquer pintura será boa –, por que então ele adota o mesmo sistema, desta vez às avessas, para validar seu discurso?¹⁶³ É possível generalizar e dizer que se na perspectiva da crítica formalista norte-americana o discurso narrativo deve, imperativamente, ser retirado do plano pictórico, para Kosuth, também imperativamente, a separação entre forma e função é necessária para que a demonstração funcional supere a morfologia.

Essa negatividade, por ser restritiva e por generalizar o objeto negado – tudo o que não é pintura abstrata, tudo o que não é arte conceitual –, não considera a diversidade dos contextos que a possibilitam. O que é no mínimo estranho para os anos 1960 e 70 – e para as práticas de vanguarda dos anos 1920. Por outro lado, Kaprow estabelece e antecipa, por assim dizer, um projeto crítico para a arte conceitual, não no sentido de uma *nova* arte, mas no de restaurar as conexões quebradas pelo formalismo com a política, com a crítica intelectual e institucional, com a cultura em geral. Vejo uma considerável vantagem nesse tipo de

posição negativa, pois a soma entre o campo da arte e tantos outros campos do conhecimento favorece práticas abertas e zonas de atrito distantes do pensamento funcional tautológico – incluindo a opção de “retorno” à pintura emancipada desta faceta do reducionismo modernista: “uma pintura é uma pintura plana”.

Finalmente, é importante retomar e definir minha apropriação do problema enunciado por Deleuze no início deste capítulo: em princípio, não me ocupo aqui de uma discussão do campo da filosofia, sobre a História da Filosofia e os contextos em que *je pense donc je suis* e *et si moi je nie* apareceram. Interessa-me ver na formulação de algo, de um discurso, seja vídeo, áudio, texto, desenho, etc., afirmações indagativas e negativas – *et si moi je nie*; ver a instabilidade – *et si* – desempenhar a função de mapa para esses discursos e, de diversas maneiras, tencionar a razão que diz *je pense donc je suis*. *Et si moi je nie* é um limite (entre tantos) para meu pensamento, para entender minhas ações. *Et si moi je nie* é uma proposição agora à deriva como se fosse uma boia, ou figura, ou objeto para a observação, um modelo, uma matéria entre outras. Na verdade, o próprio campo da filosofia, pela voz de Deleuze, incorporou-se em minha proposição: quer queira ou não, em algum nível, quando penso em como a filosofia funciona para mim, vejo o quanto dialogo com esse campo:

É que há duas maneiras de ler um livro. Podemos considerá-lo como uma caixa que remete a um dentro, e então vamos buscar seu significado, e aí, se formos ainda mais perversos ou corrompidos, partimos em busca do significante. E trataremos o livro seguinte como uma caixa contida na precedente, ou contendo-a por sua vez. E comentaremos, interpretaremos, pediremos explicações, escreveremos o livro do livro, ao infinito. Ou a outra maneira: consideramos o livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: “isso funciona, e como é que funciona?” Como

isso funciona para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar.¹⁶⁴

Certo. Isso poderia sugerir, para alguns, uma falta ou problema de ordem acadêmica, um esvaziamento qualquer. Mas seria um problema eleger essa afirmação – *et si moi je nie* – e, a partir das declarações intensificadas no próprio discurso filosófico, por Deleuze, observar seu funcionamento quando em relação ao campo da arte? Seria um problema elegê-la como um elemento, uma parte do discurso, como uma coisa entre outras, com o mesmo estatuto, por exemplo, de uma parte de um vídeo coletado na *Internet*? Seria um problema usá-la como bandeira ou *slogan*? Sim. Parecem-me problemas: na medida em que *et si moi je nie* afirma um ponto de crise e o carrega consigo. Ler um livro sem ter nada a explicar, compreender, interpretar, significa repensar um método. Significa, para mim, estar inserido em um contexto histórico dado pela relação entre práticas artísticas modernistas e pós-modernistas e *pós-etc.*

No início de 2009 fui convidado a participar da exposição coletiva *Houston, we've had a problem*, organizada pela galeria Casa da Imagem, localizada em Curitiba. Após algumas tentativas de negociação, declinei o convite. Resolvi que minha decisão deveria ser publicada e os motivos compartilhados, pelo menos com os artistas envolvidos, para que ficasse claro que minha negatividade se referia a um contexto, na minha opinião, desinteressante. Sustentei publicamente minha posição enviando um *e-mail* para o grupo. *A publicação das razões* modifica aquele contexto, faz parte dele como um gesto positivo, afinal, proponho algumas questões que julgo de interesse dos demais artistas.¹⁶⁵ Uma escrita sobre a exposição – do que ela foi feita –, da minha perspectiva, inclui tanto os artistas que aceitaram quanto os que recusaram. Acredito que minha

posição negativa fez parte do objeto negado, da exposição: assim como este texto, ela negocia valores, espaços discursivos, define meu lugar no campo da arte, faz parte da minha prática artística. O que não significa que eu considere minha ação como um trabalho de arte, uma coisa não implica necessariamente a outra – este texto ocorre dentro de uma prática artística mas não é um trabalho de arte; em alguns casos acompanha proposições partidas do campo da arte.

Mas que tipo de presença minha ausência afirma? Mais precisamente: como minha ausência, baseada em uma certa negatividade, pode ser afirmativa no sentido de formular um espaço crítico de discussão? E, constituído o espaço, o que posso afirmar pela negatividade desse gesto, além, obviamente, daquilo que já está explícito no conteúdo do *e-mail*? Em quais sentidos o corpo da exposição se altera quando um dos agentes previstos para a constituição do discurso joga com a figura do *desmancha-prazer*?¹⁶⁶ Não vejo que minha *ausência* ~~ou~~ *presença* tenha sido um abandono do jogo. Pelo contrário, com a publicação via *e-mail*, a escrita da história se modifica com as informações sobre minhas tentativas de comunicação com os responsáveis pela exposição – é claro, se isto for retomado como assunto de pesquisa; ganha complexidade, ainda que seja um caso restrito a um contexto local. O que, de qualquer forma, não o torna irrelevante: se considerarmos apenas a escrita da história divulgada e a maneira com que foi contada na matéria do jornal, não veremos os processos que antecederam a abertura e definiram sua configuração final – estas partes que nem a exposição nem o texto publicado no jornal dão conta de carregar de forma aberta. Meu *e-mail* é uma espécie de eco do título da exposição que, por sua vez, é emprestado da NASA, das palavras do comandante James A. Lovell – *Houston, we've had a problem. We've had a MAIN B BUS UNDERVOLT*; ele funciona mais ou menos como um relatório de bordo.¹⁶⁷ Estou interferindo na escrita desta narrativa *mini-mestra*; lembrando da proposição de James Elkins, a



Dennis Oppenheim, *Eye of the Storm*, avião e fumaça, 1973.

história da escrita sobre a arte do século XX é feita por um tipo de desordem, pela confluência de diferentes discursos, nomeadamente, os das narrativas mestras e os das “outras”, dos panfletos, catálogos de exposição, etc.. Não participei de uma exposição emblemática; deixei de ocupar uma posição que me era garantida; noticiei esta decisão. E daí? Como o discurso do curador é afetado por essa falta/falha? Em que medida minha posição negativa afeta a posição dos outros artistas que participaram da exposição? Em um sentido mais amplo, como foi afetado esse projeto de constituição de uma História da Arte local, emblemática (como diz o texto de propaganda publicado no jornal) como validação de uma nova geração de artistas?¹⁶⁸ Por que escrever junto – ao lado, em uma mensagem de *e-mail* e também nesta tese – à história oficial publicada no jornal?

Não é incomum essa forma de posicionamento dentro do campo da arte, em que o artista se coloca na posição de narrador. Em um nível nacional ou internacional, a interferência do discurso do artista na história pode ser bastante marcante, com diferentes reverberações, em contato direto com os agentes nomeados/eleitos para decidir modelos e suas políticas para os grandes eventos expositivos. Cildo Meireles, entre outros artistas que o apoiaram, por exemplo, questionou a reeleição do banqueiro Edemar Cid Ferreira para ocupar um lugar no conselho deliberativo da Fundação Bienal e, por consequência, a posição dos conselheiros sobre esta decisão; depois, mesmo com a prisão e consequente afastamento de Ferreira de sua cadeira no conselho da Fundação, ele não participa da 27ª edição da Bienal de São Paulo. Seus questionamentos são levados a público junto com os dos artistas que se manifestaram contrários à reeleição. Cildo, ao se posicionar, localiza a posição de outros envolvidos naquele momento com a Fundação, entre eles os artistas convidados para a Bienal; com a imprensa, abre espaço para uma voz coletiva; indica, no sentido de tornar notável, uma parte do *habitus* que habita o campo da

arte, mas não muito divulgado e/ou restrito a gerenciamentos específicos: por exemplo, faz virar notícia de jornal que o conselho da Fundação Bienal é feito de membros eleitos e vitalícios. A mídia é suporte e veículo para publicar essa discussão sobre o membro incômodo do conselho da Bienal.¹⁶⁹

Cildo responde de forma negativa à reeleição de Cid Ferreira e, a meu ver, posiciona-se frente a um evento específico para dar-lhe forma: uma bienal sem o banqueiro. Não é uma posição predefinida por uma agenda de investigações das estruturas corruptas do campo da arte *em geral*; não é uma busca por um solo ideal, puro e descontaminado, para que seu trabalho pudesse existir apenas depois de um inventário. Não há uma caça às bruxas a cada exposição. ***Yes, we don't have a problem: we art out!!! Como o vazio ocupa espaço!***



Input Simondon

p. 291-292

L'objet créé, pour être complètement organisé, doit être plus complexe et plus riche que ne le suppose le projet strict de résolution de problème; il possède alors des propriétés nouvelles qui permettent de résoudre, par surabondance d'être, d'autres problèmes. Il incorpore, involontairement, d'autres effets de l'univers, car il n'existe généralement pas de solution parfaitement sur mesure à un problème particulier. L'incorporation dans un ensemble qui est logiquement mais aussi réellement et matériellement formalisé, comme un organisme, d'effets non recherchés par l'intention finalisée de résolution du problème par organisation conduit à un dépassement des conditions du problème en puissance et en universalité d'application. Cet accroissement est comparable à une plus-value fonctionnelle due au travail des réalités naturelles incorporées à l'objet créé pour qu'il soit entièrement compatible avec lui-même; de cette manière, par la nécessité du progrès des techniques, le groupe des objets créés incorpore de plus en plus de réalité naturelle. Une vue superficielle, non dialectique, pourrait faire croire que la technique capitalise une somme toujours plus grande de réalités naturelles, appauvrissant l'univers de ces réalités; mais, en fait, le groupe des objets créés, incorporant toujours plus d'effets << sauvages >>, est de moins en moins arbitraire, de moins en moins artificiel en chacun de ses éléments; la nature se recrée comme formalisation nécessitante et concrétisation à l'intérieur de l'univers des techniques. Plus les techniques se font objet, plus elles tendent à faire passer la nature dans le créé; l'évolution progressive des techniques, grâce à la plus-value amplificante de chaque invention constituant un objet, fait passer les effets naturels dans le monde des techniques, ce qui a pour résultat le fait que les techniques, progressivement, se naturalisent.

p. 265-266

Le récepteur est construit en arbre comme l'émetteur, mais le sens de l'information va du tronc aux branches, et il ne possède pas lui-même de source

output Google translate

p. 291-292

O objeto criado para ser completamente organizada, deve ser mais complexo e mais rico do que o previsto no projeto estrito resolver problema, então ele tem novas propriedades que podem ser resolvidos por excesso haver outros problemas . Ele incorpora involuntariamente outros efeitos do universo, porque normalmente não há solução perfeitamente adaptada a um problema particular. Incorporação em um conjunto que é lógica e física, mas também, na verdade, formalizado como uma organização, consequências inesperadas para finalizado pela resolução do problema levou à organização superior as condições do problema no poder e universalidade da a aplicação. Este aumento é comparável a um ganho devido às realidades funcionais de trabalho incorporados objeto natural criada para que seja totalmente compatível com o mesmo, desta forma, a necessidade do progresso técnico, do grupo de objectos criado incorpora a realidade mais natural. Um superficial, não-dialético, pode sugerir que a técnica capitaliza quantidade cada vez maior de coisas naturais, esgotando o mundo dessas realidades, mas na verdade o grupo de objetos criados, incorporando cada vez mais efeitos << >> selvagem é menos arbitrário, menos artificial em cada um dos seus elementos, a natureza é recriada como uma formalização e implementação necessitando de dentro do mundo da tecnologia. Técnicas são mais assunto, mais eles tendem a ir na natureza criada, a evolução gradual de técnicas, com o valor acrescentado de cada invenção de aumento como um objeto, passando os efeitos naturais do mundo da tecnologia , o que resulta no fato de que a tecnologia, tornam-se gradualmente naturalizada.

Sincronização

Sincronização

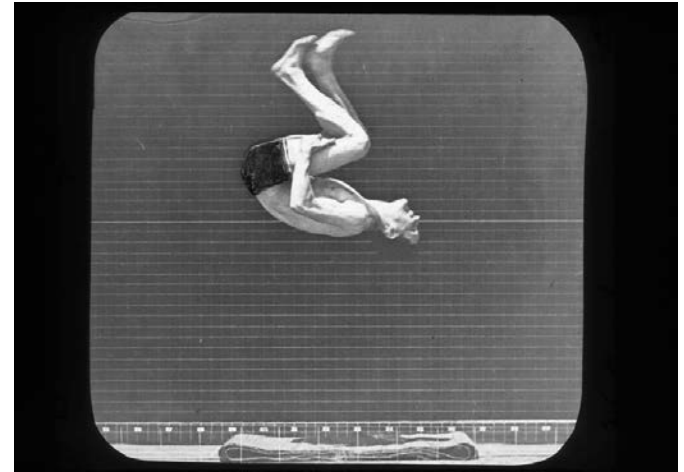
p. 265-266

O receptor é construído em uma árvore como o emissor, mas o significado da informação vai do tronco para os ramos, e não tem em si uma fonte de

d'information; il n'a pas une double circulation dans ses branches;

informação, não era uma circulação dupla em seus ramos;

Último enxerto: GP/SCG¹⁷⁰



Eadweard Muybridge, estudo de movimento, fotografia, 1887.



Montgomery Ward & Co. Catalog, 1905, p. 33; e (ao lado) Mark Dion, A Meter of Jungle (detalhe), 1992.

Sem data – FN perspectiva A / update 16.10.12:

Indistinção/coincidência entre ação e objeto de arte: uma ação pode ser o objeto da arte: objetos não são necessariamente coisas: o objeto do pensamento pode ser o objeto da arte: a pintura já foi proposta como coisa mental: o campo da arte sempre teve seus limites instáveis: mesmo antes de ser definido assim, isto é, como um campo: outras formas de poder sempre dialogaram com o campo da arte: filosofia, arte, religião, comércio, política, historicamente tiveram, e ainda têm, seus limites conectados para agenciar estados de passagem: sem territórios não temos desterritorializações.

20.05.09 – FN perspectiva A / update 16.10.12: Descontando alguns intervalos, felizmente, fui muito para o *mato*, quer dizer, para lugares afastados, cuja concentração de pessoas por quilômetro/metro quadrado é bem baixa. Não quero afirmar uma distinção entre natureza e cultura – soaria um pouco medieval? –, mas, de qualquer forma, quando digo *mato*, refiro-me a esses lugares “selvagens e deslocados”: a natureza.¹⁷¹ É mesmo difícil perceber essa distinção em uma sociedade que vem mapeando de forma cada vez mais detalhada a superfície do globo, inclusive para delimitar o que faz e o que não faz parte daquilo que chamamos de natureza (*Google earth* é um exemplo de mapeamento). A natureza é, antes de tudo, um *conceito de natureza*; quanto mais bem definido for esse conceito mais a natureza pode permanecer deslocada; não alheia, mas justamente como uma parte fundamental da cultura – não é demais lembrar que cultura quer dizer cultivo. A *natureza* é um espaço *em comum*, virtualmente acessível a todos, definido geograficamente – embora, para a maioria das pessoas, ele não seja feito de coisas comuns.

27.05.09 – FN perspectiva A / update 16.10.12: Essas viagens desdobraram-se em novos roteiros, em outros territórios para meu trabalho. Motivaram-me a desenvolver algumas ações específicas e com isso, obviamente, modificar minha posição no campo. A **Carta Preventiva**

é um dos desdobramentos desta ampliação, é um projeto de educação ambiental proposto por um artista. Com essas viagens de imersão no *mato*, seja a pé, de bicicleta, de barco, além de muitas fotografias, isto é, coisas trazidas de *lá* para *cá*, o próprio espaço urbano foi sendo pensado em seus modos de ocupação e gerenciamento. O que olho *lá* e *cá*? Como informamos e somos informados por esses territórios? A experiência no *mato* me faz ver um espaço *comum* que, mesmo ocupado, é ou pode ser *vazio*, como se definido pelo silêncio;¹⁷² e, paralelo a isto, o delírio da cidade opera por superpopulação. A **Carta Preventiva** é justamente endereçada aos acúmulos, aglomerações, lotações inevitáveis nos sistemas de transporte coletivo da maioria das grandes cidades. Mas se a lotação parece ser a regra, por que a “experiência claustrofóbica” é aí intensificada pelas janelas fechadas no inverno? Por que os *designers*, conscientes disso que parece ser um desejo público, a “experiência claustrofóbica”, não projetam veículos para transporte coletivo cuja ventilação seja eficiente e não dependa do usuário? E, talvez, as perguntas mais óbvias: por que o governo não propõe projetos de educação ambiental ou regulamenta de forma decente a construção desse tipo de veículo? Se parece exagerado dizer que a “experiência claustrofóbica” é algo desejável, faço mais uma pergunta: alguém já tentou abrir a janela de um ônibus lotado em um dia de inverno? Parece ironia? Tentel! Imaginei então que o campo da arte, financiado pelo governo municipal, poderia viabilizar algum comentário sobre isso; e foi o que fiz com o apoio que recebi da Fundação Cultural de Curitiba para produzir um trabalho “extra” para a XII Mostra da Gravura de Curitiba, realizada em 2000. Ainda que um teste, com uma tiragem reduzida de 1000 cópias e, por isso mesmo, sem abrangência significativa.

10.06.09 – FN perspectiva A / update 16.10.12: As fotografias da série **Conservadores de carne** são antes de tudo objetos deslocados pela mediação técnica dos aparelhos, como se transportados de *lá* para

cá. Não pretendo recuperar nada com elas, não quero tratar do *isso foi* da fotografia, não me importam questões sobre a indicialidade. Estas fotografias não foram feitas para ilustrar discursos teóricos ou percursos determinados, mesmo que sejam os meus. Não quero dizer que elas sejam parte da experiência de imersão no *mato*. Ao contrário, em um intervalo, para produzi-las, *penso* em fazer arte, ou melhor, situar-me a partir do campo da arte. É uma espécie de pausa para dobrar esse olhar específico da arte – que não para de conceituar – sobre conceitos complexos de *natureza* e, em uma espiral, redobrá-lo na cidade, agora para ver as sobras desta operação: a **Carta Preventiva**. O que me interessa particularmente na experiência deste espaço partilhado do *mato* são sua extensão e sua potência que permitem escapar dos próprios conceitos de *natureza* – para que a experiência não se aproxime demais daquelas de um parque de diversões ou de um cenário. Meu foco na relação entre a arte, o *mato* e a cidade recai principalmente sobre a *disfunção dos tipos de experiência* destes “lugares”. Walter De Maria, em seu projeto *The New York Earth Room*¹⁷³, mostra, em minha opinião, essa impossibilidade descritiva e narrativa. Não há nada para recuperar nos 197 metros cúbicos de terra que ocupam os 335 metros quadrados de um apartamento em uma área privilegiada de Nova Iorque; são impenetráveis, proibidos ao percurso. Outro exemplo é o filme *Stalker*, de 1979, de Andrei Tarkovsky, baseado no livro *Piquenique na Estrada* (1971/2) de Arkady e Boris Strugatsky. Desde os primeiros trabalhos da série **Conservadores de carne** esse filme me interessa bastante, particularmente o que vejo como um estado de delírio dos personagens imersos na *Zona*; estado desejado para as minhas caminhadas. Assim como é proposto no filme, não penso que seja possível transferir ou partilhar com os demais, de forma direta, o que vivo no *mato*, esta não é uma experiência para ser ilustrada; e a narrativa informa pouco àquele que nunca esteve *lá* na *Zona* ou no *mato*. A *Zona* é o lugar dos desejos mais íntimos mas para almejá-los é preciso cruzar uma fronteira,

um lugar de luta armada; não é tão simples passar de um território para outro sem antes abandonar alguns hábitos. No filme, temos uma espécie de guia para isso: um *Stalker*. É essa figura que “persegue e fareja” uma direção existe em função daqueles que o seguem.

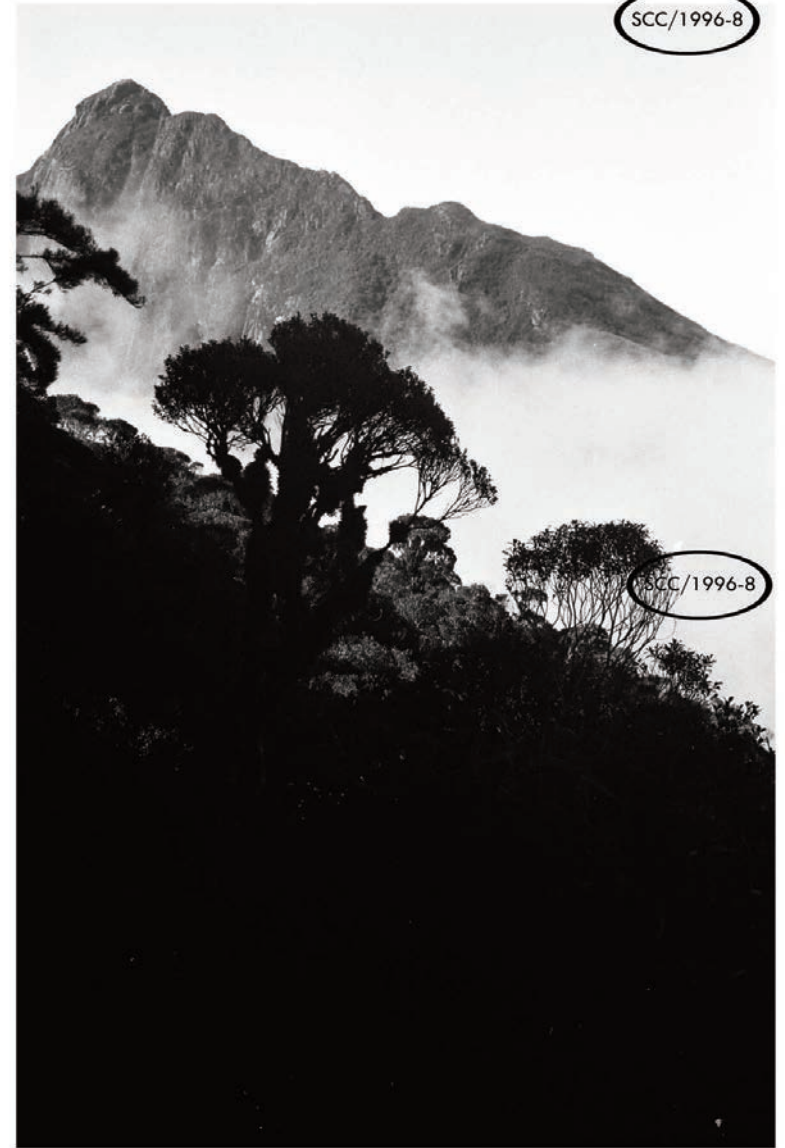
Como é possível que os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização não fossem relativos, não estivessem em perpétua ramificação, presos uns aos outros? A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. Poder-se-ia dizer que a orquídea imita a vespa cuja imagem reproduz de maneira significativa (mimese, mimetismo, fingimento, etc.). Mas isto é somente verdade no nível dos estratos – paralelismo entre dois estratos determinados cuja organização vegetal sobre um deles imita uma organização animal sobre o outro¹⁷⁴

A **Carta** é como uma dobra de um território sobre o outro, o *mato* que se desterritorializa sobre a cidade, e ao fazê-lo transborda como um gesto, um ato: a **Carta Preventiva** – o *mato reterritorializado*. Mas desta vez não há cópula como a da vespa e a da orquídea, a imagem é outra: os milhares de usuários do transporte público copulam com a bolha doente, que por sua vez se molda em superpopulação. A **Carta Preventiva** não é arte, é uma sobra da disfunção entre arte, *mato* e cidade.





SCC/1996-8



SCC/1996-8

SCC/1996-8



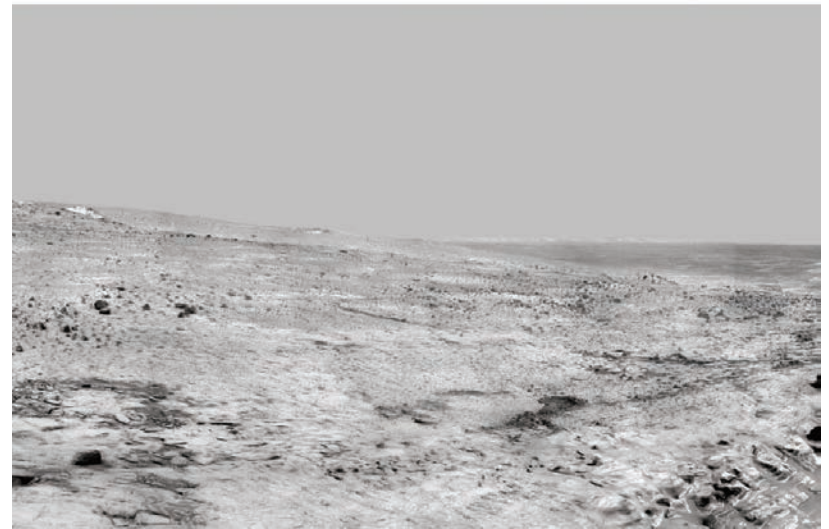
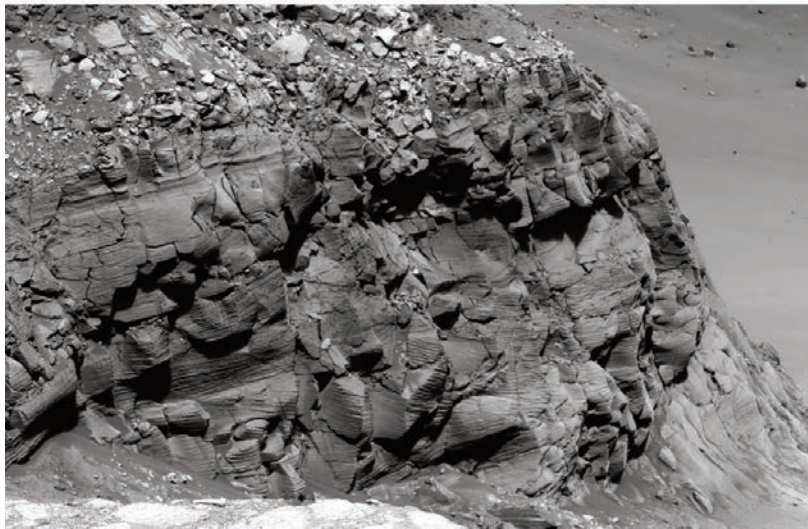
SCC/2011-12

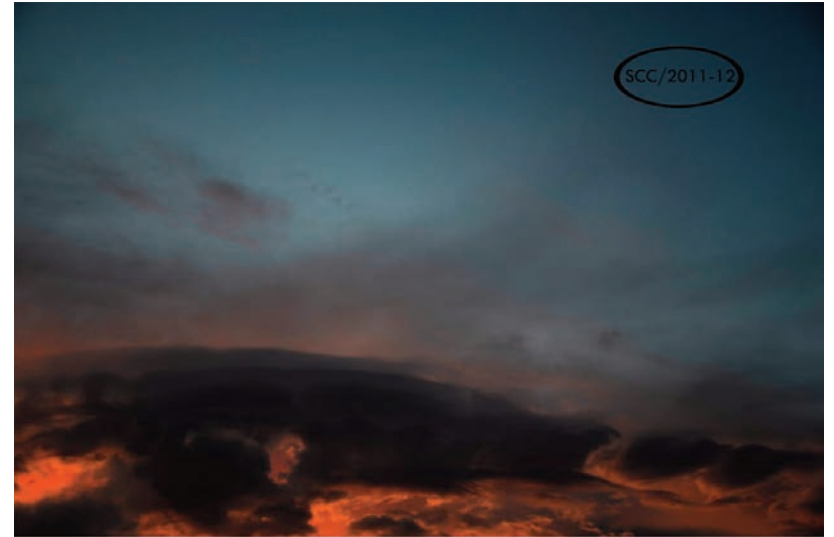
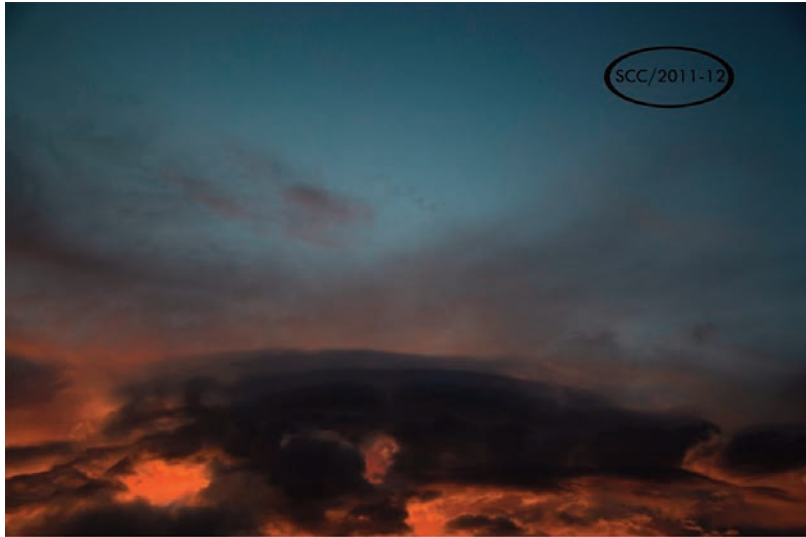


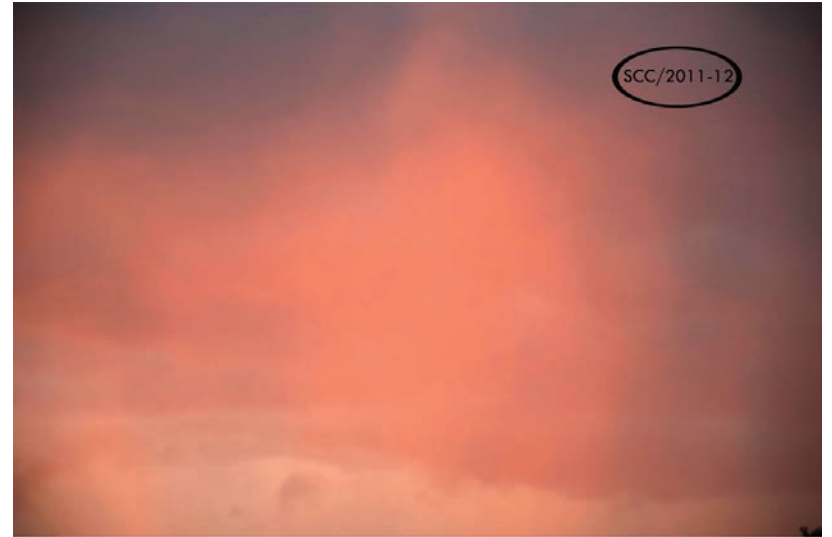
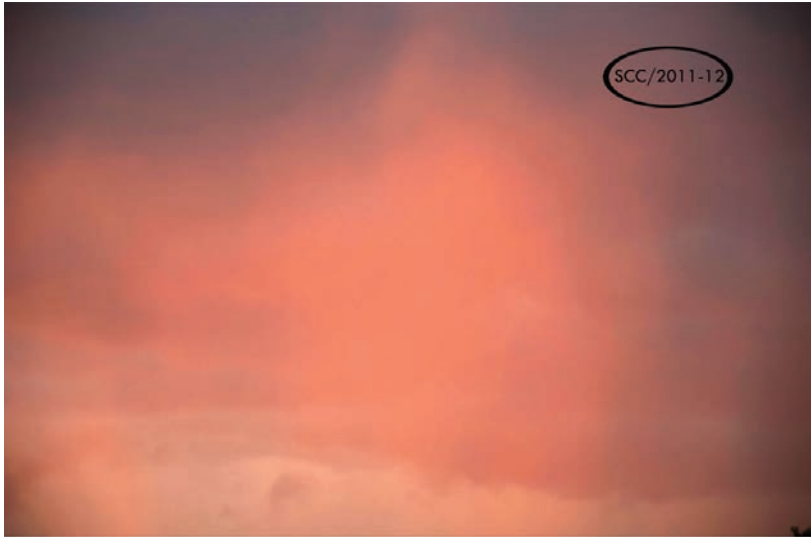
SCC/2011-12

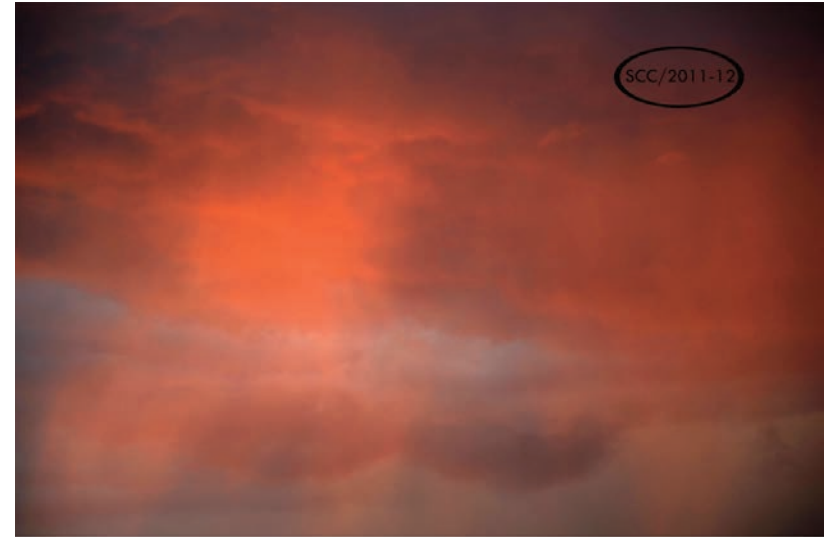
SCC/0000

SCC/0000











SCC/2011-12



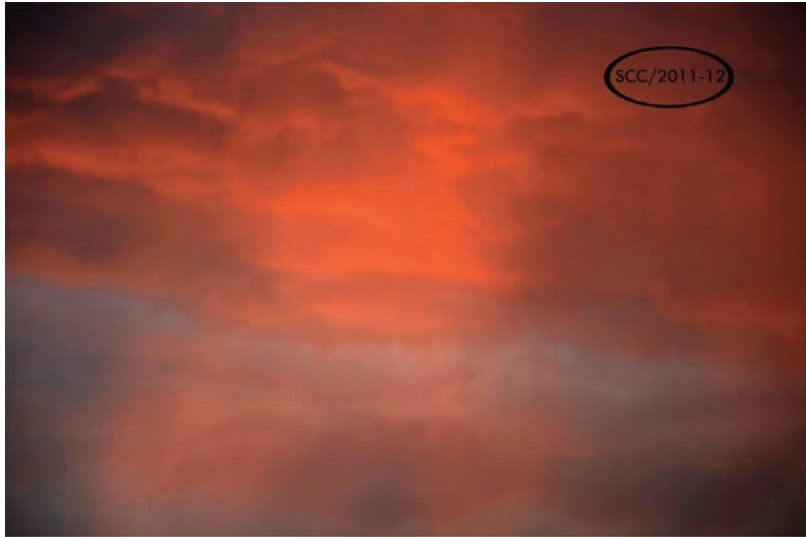
SCC/2011-12



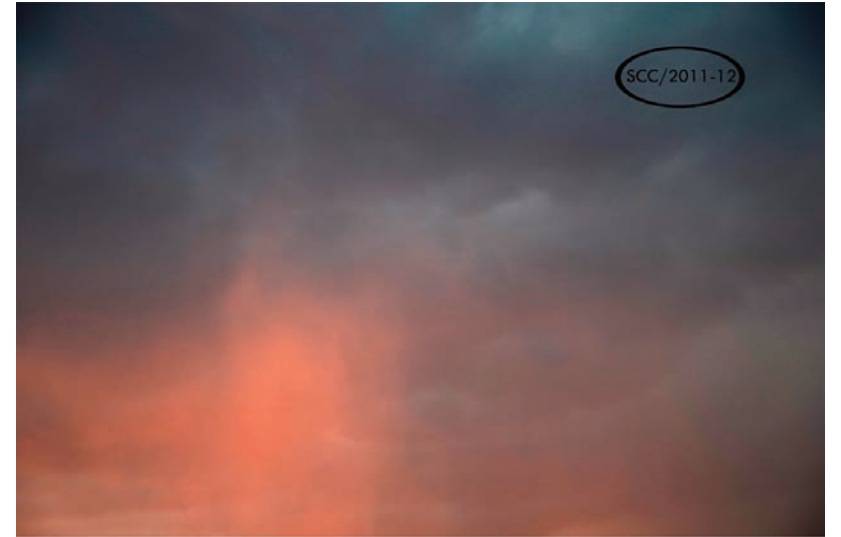
SCC/1996-8



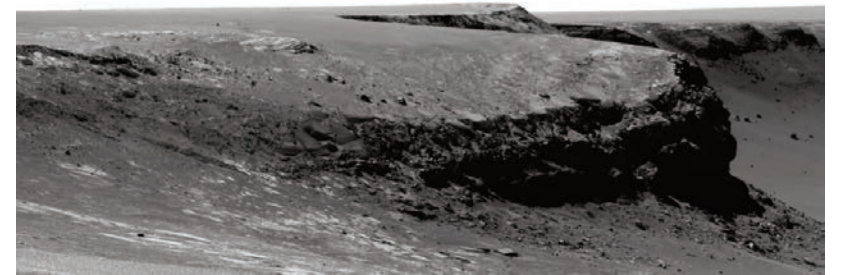
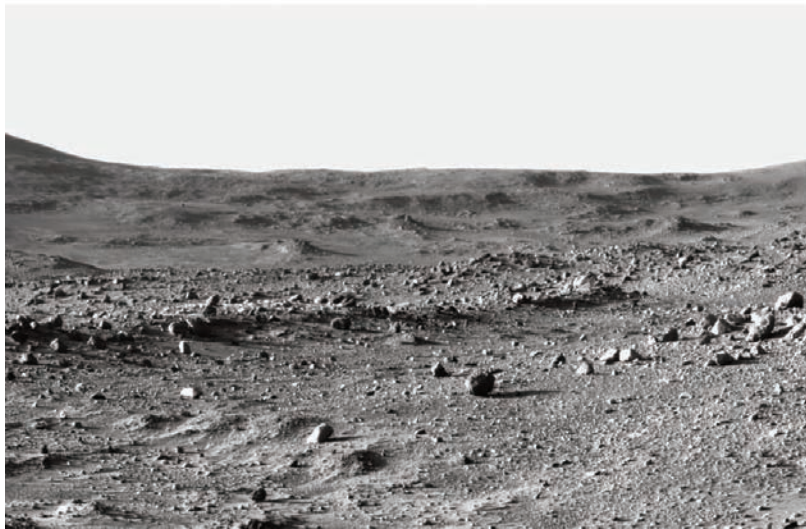
SCC/0000

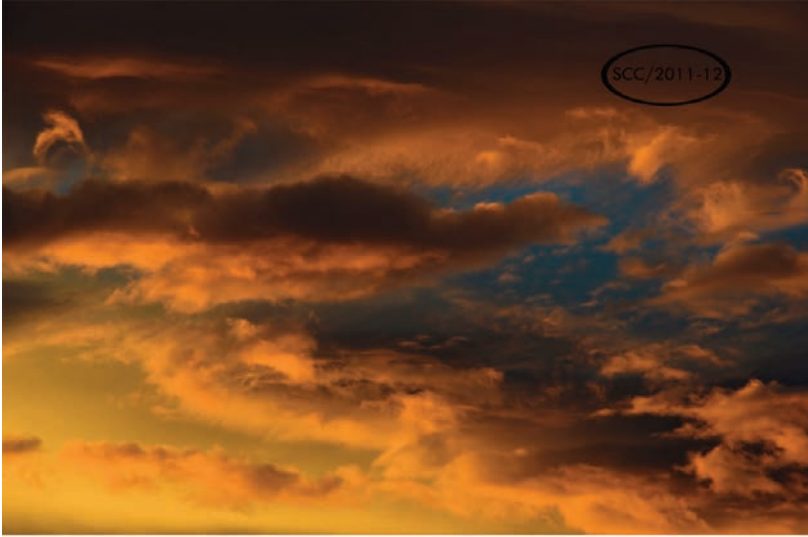


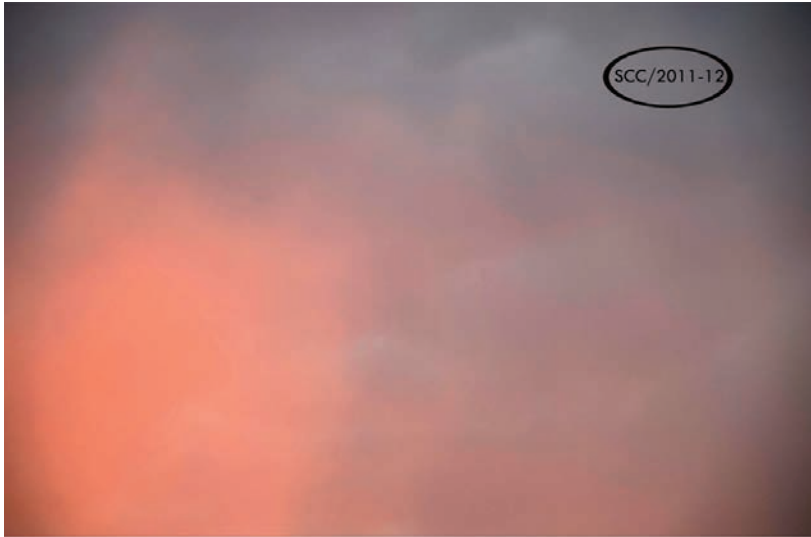
SCC/0000



SCC/0000



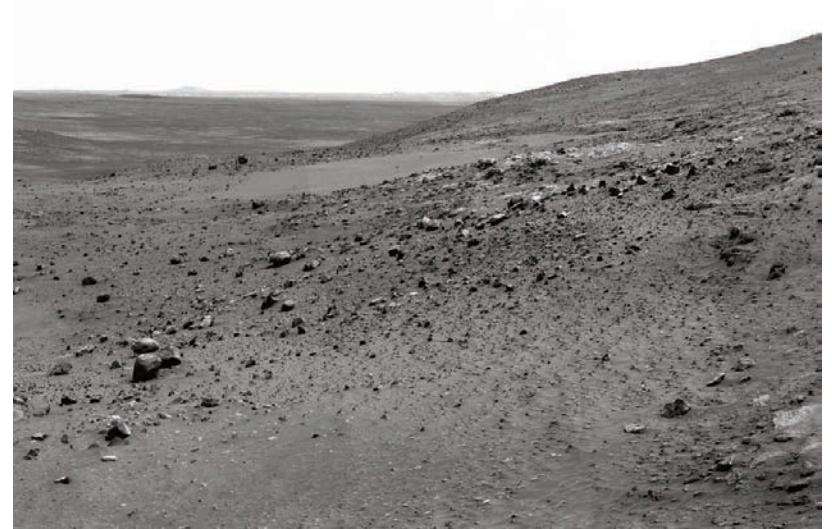




SCC/0000



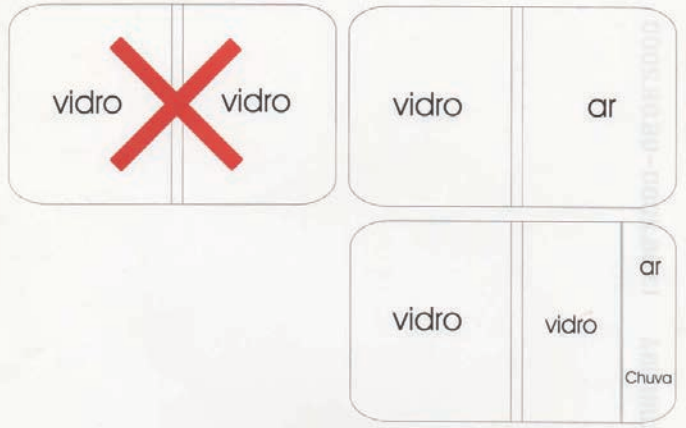
SCC/0000





carta preventiva

Instruções para a utilização do transporte público:



VOCÊ DEVE CONTROLAR A JANELA:

abrir

peessoas respirando em ambiente fechado produzem diversos males à saúde
doenças contagiosas são transmitidas pela respiração das pessoas
projeto de educação ambiental elaborado especialmente para pessoas com medo de ar - não existe fogo sem ar

XII MOSTRA DA GRAVURA DE CURITIBA 13.06.2000-06.08.2000

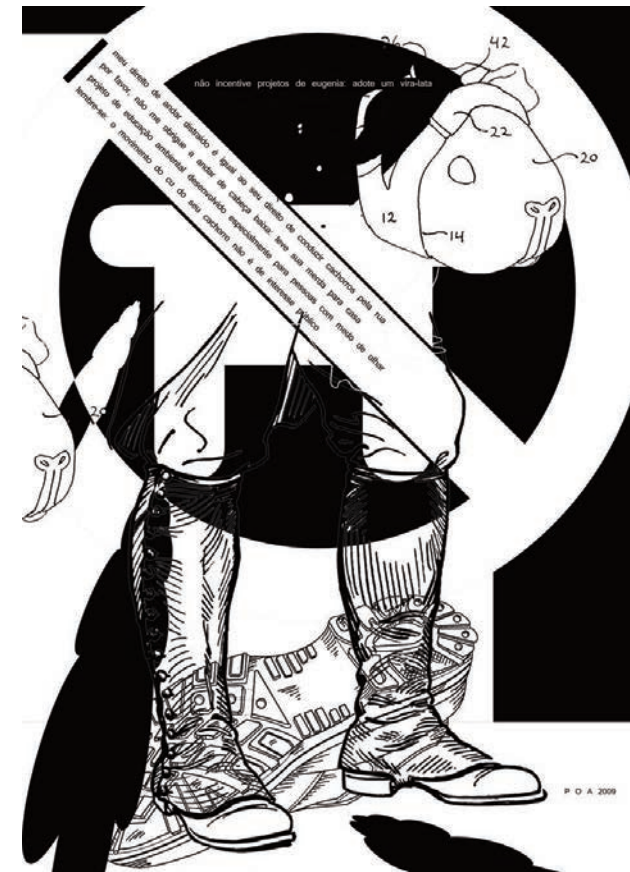




The Tower on Vermillion Creek, Brown's Park. Colorado (?), vistas estereoscópicas, sem data, (fotografias do USGS Photo Library).

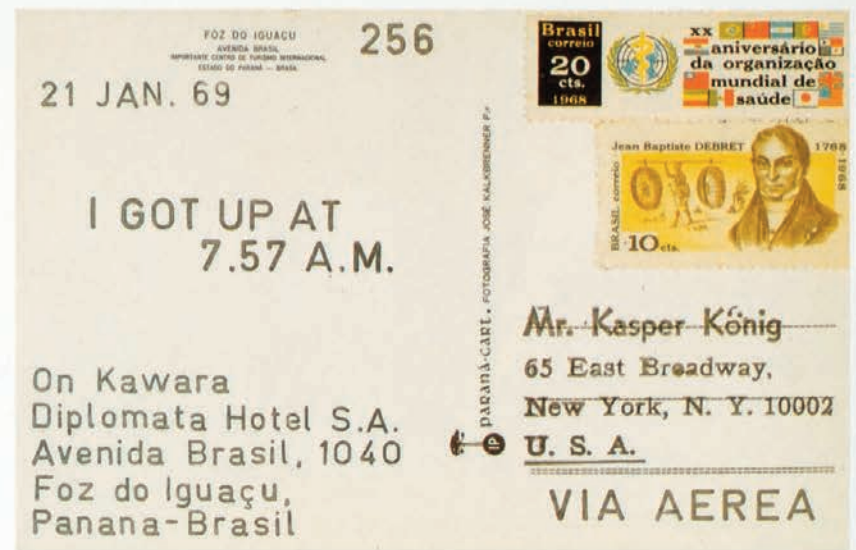
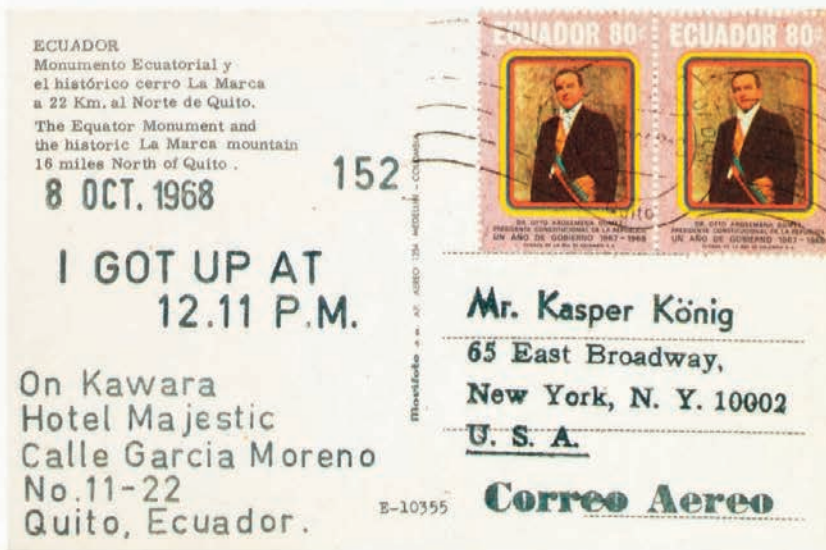
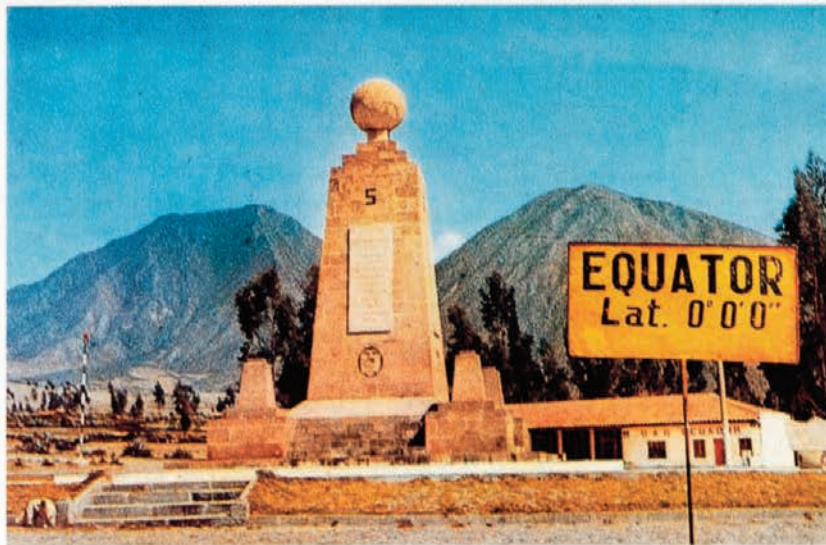
- não incentive projetos de eugenia: adote um vira-lata

- meu direito de andar distraído é igual ao seu direito de conduzir cachorros pela rua
- por favor, não me obrigue a andar de cabeça baixa: leve sua merda para casa
- projeto de educação ambiental desenvolvido especialmente para pessoas com medo de olhar
- lembre-se: o movimento do cu do seu cachorro não é de interesse público





Grand Canyon, rio Colorado, vista estereoscópica, sem data, (fotografias do USGS Photo Library).



On Kawara, *I GOT UP AT* (detalhe), 1968-79. (O nome do estado é Paraná e não Panana).



Frame do vídeo **Barba eXistenZ/Projeto Motosserra**, 2012. Este projeto delirante prevê a retirada de 7000 árvores invasoras do tipo pinheiro-americano (*Pinus elliottii*) de áreas de recuperação de bioclimas típicos da Serra do Mar (Paraná). As chamadas para este projeto aconteceram em três *sites* diferentes: vinculada à exposição CONCIERTACIENCIA na Colômbia; em Curitiba, como parte da exposição 2012: Proposições Sobre o Futuro, no Museu de Arte Contemporânea; e, no meu blog (a "sede principal" de lançamento do projeto), que concentrou todos os documentos relativos ao **Projeto Motosserra**. Disponíveis em: <<http://www.plataformabogota.org/index.php/muestras/22-exposiciones-futuras/77-muestra-conciertaciencia-2012>>; <<http://leglessspider.wordpress.com/projetos/motosserra/>>; <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/MAC/2012_mac.pdf>.

FROM AND FOR A WORK IN PROGRESS

Toward a defatured landscape on all levels, without any sense of loss, negation, subversion, etc.—reams of tiny photographs.

The beginning of a continuing interpenetration with as yet untaken photographs, with as yet unreceived signals from the as yet existenceless future. This date, September 27, 1969, 7:15 p.m., will mark the "outset" of this endless experiment.

The work in progress: sequences, interspersed with situations and spaces of a specific, dense nature—a sequence which is subtly altered, manipulated in a particular way, one procedure from a vault of endless possibilities. I myself sit here—or possibly ride in a car—and am somewhat more than just a "recording machine".



The outlines of the region of concrete reactions—reactions "lived" in complex (i.e.—timeless) time & remembered in "neural" time—complex but different. Instead of being an expository work, the work should be a particular procedure itself, carried out as the writing (etc.) is carried out, becoming, in effect indistinguishable from the procedure itself—not subordinate to any other particular physical etc. process, but instead, as concrete as any other particular procedure. Typewriting as "physical" activity: interaction with materials, etc., as interaction with stone, steel, # clay, etc. Interaction with materials as primarily "structural"; i.e.—participation in any process is a condition of rela-

no documents

tion which demands a complete structural "metaphysics", and we can see more & more clearly that this demand & its response should be made as consciously as possible. When words are used, this necessity obviously becomes most apparent—(close attention to interface of vagueness/clarity—apparent "opposition" of mistakes to "correct procedure")

Look carefully onto the page; might see the surface as a (preliminary) ^{pattern}, a particular articulation of many simultaneous functions, propositions, etc.—this "surface" articulation a particular and necessary structure, and, as such, intimately related to extended regions of abstraction, each simpler than the previous—all connected in "crystalline" fashion, like the interchange on the broad high-speed freeway under the wheels of a car (1968 Dodge Monaco convertible), then the gleaming approaches, the long straight secondary highways with rutted gravel shoulders, and further and further away, the complex and simultaneous network of suburban drives, crescents and avenues—the white lines carrying speakers out of hearing range. The road-landscape exists, then, as a region of primary involvement, carried to the page with real, primary words and actual chemical photographs.

VAST DEFAUTED REGION

The "regions" which make up the content of the ongoing system are of little importance in & for themselves. Because what we know, or what we actually work with when we work at all, is an awareness of structures—when we make abstractions from these structures to qualitatively different kinds of structures—we understand that what we are doing involves a manipulation of elements or of maybe "objects" which are not important to us except in the manner in which we manipulate them.

I am riding in a car; the sun breaks and slants in through the windows. The car is full of noise—the engine, the wind tearing in through rolled-down windows and wide-open vents under the dashboard. On my lap lies a camera in a leather case. My hands are at my sides and I am looking to my right out the window. Books and papers cover the back seat. The landscape issues out through the rear windows of the car and slips away much too quickly to be contained; nevertheless, from time to time I snap a photograph through one of the car's windows.



photo: final activity of art (in delirious housing development)

Note: left-hand rear-view mirror suddenly registering homing development factors. Also: reflection of window in puddle (confluence of speeding mirror-images).

obviously only just begun. Sit as you are sitting now chart your activities, thoughts, observations, etc.—hold the charts up to the light see what corresponds with what. Obviously, this kind of charting has only just begun.

INDEXED UNRAELED

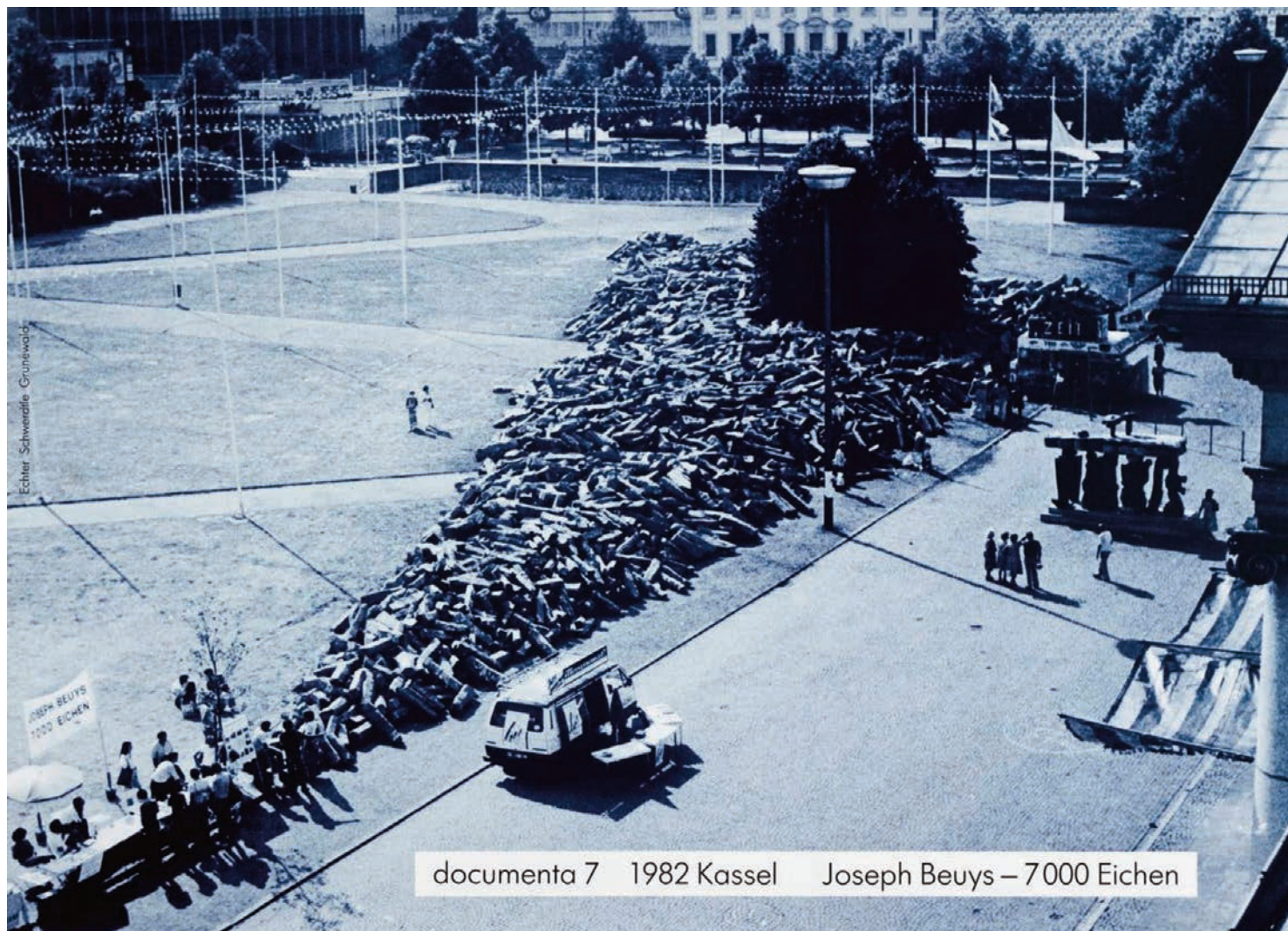
Some among us might want to undercut or subvert all possibilities, all dry roads of "meaning", establishing instead only a silent sophisticated well-considered domain apparently without problems of sequence, hierarchy or iconology—by fixing once and for all the principles of actual organization. Nevertheless, the illness remains. Subversion in these terms (subversion/destruction of one specific continuum of "meaning") is always merely an attempt at reformulating the center of importance in particular structures. As long as one kind of organization is absolutely preferred

to another, then the genuine field awareness cannot be grasped. In "functional" terms, one always chooses, makes distinctions, etc.—as I choose this varied and synthetic process over some other. The question confronting the man the table the small pile of mechanical images is why are necessary attachments made between things?? Why would you try to make "sense" out of the apparent "noise" of this picture ~~game~~?? Stop trying to shut off the bothersome noise—the symbols which you don't choose the symbols which "impose themselves" upon you and suddenly—quiet. Immense fields precise as focussed film spread easily effortlessly beneath the eye the lens the hand raised in front of the face. In the moving car, sitting the way you are sitting now, the vacant sequences form beneath the tires, all the windows show blank and the sun glinting across the silvery dashboard fixtures the speedometer set at a steady 33 or 34 miles an hour. Look down into your hand: there is a small photograph you did not choose representing a landscape you do not know. Look out the window, scatter the photos, return the image of the



picture-game landscape

landscape back to the "source"; beneath the tires of the car the terms of your consciousness girlish fond hands proffer city chemistry the conclusions ~~ANALYTICAL~~—continuous possibilities for accepting a deep symbio-



Joseph Beuys, 7000 Carvalhos, 1982-1987/presente; e (na próxima página) a árvore sendo plantada em Nova Iorque, Dia Center, 1996.





Espaços, mulheres e diagramas E *A onda* de William Adolphe Bouguereau (1825-1905)

Em geral não costumo redigir textos *para ou sobre* meus trabalhos, quando o faço é com objetivo acadêmico – e daí a existência deste escrito aqui. São textos produzidos junto aos trabalhos e podem ser considerados parte destes, isto é, **Espaços, mulheres e diagramas** também é construído pela leitura deste breve comentário sobre *A onda* de William Adolphe Bouguereau (ver também o apêndice: *Charles Baudelaire e John Ruskin*).

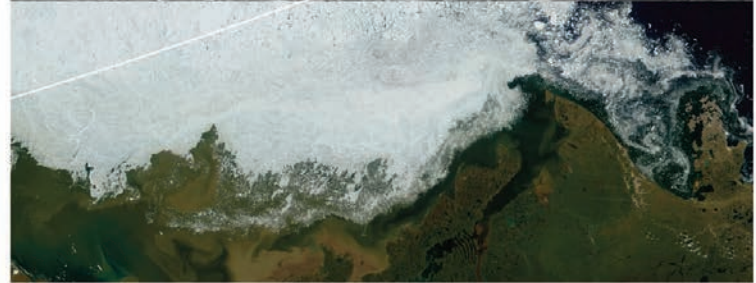
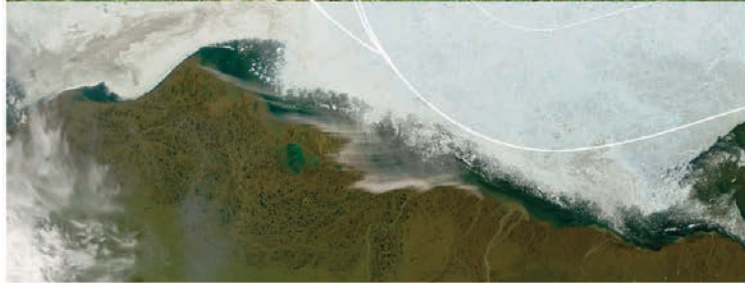
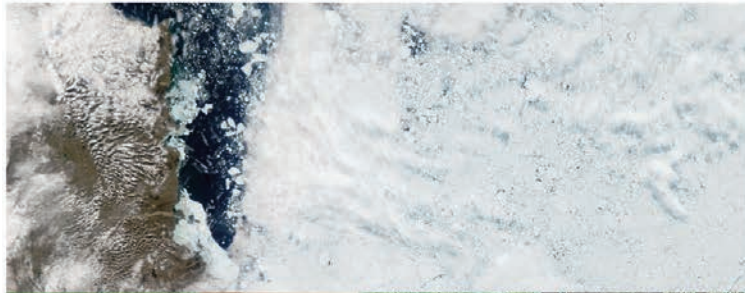
Coincidentemente, em um pequeno intervalo de tempo deparei-me duas vezes com a imagem da pintura *A onda*: na tela do computador, quando navegava pela *Internet* em busca de arquivos de imagens, e, depois, projetada por um *data show* em sala de aula – o que, por uma espécie de recorrência involuntária da novidade, imprime um caráter peculiar ao fato. Tanto em um caso como no outro, a pintura não me pareceu uma imagem comum. Nunca estive diante do original. Por isso mesmo, para este breve comentário, minha perspectiva se restringe ao que vi em uma reprodução atualizada em dois contextos diferentes: na academia, como uma das tantas facetas que formam o final do século dezanove; e desligada desta revisão histórica atual, como mais uma das tantas imagens arquivadas em meu computador – ver dessa forma uma pintura é sempre uma experiência específica, desmaterializada pelo manejo (*zoom in / zoom out* por exemplo) que a mediação computacional permite. O aspecto cenográfico de *A onda* de Bouguereau chamou-me a atenção, principalmente por uma certa disjunção entre a figura e o fundo. Não é que o assunto seja extraordinário, apenas uma mulher nua deitada na praia com uma paisagem marinha ao fundo – na verdade, a paisagem é um *detalhe de paisagem*. Mas este detalhe, grande apenas o suficiente

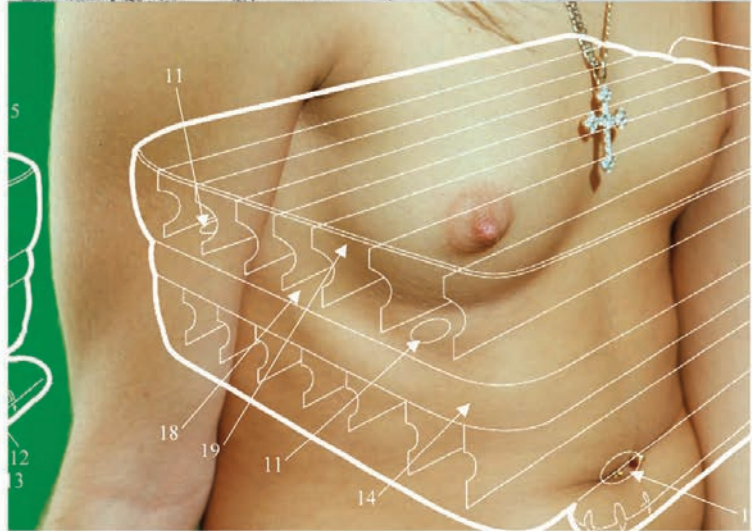
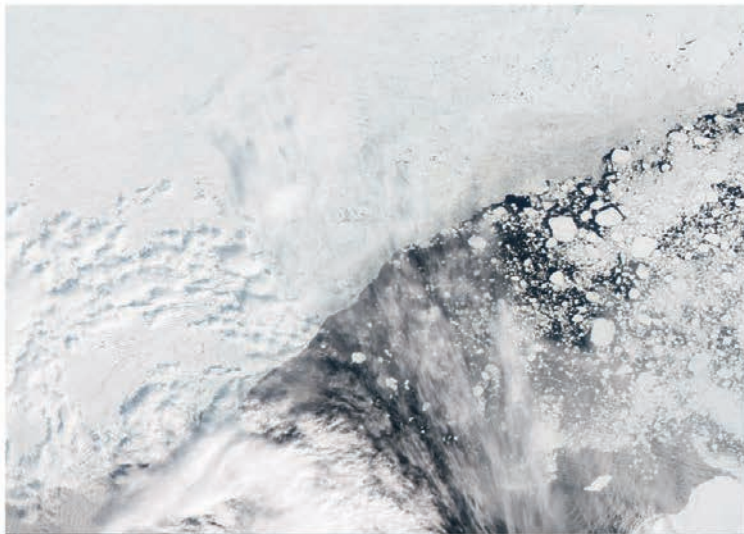
para encaixar a modelo, não parece carregar para a pintura o mínimo da ilusão climática de um ambiente exterior, uma praia. E não por falta de habilidade manual ou de “olho”. Bouguereau foi tão eficiente em retratar o que via que acabou por pintar o equivalente ao espaço reduzido de um estúdio – mais fotógrafo que pintor. Bouguereau parece, então, retratar outra pintura feita sobre um fundo infinito, um *micropanorama*, lugar a ser ocupado por qualquer um. E o assunto deste suposto pano de fundo é também o título da pintura. Mas por que alguém gostaria de se ver assim, nua na frente de um cenário, mostrando um pouco da sola do pé levemente enrugada? E se no lugar da mulher tivéssemos um cachorrinho? Talvez a artificialidade (a falta de realismo?) – o que está atrás da modelo é um cenário – seja mesmo importante para a pintura, pois uma realidade dessas certamente traria algum constrangimento para a modelo que, a julgar pelo tamanho da onda, poderia tombar ou, pelo menos, ter seu penteado, já um pouco desgrenhado, completamente desfeito. É como se o tempo do instante fotográfico, alongado naquela época pelas limitações mecânicas e químicas, tivesse sido substituído pelo tempo não narrativo do fazer pictórico. Não existe um antes e nem existirá um depois para a cena. Isso faz com que o instante do tombo, o instante que sucede a cena principal, nunca venha a ocorrer. É como se Bouguereau dissesse: prefiro não pensar em uma narrativa para esta imagem. E esse aspecto cômico subsequente fica como se armazenado para fora do quadro, ou melhor, para quem vê *a partir da imagem*. *A onda* é uma pintura que imita os mecanismos da câmera fotográfica do final do século dezanove, parece ter sido construída pela lógica da montagem fotográfica, como se na pintura fosse impressa uma certa película e ainda o recorte da lente. Imagino Bouguereau declarar que a pintura está pronta, que é fruto de muitas decisões, sem dúvida; que *A onda*, apesar de ser em parte a pintura da pintura de um cenário, está bem e, por isso, que o fato de a onda estar encerrada por paredes passará despercebido.

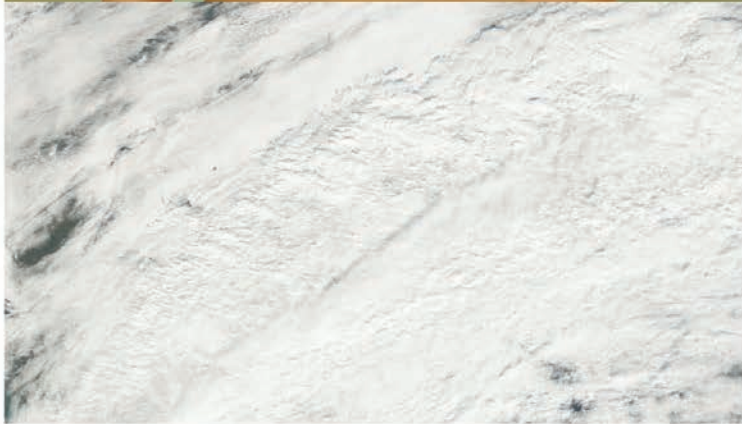


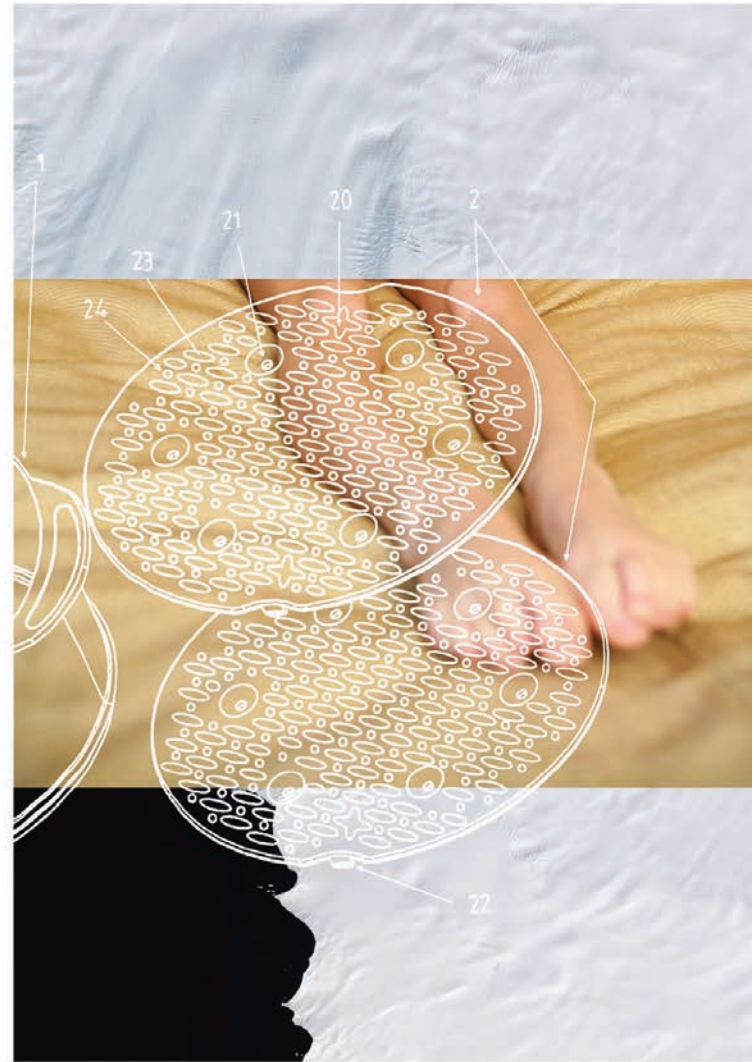
William Adolphe Bouguereau, A onda, óleo sobre tela, 1896.

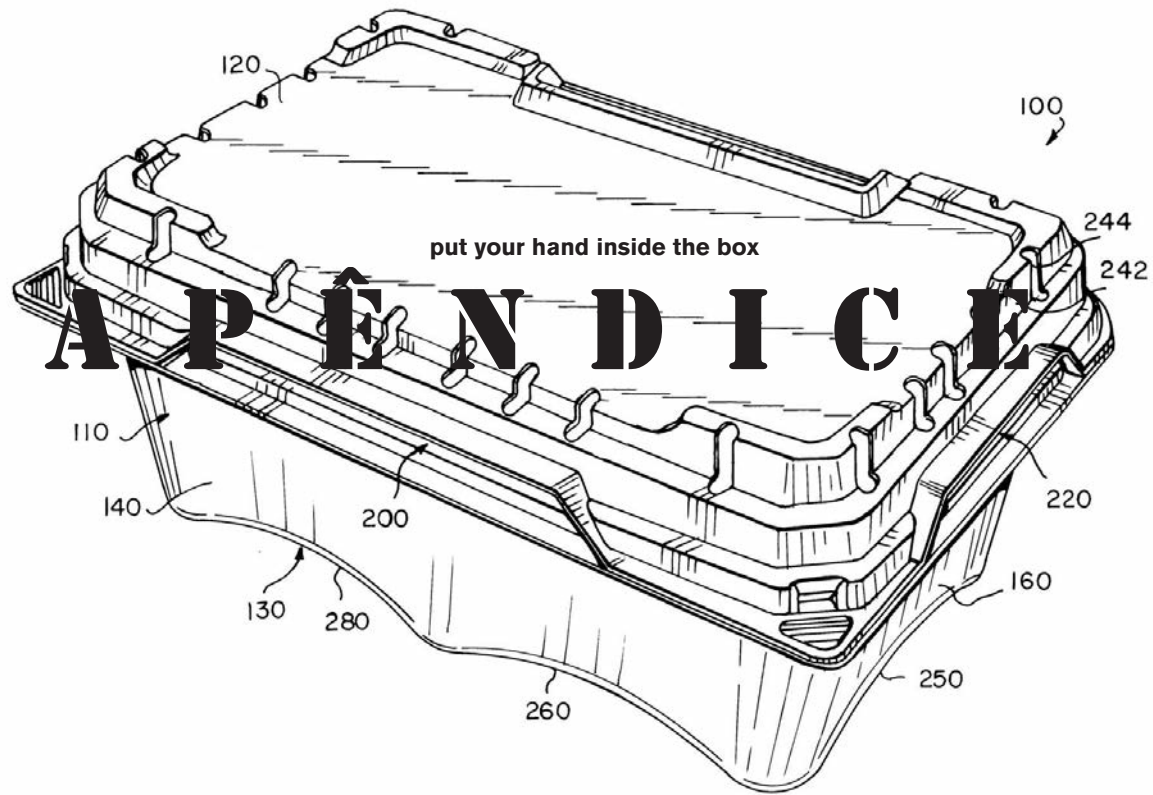


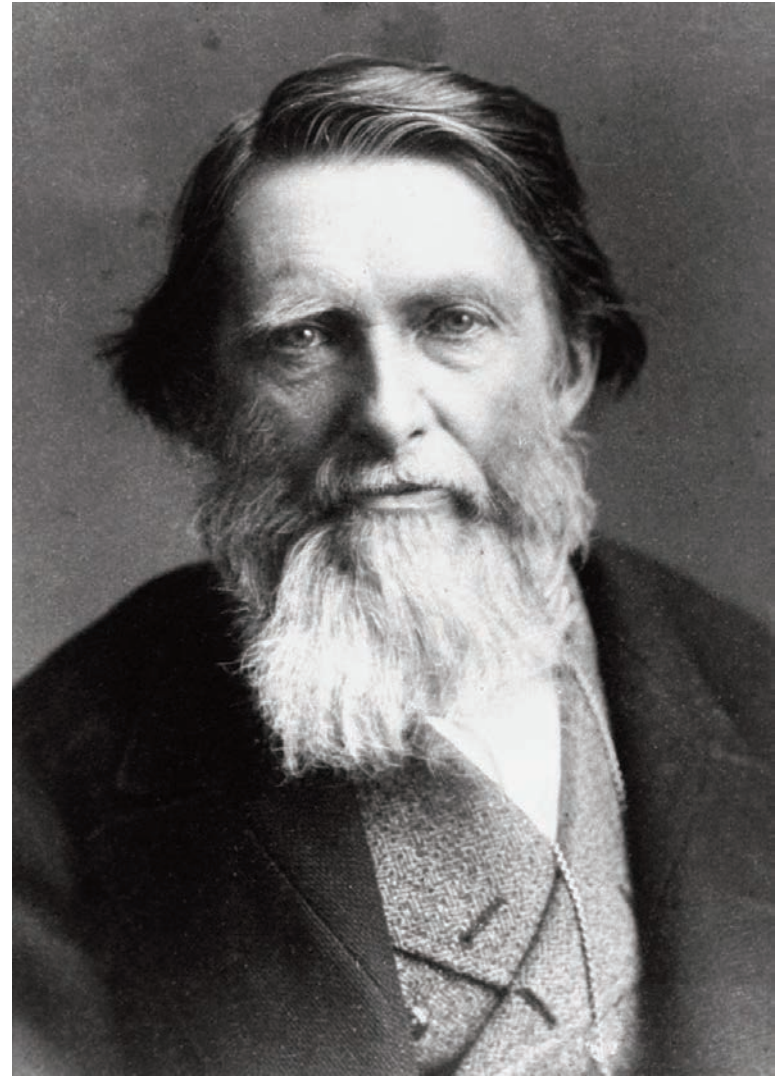












Charles Baudelaire (ao lado) e John Ruskin.

Parece evidente que Bouguereau percebeu tudo isso, afinal estes eram os mecanismos de visão de uma época em que a automação já funcionava em diversos níveis e, obviamente, também na formação do próprio campo da arte. A fotografia e a pintura do século dezanove, apesar das tão conhecidas querelas desse momento de aproximação, são inventadas juntas. É esse idealismo atribuído à pintura acadêmica do século dezanove opera *nos* e a *partir dos* mecanismos da câmera fotográfica e por isso nos informa sobre sua atualidade.

Charles Baudelaire e John Ruskin

É “sempre” difícil ler textos modernos, especialmente estes dedicados às primeiras impressões sobre a invenção da fotografia, devido ao seu caráter reativo. Por isso, para qualquer aproximação, precisamos saber a *que* eles reagem e o contexto da época que possibilitou, por exemplo, ser voz corrente negar a fotografia como forma de fazer artístico, destinada ou à indústria ou aos pintores fracassados. Caso contrário, é grande o risco de assumirmos que as proposições destes autores são reflexões sobre a fotografia e não reações ao discurso propagandístico associado a este novo produto, a câmera fotográfica. E então, *desfocados*, seus argumentos podem parecer-nos assumir a mesma orientação daquilo mesmo que rechaçam: um discurso de propaganda para manutenção de mercado. Além disso, é comum observarmos considerações sobre o estatuto da arte, definições acerca do gênio criador encarnado na figura do artista, ou melhor, do verdadeiro artista – leia-se aí pintor talentoso, homem de imaginação fértil –, aparecerem como justificativas confusas para tal negatividade, de maneira mais panfletária pelo lado francês. Como bem ilustra a seguinte passagem de Charles Baudelaire:

Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores

fracassados, sem talento ou demasiado preguiçosos para concluírem seus esboços, essa mania coletiva possuía não só o caráter de cegueira e imbecilidade mas assumia também o gosto de uma vingança. Não acredito, ou pelo menos não quero acreditar, que uma conspiração tão estúpida em que, como em todas as outras, encontramos os maus e os otários possa ter sucesso de maneira tão cabal; mas estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram bastante, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro.¹⁷⁵

Em geral, tais definições afirmam a superioridade da mão sobre a máquina, da imaterialidade da imaginação sobre a materialidade da experiência cotidiana, do indivíduo sobre o coletivo. *Os progressos mal aplicados da fotografia* deveriam ser aplicados, então, fora do espaço imaginário e impalpável da arte:

Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e restitua a seus olhos a precisão que faltaria a sua memória; que enfeite a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, até fortaleça com algumas informações as hipóteses do astrônomo, que seja, enfim, a secretária e o bloco de notas de quem quer que necessite de uma absoluta exatidão material em sua profissão, até aí nenhuma objeção. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que exigem um lugar nos arquivos de nossa memória, é algo que se lhe agradecerá. Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós!¹⁷⁶

Ou bem relevamos seu tom autoritário, reacionário e programático, ou não conseguiremos destacar seu possível caráter revolucionário. Mas

qual seria a voz sobre a fotografia atribuída a Baudelaire? Qual seu interesse em recusar a fotografia? Seria pelo fato de ela suscitar-lhe um certo horror em pensar que o gênio, figura inteira e íntegra, cuja função não deveria ceder aos processos de mecanização, poderia desaparecer? Parece-me que, então, em muitos níveis, a manutenção do gênio se opõe à repetição. E isso é imperativo: o fazer manual delimita a esfera artística. A repetição deve ser evitada em prol da invenção e da originalidade. O discurso de Baudelaire, com um tom pessimista, lamenta a desqualificação e a possível falência da força de trabalho individual. Mas as habilidades manuais necessárias nas esferas da divisão do trabalho – e a pintura é uma delas – e a agilidade com que se lida com esta ou aquela tarefa especializada, são também pré-requisitos caros aos modos de agir da era pré-industrial. O fazer manual especializado, restrito ao esforço definido por utensílios, ferramentas e máquinas, encontra-se nas bases tanto daquilo que precariamente podemos chamar de pintura moderna quanto dos processos de industrialização que figuram no centro do produto recusado: a câmera fotográfica.

Sei perfeitamente que várias pessoas me dirão: “A doença que acaba de descrever é a dos imbecis. Que homem, digno do nome de artista, e que amador verdadeiro já confundiu a arte com a indústria?” É verdade, e no entanto eu lhes perguntarei, por minha vez, se eles acreditam no contágio do bem e do mal, na ação das multidões sobre os indivíduos e na obediência involuntária, forçada, do indivíduo à multidão. Que o artista aja sobre o público, e que o público reaja ao artista, é uma lei incontestável e inelutável; aliás, os fatos – terríveis testemunhas –, são fáceis de ser estudados; podemos constatar o desastre. Dia a dia a arte diminui o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar não o que sonha, mas o que vê. No entanto, *é uma felicidade sonhar*, e era uma glória exprimir o que sonhava; mas o que estou dizendo? Será que ele

ainda experimenta essa felicidade?¹⁷⁷

Baudelaire, assim como Ruskin, vê sentido na fotografia desde que ela esteja a serviço da arte, mas a concordância de seus discursos se dá por duas perspectivas diferentes: o francês é teórico e crítico de arte, escreveu não mais do que alguns parágrafos sobre o assunto e entende pouco dos processos de construção da imagem fotográfica; pelo menos não como Ruskin, que é fotógrafo e acompanha os desdobramentos técnicos envolvidos na produção da imagem fotográfica, tecendo comentários a esse respeito em vários de seus textos – o que permite algumas sutilezas ao seu discurso, como a comparação entre o desenho, a fotografia e a arte:

Toda a arte é grande, e boa, e verdadeira, apenas na medida em que é a obra da *humanidade* em seu inteiro e mais alto sentido; isto quer dizer que não é a obra de braços e dedos, mas da alma, ajudada, de acordo com suas necessidades, pelos poderes inferiores; e portanto distinta em essência de todos os produtos daqueles poderes inferiores não ajudados pela alma. Pois uma fotografia não é uma obra de arte, ainda que requeira certas manipulações delicadas de papel e ácido, e sutis cálculos de tempo, a fim de trazer um bom resultado; logo, tampouco um desenho, *como* uma fotografia, feito diretamente a partir da natureza, seria uma obra de arte, ainda que implicasse em muitas manipulações delicadas do lápis e em sutis cálculos de efeitos de cor e sombra.¹⁷⁸

É interessante notar nesta passagem que Ruskin, apesar das diferentes tradições, assim como Baudelaire, acredita que *a arte é grande, e boa, e verdadeira, apenas na medida em que é a obra da humanidade em seu inteiro e mais alto sentido*. Mas isto não significa que o fazer manual, *obra de braços e dedos*, seja uma oposição ou contradição à

mecanização trazida pela câmera fotográfica, pois, assim como a imagem mecânica, o desenho *feito diretamente a partir da natureza* não seria uma obra de arte, independente do fazer manual aí envolvido. O problema da distinção reside no fato de o assunto ser “tirado” direto da natureza. E, sem humanidade, desenho e fotografia se equivaleriam, uma vez que são apenas suportes para a arte. Mas, em Ruskin, este fato implica algum tipo de conciliação e troca – assunto impossível, pelo menos de forma declarada, nos escritos de Baudelaire.

As fotografias nunca parecem inteiramente claras e nítidas; mas porque a clareza é supostamente um mérito delas, elas são usualmente tomadas de muito claramente marcadas e não-Turnerianas [...] Aquelas claras dependem em muito de sua força das falhas do processo. A fotografia ou exagera sombras, ou perde detalhe nas luzes, e, de muitas maneiras que não pararei aqui para explicar, perde algumas das maiores sutilezas do *efeito* natural (que são freqüentemente o que Turner objetivou em primeiro lugar), enquanto apresenta sutilezas de *forma* que nenhuma mão humana pode obter. Mas uma fotografia delicadamente tirada de um tema verdadeiramente Turneriano, é muito mais como Turner no desenho do que o trabalho de qualquer outro artista; ainda que no sistema do *chiaroscuro*, inteira e necessariamente Rembrandtesco, o sutil mistério do toque (Turnerismo levado a um infinitamente moldado refinamento) não seja usualmente percebido.¹⁷⁹

Talvez seja essa tentativa de conciliação – obviamente mantidas as hierarquias valorativas entre os saberes –, que faça com que o discurso de Ruskin modifique-se ao longo do tempo e encare a fotografia de forma mais ou menos positiva. Fica evidente, então, que a identificação de limites e funções das esferas que podem compor o universo artístico é o assunto central de seu discurso. E a fotografia não está fora desta esfera.

Talvez, contudo, os mais úteis exemplos que podem ser apresentados aos jovens possam ser encontrados nos estudos ou desenhos, ao invés de nas pinturas, de mestres de primeiro nível; e a arte da fotografia nos permite colocar traduções de tais estudos, que para a maior parte dos propósitos práticos são tão bons quanto os originais, nas paredes de cada escola do reino.¹⁸⁰

Se existe algum pessimismo em seu discurso ou algum pensamento crítico sobre os processos de mecanização, eles vão além da recusa do mecanismo gerador do “problema”, apontam para as características fundadas nas relações de poder e adaptação a um novo meio, quer seja por modificações formais – a própria compreensão das pinturas e das gravuras se transforma – quer seja por problemas econômicos, pela modificação no estatuto e redução dos preços dos serviços desempenhados por artistas, principalmente gravadores. E isso é dito de forma mais, digamos, francesa:

Os gravadores reclamam que a fotografia e a xilogravura barata terminaram com seu mais sofisticado ofício. Nenhuma reclamação pode ter menos fundamento. Eles próprios destruíram seu próprio ofício, ao vulgarizarem-no. Satisfeitos com seu belo mecanismo, deixaram de aprender e de sentir como artistas; colocaram-se a si próprios sob as ordens dos editores e livreiros; trabalhavam indiscriminadamente a partir de qualquer coisa que fosse posta em suas mãos – a partir de Bartlett com tanto bom grado quanto a partir de Turner, e a partir de Mulready tão cuidadosamente quanto a partir de Rafael. Eles enchem as janelas dos livreiros, as páginas dos livros de presente, com elaborado lixo, e piedosos abortos de delicada indústria. Eles trabalham barato, e mais barato, – suavemente, e mais suavemente, – eles conseguem legiões de assistentes, e cercam-se de escolas de trapaceiros mecânicos, aprendendo seus truques obsoletos com estúpida avidez.¹⁸¹

Novamente, a mecanização não nos é apresentada deslocada do seu contexto de aparição e fixação. Não é uma *mecanização indiferente* e absoluta, mas sim posta em relação direta com os agentes envolvidos, tanto na absorção e validação quanto na recusa e vulgarização do trabalho manual especializado, cujo modelo estaria implicado na aceleração mecânica da produção e na desqualificação da percepção como elemento constitutivo do trabalho artístico.

Elas [as fotografias] não suplantam boa arte, pois a definição de arte é “trabalho humano regulado pelo design humano”, e este design, ou evidência do intelecto ativo na escolha e composição, é a parte essencial do trabalho; pois na medida em que você não mais pode perceber, você não mais percebe arte de qualquer tipo; pois na medida em que você pode perceber, perceberá também que não pode ser substituída por mecanismo algum. Mas, além disso, as fotografias não darão a você nada se você não trabalhar por isso. São inestimáveis como registro de alguns tipos de fatos, e para oferecer transcrições de desenhos dos grandes mestres; mas nem na cena fotografada, nem no desenho fotografado, você verá qualquer verdadeiro bem, mais do que nas coisas em si mesmas, até que você tenha dado o preço indicado por sua própria atenção e trabalho. E uma vez que tenha pago esse preço, você não se importará com fotografias de paisagens. Elas não são verdadeiras, ainda que o pareçam. Elas são apenas natureza roubada.¹⁸²

Embora as *coisas em si mesmas* possam, dependendo do aspecto construtivo da cena e mesmo em uma fotografia, significar um pouco mais do que *apenas natureza roubada*:

CARO SR. BARRAUD, – Ficamos muito mais do que encantados com os resultados de sua extrema habilidade e cuidado, elas são



John Ruskin, *Study of a Piece of rolled Gneiss*, 1874-1875 (?).

as primeiras fotografias jamais feitas de mim que expressam o bem ou o caráter que há em mim por minha própria obra; e como pura fotografia elas parecem a meu ver ir tão longe quanto pode a arte de nossos dias (e não acredito que possa jamais fazer muito melhor do que isso). O retrato de Baby também é um raro sucesso, tanto em sua escolha da ação como na precisão do efeito: é extrema e singularmente belo. O Sr. Severn foi bem – e meus desenhos de Lucerna ainda melhor; apenas minha favorita Ruth falhou; mas ela deixou isso de lado por muito tempo, e não estudou o suficiente. No entanto, foi muito bom, diante da inerente dificuldade de apreender uma duradoura semelhança de mim pelos amigos que comigo se importam, que você tenha doado seu tempo a este negócio imediato. Admito, *desta vez* — pelo modo como você conseguiu usá-la — o valor da luz de estúdio! Mas um dia você deve, por favor, tirar uma [fotografia] de mim em luz aberta, em nome da justiça para com o Dia e para com seu próprio talento, o qual estou certo de que pode superar mais dificuldades do que as que você já experimentou. **183**

Notas finais ou *pós-produção na prática*

Nicolas Bourriaud inicia seu livro *Pós-produção: como a arte programa o mundo contemporâneo* com a seguinte definição:

“Pós-produção”: termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais.¹⁸⁴

Como sugerido nesse sentido técnico, a pós-produção pode incorporar aos seus processos de formatação uma sorte bastante variada de conteúdos. Esse material que lhe serve de “alimento” pode ser convertido em algo mais adequado para então ser *exportado* com diversos fins, por algum *output*, mesmo para reforçar a complexidade da montagem e entrecruzar elementos estranhos, às vezes imprevistos, aos processos de produção iniciais, já com as interferências deste estágio posterior – o da pós-produção. Esta última característica, forte motivo dos elogios dispensados por Bourriaud aos “artistas da pós-produção”, atualiza práticas comuns às vanguardas que se serviram de grande variedade de bens culturais como um elemento entre outros para suas proposições artísticas: como nas colagens e fotomontagens, *qualquer* conteúdo pode ser apropriado, *inclusive* aqueles já informados por muitas escolhas, impregnados por contextos específicos mais ou menos familiares, por outros processos de produção.

A presença de operações como aquelas listadas por Bourriaud para definir o termo pós-produção é nítida nos processos envolvidos na construção dos meus trabalhos em geral. Entendo a pós-produção como se fosse um aparelho (em sintonia com o que propõe Vilém Flusser), pois



Gillian Wearing, *Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say, I'm Desperate*, fotografia, 1992–5.

essa etapa de uma cadeia de produção pode processar seus conteúdos de maneira semelhante, isto é: inicialmente à espera de algo, possivelmente, daquilo que virá a ser um dos produtos de seus *outputs* – um *input*. A pós-produção, ou o aparelho de pós-produção, não cumpre sua função sempre da mesma forma ao processar um produto qualquer, embora esteja massivamente presente em processos produtivos diversos e possa uniformizá-los para que seus produtos sejam reconhecidos em categorias específicas. Para mim, a pós-produção não ocupa lugar fixo nessa cadeia produtiva – apesar de o nome sugerir *um depois*; além de estar à espera (para legendar um filme, inserir um efeito sonoro, etc.), norteia os processos de produção que normalmente a antecederiam. Como um aparelho *super-móvel*, as práticas de pós-produção podem migrar para *antes* da produção, incorporando virtualmente tudo, e não apenas o que lhe é submetido por canais previstos já nos processos de produção. O aparelho de pós-produção pode estabelecer relações de vizinhança hierarquicamente cambiáveis com o material apropriado, com o que lhe serve como *input* já pós-produzido ou não. A abrangência dessa forma espalhada de existir gera múltiplos modos de pós-produção, mais ou menos explícitos no que concerne à exposição dos processos de produção. O filme *Tron: uma odisséia eletrônica* é bastante ilustrativo, visualmente ele existe pela modelagem da pós-produção.¹⁸⁵

Diferentemente da pós-produção de um filme como esse da *Walt Disney Pictures*, que dependia de materiais pré-formatados técnica e contextualmente *para* ela –, hoje, com o volume de informação acessível nas redes telemáticas, podemos não esperar por *uma* “injeção” para *um* certo aparelho de pós-produção. Meus processos de produção, assim como os de muitos dos artistas escolhidos por Bourriaud – para definir o que para ele é uma espécie de movimento: os artistas da pós-produção –, “avançam” sobre uma quantidade insondável de arquivos digitais; os quais, muito provavelmente, não foram gerados como matéria para *um* fim

como esse (o da pós-produção). O que normalmente faço *depois* com esses arquivos-*readymades* é, seguindo Marcel Duchamp, *assisti-los*, mais especificamente nos termos possíveis pela informática. Potencialmente, porque já nos é rotineiro, *qualquer arquivo* serve para ser modificado, modelado, mesmo a distância, mediado por redes e *softwares* específicos, por séries de processamentos numéricos. E isso pode não ter a ver com uma economia típica de um *readymade*, normalmente arranjado com poucas partes. *Minhas* coletas de arquivos em alguns dos discos rígidos dos milhões de aparelhos conectados e ativos nas redes telemáticas são bastante motivadas por essas possibilidades de edição (*de inputs* para a minha pós-produção).¹⁸⁶ Percebo essa amplificação também como uma manutenção da matriz anárquica presente nas vanguardas, por exemplo, no momento em que um filme já pós-produzido volta como objeto a ser pós-produzido, de forma problemática, por práticas artísticas estranhas àquelas dos processos de produção iniciais.

Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Pode-se dizer que esses artistas que inserem seus trabalhos nos dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Já não lidam com uma matéria-*prima*. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuam uma *forma* dada por outrem.¹⁸⁷

De fato, em nossos dias, constantes sobreposições de estratos culturais se fazem evidentes na elaboração de produtos comuns e não apenas dos informados pelo campo da arte. Bourriaud caracteriza “os artistas da pós-produção” ou a “arte da pós-produção” em função dessa

interpolação praticada pelos artistas *que inserem seus trabalhos nos dos outros*. Em dois momentos do seu livro ele menciona, apenas brevemente, a herança das vanguardas: pela enumeração de alguns elementos herdados e, depois, de forma indireta, para chamar a atenção dos materiais utilizados pelo artista Liam Gillick.¹⁸⁸ Sua relação com a tradição vem principalmente de Guy Debord, da noção de desvio como prática operacional, presente no livro *Mode d'emploi du détournement*, de 1957, e que veio a ser sistematizada em um projeto posterior de Debord, *La Société du spectacle*, de 1967, não como uma negação do estilo mas como o estilo da negação. Tanto ele quanto eu “validamos” nossos discursos com balizas semelhantes, em geral, a das vanguardas e a dos anos 1950 e 1960. Contudo, uma bifurcação aparece aqui: Bourriaud “banha” a narrativa do seu livro com um sentido evolucionista: “já não lidam com”, “não se trata mais de”.

O fato é que: depois desta pesquisa *ainda* lido com, *ainda* trato disso. Por que tanta ansiedade em separar, pela marca da superação, algumas práticas com o rótulo de “os artistas da pós-produção”? Que ambiente ideal é este que antecede a “arte da pós-produção”? A onda de Hokusai, por exemplo, não produziu uma *anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas*? Todas as crucificações, se comparadas, colocadas lado a lado, não contribuiriam *para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made* [a imagem de um homem na cruz] e *“obra original”*? A alegoria da caverna não seria também uma problematização entre original e cópia? E a Olímpia e o Almoço na Relva de Édouard Manet não são exemplares pelas suas intersecções com a história da pintura?

Vou, então, *converter* a pós-produção de Bourriaud em um *readymade assistido*; acrescentar-lhe, pela identificação/supressão de elementos de classificação restritivos, a *minha* pós-produção orientada pela apropriação de Isidore Ducasse, do dadaísmo, do surrealismo, de Guy

Debord, da arte conceitual, da computação em geral. Atualizo a conjunção de Ducasse apresentada logo no início desta tese: *“Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste”*.

PLAZA DE TOROS MONUMENTAL
DOMINGO 23 ABRIL DE 1916
 A las 3 de la tarde
GRAN FIESTA DE BOXEO
 en la cual tendrán lugar
 6 interesantes combates entre notables luchadores, 6'



Finalizará el espectáculo con el sensacional encuentro entre el campeón del mundo

Jack Johnson
 Negro de 110 kilos
 y el campeón europeo
Arthur Cravan
 Blanco de 105 kilos

En este match se disputará una bolsa de 50.000 ptas. para el vencedor.

Véanse programas

PRECIOS (incluidos los impuestos)

SOMBRA Y SOL Y SOMBRA. Palco sin entrada, 20 ptas. - Silla de ring 1ª fila con entrada, 30 ptas. - Silla de ring 2ª fila con entrada, 20 ptas. - Silla de ring 3ª y 4ª filas con entrada, 10 ptas. - Sillas de ring 5ª, 6ª, 7ª y 8ª filas con entrada, 10 ptas. - Barrera con entrada, 10 ptas. - Contrabarrera con entrada, 5 ptas. - Sillas delanteras de Palco con entrada, 8 ptas. - Sillas tendido de Presidente, 450 ptas.

Arthur Cravan, diretor do periódico *Maintenant*, desafia o campeão mundial de boxe Jack Johnson, impresso, 1916.

obras realizadas por terceiros. Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima. Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos.

A *Estética relacional*, que de certa maneira se prolonga na presente obra, descrevia a sensibilidade coletiva na qual se inserem as novas formas da prática artística. Ambas tomam como ponto de partida o espaço mental mutante que a internet, instrumento central da era da informação em que ingressamos, abriu para o pensamento. Mas a *Estética relacional* tratava do aspecto convivial e interativo dessa revolução (as razões pelas quais os artistas se dedicam a produzir modelos de socialidade para serem inseridos na esfera inter-humana), enquanto a *Pós-produção* apreende as formas de saber geradas pelo surgimento da rede: *algumas ?*

em suma, como se orientar no caos cultural e como deduzir novos modos de produção a partir dele. De fato, é surpreendente que as ferramentas mais usadas para produzir esses modelos relacionais sejam obras ou estruturas formais preexistentes, como se o mundo dos produtos culturais e das obras de arte constituísse um estrato autônomo capaz de fornecer instrumentos de ligação entre os indivíduos; como se a instauração de novas formas de socialidade e uma verdadeira crítica às formas de vida contemporâneas passassem por uma atitude diferente em relação ao patrimônio artístico, pela produção de novas relações com a cultura em geral e com a obra de arte em particular.

Algumas obras emblemáticas permitem esboçar os contornos de uma tipologia da pós-produção.

Reprogramar obras existentes

No vídeo *Fresh Acconci* (1995), Mike Kelley e Paul McCarthy usam manequins e atores profissionais para as performances de Vito Acconci. Em *One Revolution per Minute* (1996), Rirkrit Tiravanija incorpora à sua instalação peças de Olivier Mosset, Allan McCollum e Ken Lum; no MoMA, ele anexa uma construção de Philip Johnson, convidando crianças para desenhar: *Untitled (Playtime)*, 1997. Pierre Huyghe projeta um filme de Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, nos mesmos locais em que foi rodado (*Light Conical Intersect*, 1997). Svetlana Heger e Plamen Dejanov, na série *Plenty Objects of Desire*, expõem em pla-

Jens Haaning transforma centros de arte em lojas de importação-exportação ou em oficinas clandestinas; Daniel Pflumm apropria-se de logos de multinacionais e confere a eles vida plástica própria. Svetlana Heger e Plamen Dejanov trabalham em todos os empregos possíveis para adquirir “objetos de desejo” e vendem sua força de trabalho para a BMW durante todo o ano de 1999. Michel Majerus, que incorporou a técnica do *sampleamento* em sua prática pictórica, explora a abundante mina visual da embalagem publicitária.

Recorrer à moda e aos meios de comunicação

As obras de Vanessa Beecroft derivam de um cruzamento entre a performance e o protocolo da fotografia de moda; remetem à forma da performance, mas nunca se reduzem a ela. Sylvie Fleury vincula sua produção ao universo glamourizado das tendências apresentadas nas revistas femininas. “Quando não tenho uma idéia clara da cor que vou usar em minhas obras”, diz ela, “pego uma das novas cores de Chanel”. John Miller realiza uma série de quadros e instalações a partir da estética dos estúdios de jogos televisivos. Wang Du seleciona imagens publicadas na imprensa e lhes dá volume, sob a forma de esculturas de gesso pintado.

Todas essas práticas artísticas, embora muito heterogêneas em termos formais, compartilham o fato de recorrer a formas *já produzidas*. Elas mostram uma vontade de

inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção. “As coisas e os pensamentos”, escreve Gilles Deleuze, “crescem ou aumentam pelo meio, e é aí que a gente tem de se instalar, é sempre este o ponto que cede”¹. A pergunta artística não é mais: “o que fazer de novidade?”, e sim: “o que fazer com isso?”. Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que *devem* ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar. Quando Rirkrit Tiravanija nos propõe a experiência de uma estrutura formal onde prepara pratos culinários, ele não está

1. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éd. Minuit, 1990, p. 219. [Ed. bras.: *Conversações*, trad.: Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.]

— # novidade

“matéria”

fazendo uma performance, mas utilizando a forma-performance. Seu objetivo não é questionar os limites da arte: ele utiliza formas que serviram nos anos 1960 para interrogar esses limites, mas com a finalidade de produzir efeitos totalmente diferentes. Tiravanija, aliás, cita várias vezes a frase de Ludwig Wittgenstein: "Não procure o significado, procure o uso".

Aqui, o prefixo "pós" não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude. Os procedimentos aqui tratados não consistem em produzir imagens de imagens – o que seria uma postura maneirista – nem em lamentar que tudo "já foi feito", e sim em inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas, como nos convidam os artistas que serão aqui abordados, é, em primeiro lugar, saber *tomar posse* delas e habitá-las.

A prática do DJ, a atividade do internauta, a atuação dos **artistas da pós-produção** supõem uma mesma figura do saber, que se caracteriza pela invenção de itinerários por entre a cultura. Os três são *semionautas* que produzem, antes de mais nada, percursos originais entre os signos. Toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, considerada como o quadro de uma narrativa – que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num

Every work

uso ≠ significando
(Pós)

↳ navegação

movimento sem fim. O DJ aciona a história da música, copiando/colando circuitos sonoros, relacionando produtos gravados. Os artistas, por sua vez, habitam ativamente as formas culturais e sociais. O internauta cria seu próprio site ou *home page*; levado a consultar constantemente as informações obtidas, ele inventa percursos que pode salvar em seus favoritos e reproduzir à vontade. Quando procura um nome ou um assunto num buscador, surge na tela uma infinidade de informações saídas de um labirinto de bancos de dados. O internauta imagina conexões, relações específicas entre sites díspares. O sampleador, instrumento que digitaliza sonoridades musicais, também supõe uma atividade permanente; escutar discos torna-se um trabalho em si que atenua a fronteira entre recepção e prática gerando, assim, novas cartografias do saber. Essa reciclagem de sons, imagens ou formas implica uma navegação incessante pelos meandros da história cultural – navegação que acaba se tornando o próprio tema da prática artística. Pois não é a arte, segundo Marcel Duchamp, "um jogo entre todos os homens de todas as épocas"? A pós-produção é a forma contemporânea desse jogo.

Quando um músico faz uma digitalização sonora, ele sabe que sua contribuição poderá ser retomada e usada como material de base para uma nova composição. Para ele, é normal que o tratamento sonoro aplicado ao áudio gravado venha a gerar, por sua vez, outras interpretações, e assim sucessivamente. Com as músicas sampleadas, o *trecho* representa apenas uma saliência numa cartografia móvel.

↳ música/sons

O USO DOS OBJETOS

A diferença entre os artistas que produzem obras a partir de objetos já produzidos e os artistas que operam *ex nihilo* é a mesma que Karl Marx, em *A ideologia alemã*, apresentava entre “os instrumentos de produção naturais” (o trabalho da terra, por exemplo) e “os instrumentos de produção criados pela civilização”. No primeiro caso, prossegue Marx, os indivíduos estão subordinados à natureza. No segundo, eles lidam com um “produto do trabalho”, isto é, com o *capital*, mescla de trabalho acumulado e instrumentos de produção. Agora eles só se “mantêm juntos pela troca”, comércio inter-humano encarnado por um terceiro termo, a moeda.

A arte do século xx desenvolve-se num esquema semelhante; ela mostra, ainda que tardiamente, os efeitos da Revolução Industrial. Quando Marcel Duchamp, em 1914, expõe um porta-garrafas e utiliza como “instrumento de produção” um objeto fabricado em série, ele transporta o

Marx

ção, recomposição, recorte... Os artistas "pós-produtores" são os operários qualificados dessa reapropriação cultural.

O uso do produto, de Duchamp a Jeff Koons

De fato, a apropriação é a primeira fase da pós-produção: não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica. Marcel Broodthaers dizia que, "desde Duchamp, o artista é o autor de uma definição" que vem a substituir a definição dos objetos escolhidos. Mas o tema deste livro não é a história da apropriação (ainda por ser escrita), e apenas tomaremos alguns exemplos úteis para a compreensão da arte mais recente. Assim, embora o procedimento da apropriação tenha suas raízes na História, minha narrativa inicia-se com o *ready-made*, que representa sua primeira manifestação conceitualizada, pensada em relação à história da arte. Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (um porta-garrafas, um urinol, uma pá de neve...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do *processo criativo*, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. Ele afirma que o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: "atribuir uma nova idéia" a um objeto é, em si, uma produção. Desse modo, Duchamp completa a definição do termo: criar é inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa.

apropriação *

recomposição

Nos anos 1960, a principal diferença entre o novo realismo europeu e o *pop* americano reside na natureza do olhar sobre o consumo. Arman, César ou Daniel Spoerri parecem fascinados pelo ato de consumir, e expõem as relíquias desse gesto. Para eles, o consumo é um fenômeno abstrato, um mito cujo tema invisível é irredutível a qualquer representação figurativa. Inversamente, Andy Warhol, Claes Oldenburg e James Rosenquist orientam o olhar para a compra, para o impulso visual que leva um indivíduo a adquirir tal ou tal produto: o objetivo deles, mais do que documentar um fenômeno sociológico, é explorar uma nova matéria iconográfica. Portanto, eles interrogam sobretudo a publicidade e a mecânica da frontalidade visual, ao passo que os europeus exploram o mundo do consumo pelo filtro da grande metáfora orgânica, privilegiando mais o valor de uso do que o valor de troca das coisas. Os novos realistas interessam-se mais pelo uso impessoal e coletivo das formas do que pelo uso individual, como mostram admiravelmente os trabalhos dos cartazistas Raymond Hains e Jacques de la Villeglé: o autor múltiplo e anônimo das imagens que eles recolhem e expõem como obras é a própria cidade. Ninguém consome, "isso" se consome. Daniel Spoerri mostra a poesia dos restos de mesa, Arman revela a lírica dos depósitos e latas de lixo, César expõe o automóvel esmagado, chegando ao termo de seu destino de veículo. À exceção de Martial Raysse, o mais "americano" dos europeus naquela época, é sempre uma questão de mostrar o fim do processo de

USA / BU / consumo

* novo realismo / coltiva

consumo realizado por outrem. O novo realismo inventou, assim, uma espécie de pós-produção ao quadrado: o tema é, sem dúvida, o consumo, mas um consumo realizado de maneira abstrata e geralmente anônima, ao passo que o *pop* explora os condicionamentos visuais (publicidade, embalagem) que acompanham o consumo de massa. Ao recuperar objetos já usados, os novos realistas são os primeiros paisagistas do consumo, os autores das primeiras naturezas-mortas da sociedade industrial.

Com a *pop art*, por sua vez, a noção de consumo constituía um tema abstrato ligado à produção de massa, que só vem a adquirir um valor concreto, vinculando-se a desejos individuais, no começo dos anos 1980. Os artistas filiados ao *simulacionismo* irão considerar a obra de arte como uma "mercadoria absoluta" e a criação, como um simples simulacro do ato de consumo. *Compro, logo existo*, escreve Barbara Kruger na época. Trata-se de mostrar o objeto sob o ângulo da compulsão aquisitiva, do desejo, a meio caminho entre o inacessível e o disponível. Essa é a tarefa do marketing, que representa o verdadeiro tema das obras simulacionistas. Assim, Haim Steinbach dispõe objetos de produção em série ou antiguidades em prateleiras minimalistas e monocromáticas. Sherrie Levine expõe cópias de obras de Joan Miró, Walker Evans ou Edgar Degas. Jeff Koons cola anúncios, recupera ícones *kitsch* ou coloca bolas de basquete flutuando em recipientes imaculados. Ashley Bickerton faz um auto-retrato composto por logomarcas dos produtos que ele usa em seu cotidiano.

Para os simulacionistas, a obra resulta de um contrato que estipula igual importância ao consumidor e ao artista fornecedor. Assim, Koons utiliza os objetos como vectores de desejo, pois o "sistema capitalista ocidental concebe o objeto como uma recompensa pelo trabalho executado ou pela realização alcançada [...]. Uma vez acumulados, esses objetos definem a personalidade do eu, realizam e exprimem seus desejos"². Koons, Levine e Steinbach apresentam-se como verdadeiros intermediários, *corretores do desejo*³ cujos trabalhos representam simples simulacros, imagens nascidas de um estudo de mercado, e não de alguma "necessidade interior", valor mínimo. O objeto de consumo corrente duplica-se em outro, puramente virtual, que designa um "estado inacessível", uma falta (Jeff Koons). **O artista consome o mundo em lugar e em nome do espectador.** Ele dispõe os objetos em vitrines que neutralizam a noção de uso em favor de uma espécie de troca interrompida em que o momento da *apresentação* surge sacralizado. Ao utilizar a estrutura genérica das prateleiras nessa época, Haim Steinbach insiste na presença dominante delas em nosso universo mental: olha-se apenas o que está bem exposto, vale dizer, deseja-se apenas o que é desejado por outros. Os objetos que ele instala em suas prateleiras de madeira e fórmica foram "comprados ou juntados, dispostos, reunidos e

2. Ann Goldstein, "Jeff Koons", in *A Forest of signs* (Los Angeles, MOCA, 1989, catálogo).

3. Exposição *Les Courtiers du désir* (Paris, Centro Pompidou, 1987).

dessa crueza: uma instalação de Jason Rhoades, por exemplo, apresenta-se como uma composição unitária formada por objetos que, mesmo assim, mantêm sua autonomia expressiva, como os quadros de Arcimboldo. Em termos formais, seu trabalho está mais próximo ao de Rirkrit Tiravanija do que pode parecer à primeira vista: *Untitled (Peace sells)*, que Tiravanija executou em 1999, também se apresenta como uma exuberante exposição de elementos díspares, mostrando claramente uma aversão à formatação da diversidade, visível em todas as suas obras. Mas Tiravanija organiza os múltiplos elementos que compõem suas instalações para ressaltar seu valor de uso, ao passo que Rhoades apresenta objetos que parecem dotados de uma lógica autônoma, indiferente ao ser humano. Percebemos uma ou várias linhas diretrizes, estruturas mutuamente imbricadas, mas sem que os átomos reunidos pelo artista se aglutinem plenamente num conjunto orgânico. Cada objeto parece resistir à sua unificação dentro de uma imagem coerente, contentando-se com sua fusão em subconjuntos às vezes transplantados de uma estrutura para outra. O domínio de formas a que se refere Rhoades evoca a heterogeneidade das bancas de um mercado e as respectivas perambulações entre elas: “É sobre as relações entre as pessoas, entre mim e meu pai, ou entre os tomates e a abóbora, os feijões e as algas, as algas e o milho, o milho e a terra, a terra e as cercas de arame”⁶. Referindo-se expli-

6. “It’s about relationships to people, like me and my dad, or tomatoes to squash, beans to weeds, and weeds to the corn, the corn to the ground and the ground to the extension cords”, in *Jason Rhoades, Perfect world*, catálogo da exposição no Deichtorhallen de Hamburgo (Hamburgo, Oktagon, 2000).

tamente – pelo menos no início – aos mercados populares da Califórnia, suas instalações são a imagem enlouquecedora de um mundo sem centro possível, que desmorona por todos os lados sob o peso da produção e da impossibilidade prática de uma reciclagem. Ao visitá-las, pressentimos que **a tarefa da arte não é mais** propor uma síntese artificial entre elementos heterogêneos, e sim gerar “massas críticas” formais, por meio das quais a estrutura familiar do mercado se transforma num imenso entreposto de linhas de venda, e, na verdade, numa monstruosa cidade do refugio. Seus trabalhos consistem em materiais e ferramentas, mas numa escala descomunal: “monte de canos, monte de braçadeiras, monte de papéis, monte de tecidos, todas essas quantidades industriais de coisas...”⁷. Rhoades adapta a *junk fair* americana às dimensões de Los Angeles por meio da experiência, fundamental em sua obra, do uso do automóvel. Quando lhe pediram para justificar a evolução de sua peça *Perfect World*, ele respondeu: “A verdadeira grande mudança em meu novo trabalho é o carro”. Andando em seu Chevrolet Caprice, ele estava “dentro e fora [de si], dentro e fora da realidade”, ao passo que a compra de uma Ferrari modificou sua relação com a cidade e com seu trabalho: “Dirigir do ateliê até vários lugares é dirigir fisicamente, é uma imensa energia, mas não é mais um passeio sonhador como era antes”⁸. O espaço da obra é o

7. Idem (“pile of pipes, pile of clamps, pile of paper, pile of fabric, all these industrial quantities of things...”).

8. Idem.

ou desaparecer. Logo, não pode existir uma “arte situacionista”, mas apenas um uso situacionista da arte, que passa por sua depreciação. O *Rapport sur la construction de situations* [Relatório sobre a construção de situações], publicado por Debord em 1957, incentiva o uso das formas culturais existentes “contestando-lhes qualquer valor próprio”. O desvio, como Debord especifica mais tarde em *La Société du spectacle* [A sociedade do espetáculo], “não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação”, definido por Asger Jorn como “um jogo derivado da capacidade de desvalorização”.

O desvio de obras preexistentes é comum hoje em dia, mas os artistas recorrem a ele não para “desvalorizar a obra de arte”, e sim para utilizá-la. Assim como as técnicas dadaístas foram usadas pelos surrealistas com uma finalidade construtiva, a arte atual manipula os procedimentos situacionistas sem pretender a abolição total da arte. Notemos que um artista como Raymond Hains, genial praticante da deriva e instigador de uma infinita rede de signos interconectados, surge aqui como precursor. Hoje, os artistas praticam a pós-produção como uma operação neutra, de soma zero, ao passo que os situacionistas pretendiam corromper o valor da obra desviada, ou seja, investir contra o capital cultural. A produção, diz Michel de Certeau, é um capital a partir do qual os consumidores podem realizar um conjunto de operações que os convertem em locatários da cultura.

Agora que as recentes tendências musicais banalizaram o desvio, as obras de arte já não são consideradas obs-

Debord
negação

Hoje
Deriva

? táculos, e sim materiais de construção. Qualquer DJ hoje trabalha a partir de princípios herdados da história das vanguardas artísticas: desvio, *ready-mades* recíprocos ou ajudados, desmaterialização da atividade.

Segundo o músico japonês Ken Ishii,

a história da música *techno* é parecida com a da internet. Agora cada um pode compor músicas ao infinito. Músicas que se dividem cada vez mais em diferentes gêneros, conforme a personalidade de cada um. O mundo inteiro ficará repleto de músicas diferentes, pessoais, que sempre irão inspirar outras mais. Tenho certeza de que agora não vão parar de surgir novas músicas².

Durante seu *set*, o DJ lida com discos, isto é, produtos. Seu trabalho consiste em mostrar seu itinerário pessoal no universo musical (sua *playlist*) e em encadear esses elementos numa determinada ordem, cuidando tanto do encadeamento quanto da construção de um ambiente (ele trabalha ao vivo sobre a multidão dançante e pode reagir a seus movimentos). Além disso, ele pode agir fisicamente sobre o objeto utilizado, praticando o *scratching* ou lançando mão de todo um repertório de ações (filtros, regulagem dos parâmetros na mesa de mixagem, acréscimos sonoros etc.). O *set* do DJ assemelha-se a uma exposição de objetos que Marcel Duchamp teria denominado “*ready-mades* ajuda-

2. Guillaume Bara, *La Techno*, Paris, Libro, 1999.

Em/nos (músicas/mes)

dos" [*ready-mades aided*]: produtos mais ou menos "modificados", cujo encadeamento produz uma *duração* específica. Assim, o estilo de um DJ revela-se em sua capacidade de habitar uma rede aberta (a história do som) e na lógica que organiza as ligações entre os trechos que ele junta. O *deejaying* supõe uma cultura do uso das formas que une o rap, a *techno* e todos os seus derivados posteriores.

DJ Mark the 45 King: "Eu não roubo a música toda deles, uso a pista de bateria, uso esse pequeno bip de fulano, uso a linha do teu baixo, já que você não está mais interessado mesmo"³.

Clive Campbell, aliás, Kool Herc, já nos anos 1970 praticava uma espécie de sampleamento primitivo, o *break-beat*, que consistia em isolar uma frase musical e colocá-la em circuito fechado, transferindo-a de uma cópia para outra do mesmo disco em vinil.

Deejaying e arte contemporânea: as figuras são similares.

Quando o *cross fader* da mesa de mixagem está no meio, os dois trechos tocam juntos: Pierre Huyghe apresenta uma entrevista com John Giorno junto com um filme de Andy Warhol. O *pitcher* permite controlar a velocidade do disco: *24 Hour Psycho*, de Douglas Gordon. *Toasting, rap, talk over*: Angela Bulloch dubla a trilha sonora do filme *Solaris*, de Andrei Tarkovski.

Cut: Alex Bag grava trechos de programas de televisão; Candice Breitz isola e monta fragmentos curtos de

3. S. H. Fernando Jr., *The New Beats*, Lille, Kargo, 2000.

imagens. *Playlists*: para seu projeto comum *Cinéma Liberté Bar Lounge* (1996), Douglas Gordon propunha uma seleção de filmes censurados no lançamento, enquanto Rirkrit Tiravanija construía um quadro de convívio em torno dessa programação.

Em nossa vida cotidiana, o interstício que separa a produção e o consumo se retrai a cada dia. É possível produzir uma obra musical sem saber tocar uma única nota, utilizando os discos existentes. De modo mais geral, o consumidor *customiza* e adapta os produtos comprados à sua personalidade e às suas necessidades. O *zapping* também é uma produção, a tímida produção do tempo alienado do lazer: o dedo na tecla, e está construída uma programação. Logo o *Do it yourself* atingirá todas as camadas da produção cultural: os músicos do Coldcut vão incluir em seu álbum *Let us play* (1997) um CD-ROM que permite remixar as faixas do disco.

O *consumidor em êxtase* dos anos 1980 desaparece diante de um consumidor inteligente e potencialmente subversivo: o usuário das formas. A cultura DJ nega a oposição binária entre a *enunciação do emissor* e a *participação do receptor*, que esteve no centro de muitos debates sobre a arte moderna. O trabalho de um DJ consiste na concepção de um encadeamento em que as obras deslizam umas sobre as outras, representando ao mesmo tempo um produto, um instrumento e um suporte. Um produtor é um simples emissor para o produtor seguinte, e agora todo artista se move numa rede de formas contíguas que se encaixam ao

Produção / 001 Paris
Coldcut (Cp. inf) 1997
Contorno da 1980-90

No trabalho de Lavier, são as categorias, os gêneros e os modos de representação que geram as formas, e não o inverso. Assim, o enquadramento fotográfico produz uma escultura, e não uma foto. A idéia de "pintar um piano" resulta num piano recoberto de uma camada de pintura expressionista. A visão de uma vitrine de loja pintada com branco-de-espanha gera uma pintura abstrata. Bertrand Lavier, que nisso está muito próximo de Armleder e Mike Kelley, toma como material as categorias estabelecidas que delimitam nossa percepção da cultura. Armleder as considera como subgêneros na classe B do modernismo; Kelley desconstrói as figuras para confrontá-las com as práticas da cultura popular; Lavier mostra como as próprias categorias artísticas (a pintura, a escultura, a arquitetura, a fotografia), tratadas ironicamente como fatos inegáveis, produzem formas que constituem sua crítica mais aguda.

Podemos pensar que essas estratégias de reativação e de *deejaying* das formas visuais representam uma reação diante da superprodução, da inflação de imagens. O mundo está saturado de objetos, já dizia Douglas Huebler nos anos 1960 – e acrescentava que não queria produzir ainda mais. Se a proliferação caótica da produção levava os artistas conceituais à **desmaterialização da obra de arte**, hoje ela desperta nos artistas da pós-produção estratégias de mixagem e de combinações de produtos. A superprodução não é mais vivida como um problema do sistema cultural.

(1960) D. Huebler *

TERRY ATKINSON Concerning the Article "The Dematerialization of Art" (1968)
MEL BOCHNER Book Review (1973) Lucy Lippard's book *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*

A forma como enredo: um modo de utilização do mundo (Quando os enredos se tornam formas)

Os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos.

Pois a sociedade humana é estruturada por narrativas, por enredos imateriais mais ou menos reivindicados enquanto tal, que se traduzem em maneiras de viver, em relações no trabalho ou no lazer, em instituições ou em ideologias. Os responsáveis pelas decisões econômicas projetam cenários sobre o mercado mundial. O poder político elabora previsões e planejamentos. Vivemos dentro dessas narrativas. Assim, o emprego segue o enredo dado pela divisão do trabalho; o casal heterossexual segue o enredo sexual dominante; a televisão e o turismo oferecem o enredo privilegiado para o lazer. "Todos nós estamos presos no enredo do capitalismo tardio", escreve Liam Gillick.

Para os artistas que hoje contribuem para o nascimento de uma *cultura da atividade*, as formas que nos cercam são as materializações desses enredos. Essas narrativas "resumidas" e embutidas em todos os produtos culturais, e tam-

Cap. Tardio (Liam Gillick) narrativas *

bém em nosso ambiente cotidiano, reproduzem enredos comunitários mais ou menos implícitos: assim, um celular ou uma roupa, uma vinheta de um programa de televisão ou uma logomarca induzem a certos comportamentos e promovem valores coletivos, visões de mundo. Os trabalhos de Liam Gillick questionam a fronteira entre ficção e informação, redistribuindo essas duas noções a partir de um conceito de *enredo* do ponto de vista social, isto é: como não só o conjunto dos discursos de previsão e planejamento com que o universo socioeconômico mas também as indústrias do imaginário de Hollywood inventam o presente. “A produção de enredos é um dos principais componentes necessários para manter o nível de mobilidade e de reinvenção necessário para fornecer a aura de dinamismo da chamada economia de mercado.” Os artistas da pós-produção utilizam e decodificam essas formas para produzir linhas narrativas divergentes, relatos alternativos. Assim como nosso inconsciente tenta, bem ou mal, escapar à suposta fatalidade da história familiar por meio da psicanálise, a arte conscientiza os enredos coletivos e propõe outros percursos dentro da realidade, com a ajuda das próprias formas que materializam essas narrativas impostas. Os artistas, ao manipular as linhas esquemáticas do enredo coletivo, isto é, ao considerá-las não como fatos

8. “The production of scenarios is one of the key components required in order to maintain the level of mobility and reinvention required to provide the dynamic aura of so-called free-market economy.” Liam Gillick, “Should the future help the past?”, in *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno* (Paris, MAMVP, 1999, catálogo).

indiscutíveis, mas como estruturas precárias que utilizam como ferramentas, produzem esses espaços narrativos singulares que têm sua apresentação nas obras. É o uso do mundo que permite criar novas narrativas, ao passo que sua contemplação passiva submete as produções humanas ao espetáculo comunitário. Não existe, de um lado, a criação viva e, de outro, o peso morto da história das formas: os artistas da pós-produção não estabelecem uma diferença de natureza entre seus trabalhos e os trabalhos dos outros, nem entre seus gestos e os gestos dos observadores. ?

Rirkrit Tiravanija

Nos trabalhos de Pierre Huyghe, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo ou Philippe Parreno, a obra de arte representa o lugar de uma negociação entre realidade e ficção, narrativa e comentário. Quem visita uma exposição de Rirkrit Tiravanija – *Untitled (One Revolution per Minute)*, por exemplo – tem dificuldade em distinguir a fronteira entre a produção do artista e sua própria produção. Uma bancada com crepes, cercada por uma mesa invadida pelos visitantes, ocupa o centro de um labirinto de bancos, catálogos, tapeçarias; quadros e esculturas dos anos 1980 (David Diaó, Michel Verjux, Allan McCollum...) dão ritmo ao espaço. Diante de uma obra que consiste essencialmente no consumo de um prato, e por meio da qual os visitantes, tal como o artista, são levados a executar gestos cotidianos, onde termina a cozinha e onde começa a

Muro do Atlântico? Essa arqueologia do modernismo fica especialmente visível numa série de peças realizadas a partir de seu livro *L'Île de la discussion, Le grand centre de conférence* (1997), ficção que apresenta um "grupo de reflexão sobre os grupos de reflexão". Classificadas segundo o vocabulário formal de Donald Judd, instaladas no teto, elas trazem títulos que remetem a funções dentro de um quadro empresarial: "Discussion island resignation platform", "conference screen", "dialogue platform", "moderation platform"... A fenomenologia, cara aos artistas do minimalismo, converte-se num monstruoso *behaviorismo burocrático*; a teoria da Gestalt transforma-se em procedimento publicitário. Os trabalhos de Liam Gillick, como os de Carl Andre, mais do que esculturas, representam zonas, e eles constituem a sinalética dessas zonas: aqui, é uma questão de renunciar, discutir, projetar imagens, falar, legislar, negociar, aconselhar, dirigir, preparar alguma coisa... Mas essas formas, que projetam enredos possíveis, implicam que o observador elabore outras formas para si mesmo.

Maurizio Cattelan

Sans titre (1993): acrílico sobre tela, 80 x 100 cm. A tela é rasgada três vezes em forma de Z, numa referência ao Z de Zorro no estilo de Lucio Fontana. Nessa obra muito simples, ao mesmo tempo minimalista e de acesso imediato, encontramos todas as figuras que compõem o trabalho de Cattelan: o desvio caricatural de obras do passado,

a fábula moralista e, sobretudo, essa maneira insolente de retornar ao sistema de valores, arrombando-o, o que continua a ser a principal característica de seu estilo e consiste em tomar as formas ao pé da letra. Enquanto a laceração de uma tela, para Fontana, é um gesto simbólico e transgressor, Cattelan apresenta-nos esse ato em sua acepção mais corrente, o uso de uma arma como o gesto de um justiceiro de opereta. O gesto de Fontana, vertical, abria-se para o espaço infinito, para o otimismo modernista que imaginava um além-tela, um sublime ao alcance da mão. Sua retomada (em ziguezague) em Cattelan lança Fontana ao ridículo ao classificá-lo junto com uma série de televisão de Walt Disney (*Zorro*) praticamente contemporânea a ele. O ziguezague é o movimento mais utilizado por Cattelan: é um movimento por essência cômico, chapliniano, que corresponde a um perambular por entre as coisas. O artista-skatista faz fintas, seu porte vacilante desperta o riso, mas ele circunda as formas que vai roçando por devolvê-las à sua condição de cenário e acessórios. *Sans titre* (1993) é certamente uma obra programática, do ponto de vista da forma e do método: sem dúvida o ziguezague é seu sinal distintivo. Se considerarmos as várias "retomadas" que ele realiza, perceberemos que o método é sempre igual: a estrutura formal parece familiar, mas uma camada de significações aparece de maneira quase insidiosa, para subverter radicalmente nossa percepção. As formas de Maurizio Cattelan nos mostram sempre elementos familiares reproduzidos, numa voz *in off*, em anedotas cruéis

artista-jardineiro
 artista-ciclista
 artista-cozinheiro
 artista-domador
 artista-pintor-de-parede
 artista-pesquisador

etc.?

o espaço da exposição. Mas logo essa referência conceitual dá lugar a uma outra impressão, mais difusa: uma verdadeira personificação da crítica, que remete não só à forma da fábula, como veremos depois, mas também a uma autêntica vontade de prejudicar. Assim, em 1993, Cattelan realiza uma peça que ocupa todo o espaço da galeria Massimo de Carlo, em Milão, e só pode ser vista pela vitrine. O artista acaba admitindo: "Eu também queria bôtar Massimo de Carlo para fora da galeria durante um mês."

Espírito maldoso, o espírito do eterno *mau aluno* que se senta no fundo da classe. Tem-se a impressão de que Cattelan considera seu repertório formal como um conjunto de *lições de casa* e de figuras impostas, como uma espécie de programa escolar que o **artista-cabulador** se diverte transformando em jogo de cena. Uma de suas primeiras peças importantes, *Edizioni dell'obbligo* (1991), consiste em livros escolares com a capa e o título modificados por crianças, numa espécie de desforra e gozação contra todos os programas. Quanto aos tecidos e cortinados da arte povera e da *antiforma* dos anos 1960, eles lhe servem... para fugir do Castello di Rivara, onde estava participando de sua primeira coletiva importante, em 1992: "Eu gostava de olhar o que os outros artistas faziam, como reagiam à situação. Esse trabalho não era apenas metafórico, era também um instrumento: na noite antes do *vernissage*, transpuser a janela e fugi." A obra apresentada era pura e simplesmente essa escada improvisada, feita de lençóis amarrados, largada na fachada do castelo. Segundo o mesmo princípio,

Galeria, vitrine

livros

em 1998, durante o Manifesta II em Luxemburgo, Cattelan expõe uma oliveira plantada num imenso quadrilátero de terra. Um observador mais apressado poderia pensar num remake de Beuys ou de Penone; ora, ao fim e ao cabo, esse elemento vegetal não tem nenhuma participação no sentido da obra, a não ser articular-se em torno da sintaxe ofensiva desenvolvida pelo artista: cutucar os limites físicos e ideológicos dos indivíduos e das comunidades, testar as possibilidades e, sobretudo, a paciência das instituições.

Felix Gonzalez-Torres utilizava um repertório formal historicizado para revelar os embasamentos ideológicos e para constituir um novo alfabeto de luta contra as normas sexuais. Já Cattelan puxa as formas para o conflito e para a comédia: a provocação de atritos com os operadores do sistema da arte, com trabalhos que envolvem cada vez mais incômodos, estorvos e entulhamento; a revelação da comédia que sustenta as relações de força nesse sistema, com o uso de grades narrativas que dão uma guinada burlesca à história da arte recente. Em suma, seu comportamento de artista consiste em orientar as formas para a delinquência.

artista-jardineiro
artista-ciclista
artista-cozinheiro
artista-domador
artista-pintor-de-parede
artista-pesquisador

Pierre Joseph: Little Democracy

Nossas vidas transcorrem sobre um fundo cambiante de imagens, entre fluxos de informações que envolvem a vida cotidiana. Toneladas de imagens são formatadas como produtos ou destinadas a vender outros objetos; circulam volumes maciços de informações. O projeto artístico

Beuys Penone

de Pierre Joseph consiste em conferir sentido a esse ambiente: **não se trata de uma enésima posição crítica**, e sim de uma prática produtiva, semelhante à de quem navega numa rede, monta um itinerário ou surfa nas simulações interativas dos videogames. Ele trata, em primeiro lugar, das condições de surgimento e funcionamento das imagens, partindo do postulado de que agora estamos dentro de uma imensa zona-imagem, e não mais diante das imagens: a arte não é um espetáculo a mais, e sim um exercício de *aplique*. Joseph desenvolve uma relação lúdica e instrumental com as formas que ele manipula, compara ou adapta a novos usos estabelecendo diversos processos de reativações. Assim, o minimalismo lhe serve como base para *Cache cache killer* (1991). A arte abstrata sustenta uma exposição em forma de jogo de pistas (*La chasse au trésor ou l'aventure du spectateur disponible*, 1993), e as obras de Delaunay ou Maurizio Nannucci são recicladas em cenários para novas cenas do filme em que se movem seus *Personnages à réactiver*. Em 1992, ele chega a "refazer" peças que lhe interessam: Lucio Fontana, Jasper Johns, Hélio Oiticica, Richard Prince... Essa instrumentalização da cultura não demonstra uma desenvoltura qualquer em relação à História, muito pelo contrário: ela funda as condições de um comportamento livre numa sociedade de consumo dirigido. Pois, em Joseph, a reciclagem das formas e das imagens constitui a base de uma moral: é preciso inventar modos de habitar o mundo. Sofrer uma forma chama-se, em política, ditadura. Uma democracia, inversamente, con-

consumo / refaz peças

vida a um permanente jogo dos papéis, a uma discussão infinita, à negociação. É o regime político mais falante, dizia Hannah Arendt. Portanto, parece plenamente lógico que Pierre Joseph tenha escolhido o título de *Little Democracy* para designar o conjunto dos *personagens vivos a reativar* por ele concebidos. Esses personagens, o primeiro deles surgido em 1991, se apresentam como figurantes vestindo uma panóplia, "instalados" na galeria ou no museu como se fossem uma obra qualquer, na noite da abertura; a seguir, eles serão substituídos por fotografias, simples indicador que permite que seu futuro proprietário "reative" a peça à vontade. Esses personagens provêm do imaginário da mitologia, dos videogames, das histórias em quadrinhos, do cinema ou da publicidade: o Super-Homem, a Mulher-Gato, os Ladrões de cores da Kodak, um jogador de *paintball*, Gasparzinho, a replicante de *Blade Runner*. Às vezes, um leve toque macabro introduz uma defasagem: o surfista está morto, um personagem acidentado está com a cabeça enfaixada, o chão aos pés do Super-Homem está cheio de bitucas e de garrafas de cerveja, o caubói está de borco na terra... Alguns são apresentados em seu verdadeiro pano de fundo: o azul que serve para as incrustações do vídeo, manifestando ao mesmo tempo sua irrealdade e seu potencial de deslocamento sobre diversos fundos, para infinitos enredos. Outros se apresentam como os atores de um jogo de papéis iconográficos, circulando pelo museu ou pelo espaço de uma coletiva, cercados de outras obras: seguindo Duchamp, que pretendia "usar um Rembrandt

como uma tábua de passar roupa”, Joseph planta seus personagens num museu de arte moderna convertido em cenário. Seu trabalho busca sempre o horizonte de uma *exposição onde o herói é o público*: a obra de arte torna-se um efeito especial numa encenação interativa. O processo de reativação da figura é duplo: trata-se igualmente de reativar as obras junto às quais se inscrevem os personagens, e assim o universo inteiro se torna um campo de jogo, um palco, um tabuleiro.

Esse sistema também é um projeto político: ele fala do convívio inteligente entre os sujeitos e os fundos sobre os quais eles se ativam; do convívio inteligente entre os humanos e as obras expostas à sua admiração. A reativação dos ícones, que caracteriza essa galeria de personagens disponíveis em que consiste a *Little Democracy*, representa uma forma essencialmente democrática, sem demagogia nem demonstrações pesadas. Pierre Joseph nos convida a habitar as narrativas anteriores a nós, a refabricar incessantemente as formas que nos convêm. Aqui, a finalidade da arte é introduzir o jogo nos sistemas de representação, evitar que ela se petrifique, descolar as formas do fundo alienante ao qual aderem quando são consideradas como coisas adquiridas. Uma leitura superficial dos personagens poderia sugerir que Joseph é um artista do irreal, do entretenimento popular. Ora, as figuras dos contos de fadas, os personagens dos quadrinhos e os heróis de ficção científica que povoam essa “democracia” não convidam a fugir da realidade; pelo contrário, essas *imagens que fazem*

a *aprendizagem do real* nos levam, por ricochete, a fazer a aprendizagem de nossa realidade, mas a partir da ficção. No dispositivo complexo que rege os personagens vivos, Gasparzinho, Cupido ou a fada funcionam como imagens *incrustadas* no sistema da divisão do trabalho: esses seres imaginários, explica Joseph, obedecem a “um programa definido, comandado e imutável”, e seu estatuto funcional não é diferente do de um operário que trabalha numa linha de montagem na Renault nem do de um garçom que pega o pedido, serve o prato e traz a conta. Esses personagens são extremamente tipificados, são retratos-robôs, imagens perfeitamente associadas a um personagem-modelo, a uma função determinada. O verdadeiro fundo mitológico de onde brotam é a ideologia da divisão do trabalho e da padronização dos produtos: a ordem do imaginário, codificada segundo o regime da produção, afeta por igual os encanadores e os super-heróis. A fada ilumina coisas com sua varinha mágica, o mecânico de carroceria ajusta elementos em linha: o trabalho é igual por toda parte, e é esse mundo de operações imutáveis e de possíveis disposições em circuito fechado que descreve Joseph – mundo cuja saída pode ser indicada pela imagem.

As imagens propostas por Joseph devem ser vividas: cumpre apropriar-se delas, reativá-las com sua inclusão em novos conjuntos. Em outros termos, trata-se de deslocar as significações. Ínfimas defasagens criam movimentos imensos: por que você acha que tantos artistas se empenham em refazer, recopiar, desmontar e remontar os com-

Personagens i imaginados

ponentes de nosso mundo visual? Por que Pierre Huyghe refilma Hitchcock ou Pasolini? Por que Philippe Parreno reconstitui uma linha de montagem destinada ao lazer? O artista deve remontar ao máximo possível dentro do maquinário coletivo para produzir um tempo-espaço alternativo, isto é, para reintroduzir o múltiplo e o possível dentro do circuito fechado do social. Pierre Joseph, com o auxílio de dispositivos capazes de “atingir e afetar seu local de exposição”, propõe-nos objetos de experiência, produtos ativos, obras que sugerem novos modos de apreensão do real e novos tipos de investimento do mundo da arte. A nós cabe habitar a *Little Democracy*.

O USO DO MUNDO

Todos os conteúdos são bons, contanto que não sejam interpretações, e que digam respeito ao uso do livro, multipliquem seu uso e formem uma língua dentro de sua língua.

Gilles Deleuze

Playing the world: reprogramar as formas sociais

A exposição já não é mais o resultado de um processo, seu “happy end” (Parreno) é um local de produção. Nella, o artista coloca ferramentas à disposição do público, tal como, nos anos 1960, as manifestações de arte conceitual organizadas por Seth Siegelaub pretendiam simplesmente colocar informações à disposição do visitante. Sempre recusando as formas acadêmicas da exposição, os artistas dos anos 1990 viam o local da mostra como um espaço de convívio, um palco aberto a meio caminho entre cenário, estúdio de cinema e sala de documentação.

ploravam o local específico em que se desenrolavam suas atividades, segundo os princípios de um *materialismo analítico* de inspiração marxista. Por exemplo, Hans Haacke denuncia as multinacionais evocando o financiamento da arte; Michael Asher trabalha sobre o conjunto arquitetônico do museu ou da galeria de arte; Gordon Matta-Clark perfura o chão da galeria Yvon Lambert (Descending Steps for Batan, 1977); Robert Barry declara fechada a galeria onde está expondo (Closed Gallery, 1969).

Enquanto o local de exposição constituía um meio em si para os artistas conceituais, hoje ele se tornou um local de produção entre outros. Agora não é tanto uma questão de analisar ou criticar esse espaço, e sim de situar sua posição dentro de sistemas de produção mais amplos, com os quais é preciso estabelecer e codificar relações. Em 1991, Pierre Joseph enumera uma lista interminável de ações ilegais ou perigosas que ocorrem nos centros de arte (desde "atirar em aviões", como fez Chris Burden, até "fazer grafites", "destruir o imóvel" ou "trabalhar aos domingos"), que os convertem num "local de simulação de liberdades e de experiências virtuais". Um modelo, um laboratório, um espaço lúdico: em todo caso, nunca o símbolo de coisa alguma, e menos ainda uma metonímia.

É o *socius*, ou seja, a totalidade dos canais que distribuem e repercutem a informação, que se torna **o verdadeiro local** de exposição para o imaginário dos artistas dessa geração. O centro de arte ou a galeria são casos particulares, mas fazem parte de um conjunto mais amplo: a praça pública. Assim, Daniel Pflumm expõe seu trabalho indife-

rentemente em galerias, clubes e quaisquer outras estruturas de difusão, desde a camiseta até os discos que constam do catálogo de seu rótulo Elektro Music Dept. Ele também faz um vídeo sobre um produto muito específico, sua própria galeria em Berlim (Neu, 1999). Dessa forma, não se trata de opor a galeria de arte (local da "arte separada", portanto, mau) a um espaço público idealizado como local do "bom olhar" sobre a arte, o olhar dos transeuntes, ingenuamente fetichezados tal como antes se idealizava o "bom selvagem". **A galeria é um local como os demais**, um espaço imbricado num mecanismo global, um acampamento de base indispensável a qualquer expedição. Um clube, uma escola ou uma rua não são *lugares melhores*, são simplesmente outros lugares para mostrar a arte.

Em termos mais gerais, tornou-se difícil considerarmos o corpo social como uma totalidade orgânica. Nós o percebemos como um conjunto de estruturas destacáveis entre si, à semelhança dos corpos contemporâneos que ganham volume com próteses e podem ser modificados à vontade. Para **os artistas do final do século xx**, a sociedade tornou-se um corpo dividido em lobbies, cotas ou comunidades, e ao mesmo tempo um imenso catálogo de tramas narrativas.

O que se costuma chamar "realidade" é uma montagem. Mas a montagem em que vivemos será a única possível? A partir do mesmo material (o cotidiano), pode-se criar diferentes versões da realidade. Assim, a arte contemporânea apresenta-se como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais em enredos originais. O artista desprograma para

Logo: os artistas ditos da pós-produção seriam como os demais?

?

distinção/ante conceitual

rótulo/marca

tipos / galeria

montagem/narrativa

reprogramar, sugerindo que existem outros usos possíveis das técnicas e ferramentas à nossa disposição.

Gillian Wearing e Pierre Huyghe realizam um vídeo a partir de sistemas de câmeras de vigilância. Christine Hill cria uma agência de viagens em Nova York que funciona como outra agência qualquer. Michael Elmgreen & Ingar Dragset montam uma galeria de arte dentro de um museu durante a Manifesta 2000, na Eslovênia. Alexander Györfi utiliza as formas do estúdio ou do palco, Carsten Höller recorre às experiências de laboratório. O ponto claro em comum entre todos esses artistas, e muitos outros entre **os mais criativos da atualidade**, consiste nessa capacidade de utilizar as formas sociais existentes.

Todas as estruturas culturais ou sociais, portanto, representam apenas roupas que devem ser vestidas, objetos que devem ser testados e experimentados, como fez Alix Lambert em *Wedding Piece*, obra que documenta seus cinco casamentos seguidos no mesmo dia. Matthieu Laurette usa como suporte de seu trabalho os pequenos classificados de jornal, os game shows, as ofertas de marketing. Navin Rawanchaikul trabalha sobre a rede dos táxis como outros desenham em papel. Fabrice Hybert, ao montar sua empresa UR, declara que quer “fazer um uso artístico da economia”. Joseph Grigely expõe as mensagens e os pedaços de papel rabiscados que usa para se comunicar com os outros devido à sua surdez: ele *reprograma* uma deficiência física como um processo de produção. Mostrando em suas exposições a realidade concreta de sua comunicação cotidiana, Grigely toma como suporte de seu trabalho a esfera

?
autonomia: J. Grigely

da intersubjetividade e dá forma a seu universo relacional. “Ouvimos a voz” dos que o cercam; quanto ao artista, põe legendas nas conversas. Ele reorganiza palavras humanas, fragmentos de discursos, traços escritos das conversas, numa espécie de sampleamento de proximidade, de ecologia doméstica. A nota por escrito é uma forma social à qual não se dá muita atenção, geralmente destinada a um uso profissional ou doméstico secundário. No trabalho de Grigely, ela perde seu estatuto subalterno e adquire a dimensão existencial de um instrumento de comunicação vital: incluída em suas composições, ela participa de uma polifonia nascida de um desvio.

Dessa maneira, os objetos sociais, desde as roupas até as instituições, passando pelas estruturas mais banais, não ficam inertes. Introduzindo-se no universo funcional, a arte revive esses objetos ou revela sua inanidade.

Philippe Parreno &...

A originalidade do grupo General Idea, desde o início dos anos 1970, consiste em trabalhar em função da formação social: a empresa, a televisão, as revistas, a publicidade, a ficção. Diz Philippe Parreno:

A meu ver, eles foram os primeiros a pensar a exposição, não mais em termos de formas ou objetos, e sim como formato. Formatos de representação, de leitura do mundo. A pergunta que se coloca em meu trabalho poderia ser a seguinte: quais são as ferramentas que permitem compreender o mundo?

ver: General Idea (Grupo)

aspectos técnicos de Pflumm

96

NICOLAS BOURRIAUD

Pflumm não se contenta com a idéia de pirataria: ele constrói montagens de grande riqueza formal. Suas obras, de um sutil construtivismo, são trabalhadas na busca de uma tensão entre a fonte iconográfica e a forma abstrata. A complexidade de suas referências (abstrações históricas, *pop art*, iconografia dos panfletos, videocliques, cultura empresarial) segue ao lado de um grande domínio técnico: a qualidade de seus filmes está mais próxima da qualidade vigente na indústria fonográfica do que do nível médio dos vídeos de arte. Assim, o trabalho de Daniel Pflumm representa, por ora, um dos exemplos mais conclusivos do encontro entre o universo da arte e o universo da música techno. Sabe-se que a *Techno Nation* tem o hábito, faz tempo, de transpor logos famosos para camisetas: são incontáveis as versões da Coca-Cola ou da Sony recheadas de mensagens subversivas ou de convites ao uso de maconha. Vivemos num mundo onde as formas estão indiscriminadamente disponíveis a todas as manipulações, para o bem e para o mal; onde Sony e Daniel Pflumm se cruzam num espaço saturado de ícones e imagens.

O mix, tal como é praticado por esses artistas, é uma atitude, uma postura moral, mais do que uma receita. A pós-produção do trabalho permite que o artista escape à postura interpretativa. Em vez de se dedicar a comentários críticos, deve-se experimentar. É isso também que Gilles Deleuze pedia à psicanálise: parar de interpretar os sintomas e tentar arranjos que nos convenham.

X ?

COMO HABITAR A CULTURA GLOBAL (A ESTÉTICA DEPOIS DO MP3)

A obra de arte como superfície de estocagem de informações

A arte dos anos 1960, do *pop* à arte minimalista e conceitual, corresponde ao apogeu da dupla formada pela produção industrial e pelo consumo de massa. Os materiais utilizados na escultura minimalista (alumínio anodizado, aço, chapa galvanizada, plexiglas, néon) remetem à tecnologia industrial e, mais particularmente, à arquitetura das fábricas e dos depósitos gigantes. A iconografia do *pop*, por sua vez, remete à era do consumo, ao surgimento do supermercado e das novas formas de marketing associadas a ele: a frontalidade visual, a serialização, a abundância.

A estética contratual e administrativa da arte conceitual, de sua parte, marca os inícios do domínio da economia terciária. É importante notar que a arte conceitual é contemporânea ao avanço decisivo das pesquisas em in-

formática no começo dos anos 1970: se o computador surge em 1975, e o Apple II em 1977, o primeiro microprocessador data de 1971. Neste mesmo ano, Stanley Brouwn expõe arquivos de metal contendo as fichas que documentam e reconstituem seus itinerários (*40 steps and 1000 steps*), e Art & Language produzem Index 01, um conjunto de fichários que se apresentam na forma de uma escultura minimalista. On Kawara, com seu sistema de registro em arquivos (seus encontros, suas viagens, suas leituras) já definido, realiza em 1971 *One million years*, dez fichários que mantêm uma contabilidade que vai muito além das normas humanas, aproximando-se assim das operações descomunais exigidas aos computadores.

Essas obras introduzem na prática artística a estocagem de dados, a aridez da classificação em fichas, a própria noção de "arquivo": a arte conceitual utiliza o protocolo informático ainda em gestação, pois os produtos em questão só surgirão realmente em público na década seguinte. Desde o final dos anos 1960, a empresa IBM é a precursora no domínio da imaterialização: controlando na época 70% do mercado de computadores, a International Business Machine passa a se chamar IBM World Trade Corporation, e desenvolve a primeira estratégia deliberadamente multinacional, adaptada à civilização global que se aproxima. Empresa fugidia, seu aparato produtivo é literalmente ilocalizável, como uma obra conceitual cuja aparência física não importa muito, e que pode se materializar em qualquer lugar. Uma obra de Lawrence Weiner, que pode ser

realizada ou não, e por qualquer um, não reproduz o modo de produção de uma garrafa de Coca-Cola? A única coisa que importa é a fórmula, e não o local onde ela se materializa nem a identidade do executante.

Quanto à figura do saber anunciada pela IBM, ela se encarna na *Black Box* (1963-1965) de Tony Smith: um bloco opaco destinado a tratar um real social transformado em bits, passando entre *inputs* e *outputs*. Em seu manual de apresentação, especifica-se que a IBM 3750, o Big Brother de silício, permite que a empresa centralize, "para os estabelecimentos numa mesma região, todas as informações indicando quem entrou ou saiu, em qual edifício da empresa, por qual porta e a que horas..."

O autor, essa entidade jurídica

Um *shareware* não tem autor, e sim nome próprio. As práticas musicais derivadas do sampleamento também contribuíram para destruir a figura do autor *na prática*, além de promover sua desconstrução teórica (a "morte do autor", dissecada por Roland Barthes e Michel Foucault).

Diz Douglas Gordon:

Sou muito cético quanto à noção de autor, e fico contente em estar em segundo plano num projeto como *24 Hour Psycho*. Hitchcock é a figura dominante. Da mesma forma, em *Feature Film*, divido a responsabilidade com o regente de orquestra James Conlon e com

autor *

o músico Bernard Herrmann. [...] Apropriando-nos de trechos de filmes e música, poderíamos dizer que, de fato, criamos *ready-mades* temporais a partir não de objetos cotidianos, e sim de objetos que fazem parte de nossa cultura.

X

que oposição é esta?

O universo da música banalizou a explosão do protocolo da assinatura do autor, sobretudo com os *white labels*, esses máxis de 45 rotações típicos da cultura DJ, com tiragem limitada e em envelope anônimo, escapando, assim, ao controle da indústria. O músico-programador, ao mudar de nome a cada projeto, realiza o ideal do intelectual coletivo, e a maioria dos DJs possui vários nomes de autor. Mais do que uma pessoa física, um nome agora designa um modo de aparecimento ou de produção, uma linha, uma ficção. É a mesma lógica das multinacionais que apresentam linhas de produtos como se fossem de empresas autônomas: conforme a natureza de seus projetos, um músico como Roni Size vai se chamar *Breakbeat Era* ou *Reprazent*, assim como a Coca-Cola ou a Vivendi Universal possuem uma dúzia de marcas diferentes, e o público nem desconfia que têm a mesma origem.

A arte dos anos 1980 criticava as noções de autor ou de assinatura, mas sem as abolir. Se comprar é uma arte, a assinatura do artista-corretor que se encarrega das vendas mantém todo o seu valor; inclusive é a garantia de uma transação lucrativa e bem-feita. A apresentação dos produ-

* pessoa física/jurídica

tos de consumo organiza-se em figuras de estilo, e os aspiradores de Jeff Koons distinguem-se ao primeiro olhar das prateleiras de Haim Steinbach, tal como duas lojas que vendem os mesmos produtos se distinguem por seus modos específicos de disposição dos artigos.

Entre os artistas que questionaram diretamente a noção de assinatura, estão Mike Bidlo, Elaine Sturtevant e Sherrie Levine, todos com trabalhos que se baseiam na reprodução de obras do passado, apesar de serem desenvolvidos com estratégias muito diversas. Bidlo, ao expor a cópia idêntica de um quadro de Warhol, dá o título *Not Duchamp (Bicycle Wheel, 1913)*. Quando Sturtevant expõe a cópia de uma tela de Warhol, ela mantém o título original: *Duchamp, coin de chasteté, 1967*. Já Levine suprime o título para mencionar uma defasagem temporal: *Untitled (After Marcel Duchamp)*. Para esses três artistas, não se trata de usar essas obras, mas de expô-las novamente, dispô-las segundo princípios pessoais, cada qual criando “uma nova idéia” para os objetos reproduzidos, segundo o princípio duchampiano do *ready-made recíproco*. Mike Bidlo monta um museu ideal, Elaine Sturtevant elabora uma narrativa reproduzindo obras que apresentam momentos de ruptura na História, ao passo que o trabalho de copista de Sherrie Levine, inspirada nos trabalhos de Roland Barthes, afirma que a cultura é um palimpsesto infinito. Ao considerar cada livro “feito de escritas múltiplas, saídas de várias cultu-

* cópia/reprodução

artista-jardineiro
 artista-ciclista
 artista-cozinheiro
 artista-domador
 artista-pintor-de-parede
 artista-pesquisador
 etc.?

considerar pejorativo o termo “ecletico”, na verdade ratifica a idéia de que é preciso focar o interesse num certo tipo de arte, de literatura ou de música, do contrário as coisas se perderiam no *kitsch*, por não conseguir afirmar uma identidade pessoal suficientemente forte – ou, quando menos, reconhecível. Esse caráter vergonhoso do ecletismo é inseparável da idéia de que o indivíduo equivale socialmente a suas escolhas culturais: supõe-se que eu sou o que leio, o que ouço, o que olho. Cada um de nós é identificado com sua estratégia pessoal de consumo de signos; o *kitsch* representa um *gosto de fora*, uma espécie de opinião difusa e impessoal que substitui a escolha individual. Assim, nosso universo social, em que o pior defeito consistiria em não ser situável em termos das normas culturais, leva-nos à nossa própria reificação. Segundo essa visão da cultura, o que cada um pode fazer com o que consome não tem importância alguma; ora, um artista pode muito bem usar um folhetim americano lastimável para desenvolver um projeto interessantíssimo. Infelizmente, é o inverso que ocorre com maior frequência.

O discurso anti-ecletico tornou-se, portanto, um discurso de adesão, o desejo de uma cultura marcada com balizas bem claras, que deixam todas as suas produções bem organizadas, claramente identificáveis sob tal ou qual rótulo, sinal de ligação com uma visão estereotipada da cultura. Ele está vinculado à constituição do discurso modernista, tal como é apresentado pelos textos teóricos de Clement Greenberg, para quem a história da arte constitui

uma narrativa linear, teleológica, dentro da qual cada obra do passado se define por sua relação com as obras precedentes e subsequentes. Segundo Greenberg, a história da arte moderna consiste numa “purificação” progressiva da pintura e da escultura. Piet Mondrian explicaria, assim, que o neoplasticismo era a consequência lógica – e a supressão – de toda a arte anterior. Essa teoria, que considera a história da arte como uma duplicação da pesquisa científica, traz como efeito secundário a exclusão dos países não ocidentais, considerados “não históricos”. É essa obsessão pelo “novo”, criada por essa visão da arte historicista e centrada no Ocidente, que será o objeto de zombaria de um dos grandes protagonistas do movimento Fluxus, George Brecht, ao explicar que é muito mais difícil ser o nono a fazer alguma coisa do que ser o primeiro, pois agora é uma questão de aprender a olhar bem.

dizer "os artistas da pós-produção" não consistiria em uma forma de reificação?

Em Greenberg e na maioria das histórias da arte ocidental, a cultura está ligada àquela monomania que considera o ecletismo (ou seja, qualquer tentativa de sair dessa narrativa purista) um pecado capital. A História deve ter um sentido. E esse sentido deve se organizar numa narrativa linear.

Em *Historisation ou intention: le retour d'un vieux débat* [Historicização ou intenção: o retorno de um velho debate], texto publicado em 1987, Yve-Alain Bois faz uma análise crítica da versão pós-moderna do ecletismo, tal como ele se manifesta nas obras das neo-expressionistas européias ou entre pintores como Julian Schnabel e David Salle. “Liber-

tados da história, podemos recorrer a ela como a uma espécie de entretenimento, tratá-la como um espaço de pura irresponsabilidade: a partir de agora, tudo tem para nós a mesma significação, o mesmo valor”³.

No começo dos anos 1980, a transvanguarda defendia uma lógica do bricabraque, ao aplainar os valores culturais numa espécie de estilo internacional que misturava Chirico e Beuys, Pollock e Alberto Savinio, numa total indiferença pelo conteúdo de seus trabalhos e por suas respectivas posições históricas. Nessa época, Achille Bonito Oliva defendeu esses artistas em nome de uma “ideologia cínica do traidor”, segundo a qual o artista seria um “nômade” circulando à vontade entre todas as épocas e estilos, como um vagabundo revirando os depósitos públicos de lixo para pegar alguma coisa qualquer. É exatamente este o problema: sob o pincel de um Julian Schnabel ou de um Enzo Cucchi, a história da arte aparece como uma gigantesca lata de lixo de formas ocas, amputadas de qualquer significação própria em favor de um culto ao artista – demiurgo-recuperador sob a figura tutelar de Picasso. Nesse vasto empreendimento de reificação das formas, a metamorfose dos deuses assemelha-se à transformação do museu imaginário em papel de parede. Uma tal arte da citação, praticada pelos neofauvistas, reconduz a História a um valor de mercadoria. Estamos muito próximos daquela “igualdade

3. Yve-Alain Bois, “Historisation ou intention: le retour d’un vieux débat”, *Cahiers du MNAM*, Paris, n. 22, dezembro 1987. [“Historização ou intenção: o retorno de um velho debate”, *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 6.]

de tudo, entre o bem e o mal, o belo e o feio, o insignificante e o característico”, que Flaubert usou como tema de seu último romance, e cujo advento despertava tanto receio em seus *Scénarios pour Bouvard et Pécuchet*...

Jean-François Lyotard não suportava que confundissem a *condição pós-moderna*, tal como ele havia teorizado, com a arte pretensamente pós-modernista dos anos 1980:

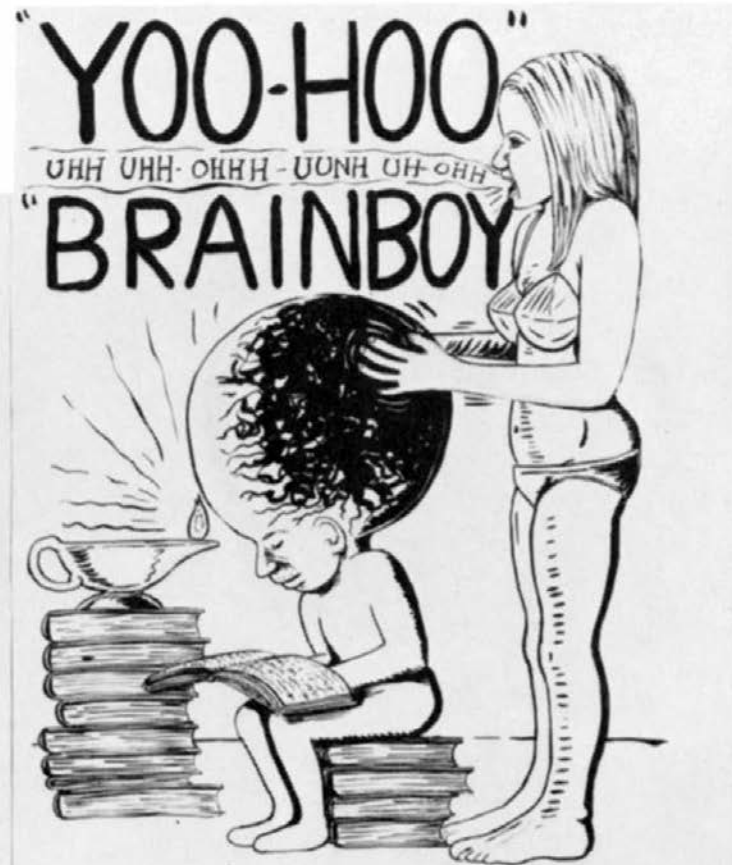
Misturar numa mesma superfície os motivos neo ou hiper-realistas e os motivos abstratos, líricos ou conceituais é dizer que tudo se equivale porque tudo é bom para consumir. [...] O que é solicitado pelo ecletismo são os hábitos do leitor de revistas, as necessidades do consumidor das imagens industriais padronizadas, é o espírito do cliente dos supermercados.⁴

Segundo Yve-Alain Bois, apenas a historicização das formas pode nos preservar do cinismo e do nivelamento por baixo. Para Lyotard, o ecletismo desvia os artistas da questão do “inapresentável”, que ele considerava fundamental por ser a garantia de uma “tensão entre o ato de pintar e a essência da pintura”: se os artistas se entregam ao “ecletismo do consumo”, estão servindo aos interesses do “mundo tecnocientífico e pós-industrial” e faltando a seu dever crítico.

4. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, Poche Biblio, 1988, p. 108. [“Pós-moderno explicado às crianças”, trad.: Teresa Coelho, 2. ed., Lisboa, Dom Quixote, 1993.]



ABE'S LOG CABIN. PULPED - PRINTED AND RECYCLED. AN ETERNAL FLAME - THE VERY CANDLE BY WHICH HE STUDIED. A MONUMENT TO EDUCATION - A REAL BOOK-BURNING PARTY



"YOO-HOO"
UHH UHH - OHHH - UONH UH - OHH
"BRAINBOY"

THE GOLDEN GLOW OF LAMPLIGHT SHOWS OFF HIS MOST ALLURING FEATURE TO ITS BEST ADVANTAGE. BRAIN PICKED AND GROOMED - TAKEN ADVANTAGE OF. THE YOUNG HUSTLER - THE YOUTHFUL ABE

Mike Kelley, *Abe's Log Cabin and His Most Alluring Feature*, tinta acrílica sobre papel (duas partes), 1984.

É preciso, com efeito, sempre retomar, retomar pelo meio, para dar aos elementos novas relações de velocidade e de lentidão que os fazem mudar de agenciamento, saltar de um agenciamento para o outro. Daí a multiplicidade dos planos sobre o plano, e os vazios, que fazem parte do plano, como um silêncio faz parte do plano sonoro, sem que se possa dizer “falta algo”. Boulez fala de “programar a máquina para que a cada vez que se repassa a fita, ela dê características diferentes de tempos”. E Cage, um relógio que marcasse velocidades variáveis. Gilles

Deleuze, Diálogos, p. 110.

Notas

¹ Aqui reafirmo meu interesse em construir trabalhos específicos, assim como na minha pesquisa de mestrado, com trabalhos *construídos para o corpo da dissertação* – **Alvos; Protetor de tela; Mapas que são parte desta ação**. Mas, diferente do que ocorreu lá, agora, minhas proposições foram *testadas* em sala de aula. Dois *enxertos* foram construídos durante as disciplinas MODERNIDADE NAS ARTES VISUAIS e TÓPICO ESPECIAL III: ESTUDOS VISUAIS, ministradas, respectivamente, nos segundos semestres de 2009 e 2010, pela Prof.^a Dr.^a Daniela Kern; e o *último enxerto* tem a parte escrita adaptada do trabalho entregue na disciplina AÇÕES PÚBLICAS ARTE E CONTEXTO, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos no primeiro semestre do curso. No Mestrado, também cursado na UFRGS, fiz uma proposta semelhante para cumprir o trabalho requisitado pela Prof.^a Dr.^a Élide Starosta Tessler, na disciplina ARTE NO BRASIL PESQUISAS HISTÓRICO FORMAIS. Mas, desta vez, o aceite dependeu de minha insistência e o trabalho não fez parte do corpo da dissertação; é um trabalho a ser publicado.

² É notável como a lógica das colagens/montagens das vanguardas do início século XX, com seus deslocamentos e acúmulos de informações e coisas, vem sendo acentuada e atualizada pelo tipo de apropriação possível com a coleta de arquivos disponíveis na *Internet*. Mesmo a precisão e a assepsia formal dos documentos produzidos pela arte conceitual que, assim como as colagens, originalmente guardavam aspectos mecânicos impressos na sua forma, como o peso deixado pelo tipo da máquina de escrever, as marcas da copiadora, por exemplo, podem ser reestabelecidas e relativizadas com o poder de edição e produção dos computadores. De maneira geral é possível dizer que parte importante das colagens era organizada a partir do trânsito entre o real e a arte ou, pelo menos, afetada por esse novo tipo de materialidade do objeto artístico, um trânsito inédito entre o mundo das coisas em geral e o espaço pictórico; porém, essa generalização da colagem não deve ser entendida como um achatamento das diferenças que esse procedimento adotou no interior das vanguardas – construtivismo, surrealismo, cubismo, dadaísmo –, nem como indicativo de que antes disso a arte estava à parte do mundo e fixa em um lugar sagrado, desvinculada das relações sociais de poder e desinformada das produções “não-artísticas”.

³ A esse respeito, destaco dois episódios famosos que ilustram bem as

disputas dentro do campo da arte no começo do século XX. Primeiro, o modo como Signac recebeu A Alegria de Viver de Matisse: “parece que Matisse ficou louco. Sobre uma tela de dois metros e meio, delineou algumas personagens estranhas com um traço da espessura de um dedo. Depois, cobriu toda a coisa com uma tinta lisa, bem definida, mas que, no entanto, repele. Lembra as vitrines multicoloridas dos negociantes de tintas, vernizes e artigos domésticos”. E, como Matisse recebeu *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso: “o quadro, disse [Matisse], era um ultraje, uma tentativa de ridicularização de todo o movimento moderno. Jurou que ‘afundaria Picasso’ e que o faria arrepender-se de sua brincadeira de mau gosto.” STEINBERG, Leo. A arte contemporânea e a situação do seu público. In: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. p. 242-243.

⁴ “Em um certo sentido, elas [as partes que compõem o *readymade*] podem ser descritas como extensões do princípio da colagem cubista, a tal ponto que o fragmento do mundo externo chega a substituir o quadro, em vez de estar incluído nele.” FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. Dadá. In: BATCHELOR, David. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. São Paulo: Cosac&Naify, 1998. p. 35.

⁵ LAUTRÉAMONT, Comte de. **Les chants de Maldoror**. Disponível em: <http://poetes.com/textes/lau_mal.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2012. Sobre a “necessidade do plágio”, ver: DUCASSE, Isidore Lucien. **Poésies**. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume 423: version 2.0, p. 36. Disponível em: <<http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lautreamont-poesies.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2012. Guy Debord se apropria da ideia de Ducasse em: DEBORD, Guy. **La Société du Spectacle**. Paris: Les Éditions Gallimard, 1992, p. 125. “Publicado por um certo Du Boisaymé, em 1811, o incógnito trabalho acadêmico intitulado *De la courbe que décrit un chien courant après son maître* está na origem de uma das mais notáveis imagens que o Conde de Lautréamont propõe em *Les chants de Maldoror*. É no canto V que o poeta se vale desse insólito estudo para definir o estranho ‘bufo de Virgínia’, portentosa ave noturna que se recolhe nas reentrâncias de um convento em ruínas depois de sangrenta luta nos ares com um abutre, sendo objeto da seguinte analogia: ‘bela como uma dissertação sobre a curva descrita por um cão correndo atrás de seu dono.’” MORAES, Eliane Robert. Rastros de Maldoror no Brasil: Lautréamont em Murilo Mendes. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura

Brasileira, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, 2009. p. 58. Parece existir um desacordo quanto à data da publicação do trabalho Boysaimé: "*Jean-Luc Steinmetz note que ce mémoire (intitulé De la courbe que décrit un chien courant après son maître) existe et qu'il a été écrit par un certain Du Boysaimé, élève de Polytechnique, et a été publié par l'école en 1801. Il est également cité dans La Jangada (Chap. XII) de Jules Verne (1881).*" BREUIL, Eddie. **Clair de Terre d'André Breton**. Paris: Gallimard, Foliothèque, 2009. Disponível em: <http://perso.univ-lyon2.fr/~edbreuil/litterature/Ducasse/mk/II/a.html#_ftn21>. Acesso em: 07 nov. 2012. O coletivo *Critical Art Ensemble* percebe o discurso de Ducasse da seguinte maneira, associando-o a uma certa resistência política/colaborativa atual implementada através do que o coletivo chama de cultura digital de resistência: "*In three sentences Lautréamont summed up the methods and means of digital aesthetics as a process of copying a process that offers dominant culture minimal material for recuperation by recycling the same images, actions, and sounds into radical discourse. Over the past century, a long-standing tradition of digital cultural resistance has emerged that has used recombinant methods in the various forms of combines, sampling, pangender performance, bricolage, détournement, readymades, appropriation, plagiarism, theatre of everyday life, constellations, and so on. Maintaining this historical tendency by further refining methods, finding new applications, furthering its theoretical articulation, and increasing its rate of manifestation is an ongoing task for those who hope to see the decline of authoritarian culture.*" ENSEMBLE, Critical Art. Recombinant Theatre and Digital Resistance. **TDR/The Drama Review**, MIT Press Journals, v. 44, n. 4, p. 151-152, 2000. "*His definition [le plagiât est nécessaire...] subverted the myth of individual creativity used to justify property relations, in the name of progress, where the myth of individual creativity in fact impeded progress through the privatization of culture. The natural response was to re-appropriate culture as a sphere of collective production without acknowledging artificial enclosures of authorship. Lautremont's phrase became a benchmark for the 20th century avant-gardes. Dada rejected originality and portrayed all artistic production as recycling and reassembling, from Duchamp's ready-mades to Tzara's rule for making poems from cut-up newspapers, to the photomontages of Höch, Hausmann and Heartfield. Dada also challenged the idea of the artist as solitary genius, and of art as a separate sphere, by working collectively to not only produce art objects and texts, but also media hoaxes, interventions at political gatherings and*

demonstrations on the street. Its assault on artistic values was a revolt against the capitalist foundations that created them." LOVINK, Geert; NIEDERER, Sabine (Ed.). **The Telekommunist Manifesto**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2010. p. 32.

⁶ É verdade que o domínio e a conjugação das diferentes tecnologias necessárias para a "invenção" da fotografia – e sua divulgação em 1839 – antecipam a possibilidade da produção de imagens sem a intervenção das habilidades manuais requeridas tradicionalmente do artista. Porém, a fotografia nasce como uma categoria distinta, ainda que formada pela mesma tradição visual, para logo depois ser incorporada por muitos artistas. As ideias de montagem e fragmentação formam a própria fotografia: a fotomontagem é corrente na cultura popular, principalmente com a produção de cartões postais na Alemanha no século XIX. Portanto, a fotomontagem construída pelas vanguardas evidencia um olhar atento para outros produtos visuais, em um certo sentido, não artísticos. "*Manipulation of the photograph is as old as photography itself. Fox Talbot's 'photogenic drawing', one of the earliest photographic processes, developed during the 1830s, involved the direct contact printing of leaves, ferns, flowers, drawings, and was rediscovered and put to use with an almost infinite repertoire of objects by Man Ray, Christian Schad and Moholy-Nagy in their 'photograms' of the 1920s. Double exposures, 'spirit photographs' (sometimes an unexpected result when an old collodion plate was imperfectly cleaned and the previous image dimly appeared on the picture), double printing and composite photographs are all enthusiastically discussed in popular nineteenth-century books on 'photographic amusements' and trick photography. Cutting out and reassembling photographic images belonged on the whole to the realm of popular diversions - comic postcards, photograph albums, screens, military mementoes. The practice of combining photographs or photographic negatives also took place in a High Art or 'pictorial' context. One of the grandest examples was Oscar G. Rejlander's *The Two Ways of Life* (1857) which was made up from more than thirty separate negatives. As Waiter Woodbury described it in *Photographic Amusements*, 'Each in turn was laid upon the sensitive paper. . . and all except the part that was to be printed was covered with black velvet.' The epic scope of the final work (which measured 31 by 16 inches), its elaborate composition and allegorical aspirations clearly align it with classical academic painting, and Rejlander thought of his 'multiple pictures' in relation to painting: 'to show the artist how useful photography might*

be as an aid to their art, not only in details but in preparing what may be regarded as a most perfect sketch of their composition.' A simpler method of constructing composite pictures was that used by, for example, John Morrissey, whereby ready-made pictures are re-photographed. In this composite picture of 1896, reproductions of pictures from American Photography were cut out, pasted together and re-photographed against a specially prepared background." ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames and Hudson, 1986. p. 7.

⁷ Uma perspectiva histórica dessa aproximação entre o campo da arte (Pintura) e o das coisas em geral (das coisas do cotidiano às descobertas científicas) é apresentada por Svetlana Alpers, em seu livro *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, de 1983. Ver: ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Edusp, 1999. Este parágrafo de Georges Didi-Huberman sobre Alpers é bastante elucidativo nesse sentido: "These paintings that don't tell a story are Dutch paintings of the seventeenth century. For example the View of Delft by Vermeer: it's not the iconography or the emblem of anything; it refers to no narrative program, no preexisting text whose supposed historical or anecdotal or mythological or metaphorical value the image was charged to compose visually... None of that. The View of Delft is just a view. The pertinence of Alpers' argument here is that she forcefully demonstrates the limits of the ut pictura poesis tradition: there is more The Detail and the Pan to western figurative painting than the Albertian ideal and the prevalence of narrativity, of historia. Painting is not made for writing – writing stories, histories – by means other than writing. Certainly. What, then, is it made for? It is made, says Alpers, to describe. Painting – Dutch painting – is made to make manifest 'the world staining the surface with color and light, impressing itself upon it': something of which we might take 'the View of Delft as the consummate example. Delft is hardly grasped, or taken in – it is just there for the looking', Alpers goes on to say. So that's it: painting's vocation is understood to be the view: the perceived world deposits itself as such – such as it is perceived – in pigments on a picture." DIDI-HUBERMAN, Georges. **Confronting images - Questioning the ends of a certain history of art**. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005. p. 240-241.

⁸ RICHTER, Hans. **Dadá: arte e antiarte**. São Paulo: Martins fontes, 1993. p. 154.

⁹ "Though Duchamp is associated with Dada, he had worked out his anti-art strategies in 1913-14, two years before Dada was declared into existence in Zurich. His first works of what would come to be called anti-art (and perhaps the first absolutely) can be dated to those years. His trajectory from art into anti-art, then, is, as far as the record shows, the original or paradigmatic one. It can be seen as a reversal of course that unfolded in three stages. First, before 1913, Duchamp had been a more or less conventional Modernist artist working in modes like Cubism, Futurism and Fauvism, and involved in the current issues, such as the widespread curiosity among artists at the time about the Golden Section and the fourth dimension. As he himself put it, 'Between 1906 and 1910 or 11, I vacillated between different styles and was influenced by Fauvism, by Cubism, and sometimes I tried more classical things'. Then in 1912-13 his advance along that line crashed to a stop in preparation to reverse. He renounced all ideas of schools and tastes and aesthetic preferences and, living a retiring life and producing no art for a while, thought it all over. One year later, in 1913-14, his anti-art strategy had articulated its three main pillars, which are (1) chance, (2) the Readymade, and (3) the procedure of creation by designation. Duchamp's work of the next seven years or so laid the foundation for the art – or anti-art – of the 1960s and after throughout the western world and, in time, much of the rest of the globe. [...]" MCEVILLEY, Thomas. **The Triumph of Anti-Art**. New York: McPherson & Company, 2008. p. 18-19.

¹⁰ BALL, Hugo. Dada Manifesto. In: LEWER, Debbie (Ed.). **Post-Impressionism to World War II**. Malden: Blackwell Publishers Inc., 2006. p. 33-34. DADA Manifesto. Disponível em: <http://www.391.org/manifestos/19160714hugoball_dadamanifesto.htm>. Acesso em 9 jun. 2006.

¹¹ RICHTER, 1993. p. 180; 112-113. Entre seu começo e seu fim, Zurique e Paris, o Dadaísmo encontra sua prática mais negativa e, talvez por isso mesmo, mais poderosa. Em Berlim são somadas à arte a antiarte e a política; segundo Hans Richter, o sentido amigável começa a desaparecer. Aí o *nonsense* da negatividade Dadá recusa os valores institucionalizados da burguesia e da arte, como em Zurique, e também o próprio sentido evolutivo de uma sociedade que naquele momento encontrava seu ápice na guerra. Isto é, o *nonsense* no Dadaísmo tem um sentido específico: negar o *nonsense* burguês. Como se infiltrado na guerra, o Dadaísmo em Berlim diz ser *sem sentido* para afirmar a *falta de sentido* de uma sociedade que pôde ver algum sentido positivo na

guerra, enfim, na infalibilidade da razão. O *Dadá* é *sem sentido* porque não compactua com o sentido vigente, o que não quer dizer ausência de sentido: "Dadá é a origem primeva de toda arte. Dadá preconiza a 'ausência de sentido' da arte, o que não significa, de modo algum, que ela não faça sentido. Dadá não tem sentido, como a natureza." *Ibid.*, p. 42.

¹² MICHEL, Foucault. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. IX-X.

¹³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. p. 43-44.

¹⁴ Nesse sentido, pela minha escolha em utilizar uma estrutura que articula texto e imagem, cabe referenciar também a exemplar edição de *O Meio é a Mensagem* de Marshall McLuhan e Quentin Fiore, de 1967, feita pela Penguin Books, onde texto e imagem são densamente articulados. Ver: MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **The Medium is the Massage**. London: Penguin Group, 1967.

¹⁵ LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*, UFRGS: Porto Alegre: Ed. da Universidade (Coleção Visualidade), p.19, 2002.

¹⁶ Ver: SIMONDON, Gilbert. **L'Invention dans les techniques: cours et conférences**. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

¹⁷ FLANAGAN, Barry. *Sculpture Made Visible: Discussion with Gene Baro* (1969). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Berkeley, California, 1996. p. 657. STILES, Kristine. *Language and Concepts*. In: _____; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Berkeley, California, 1996. p. 807-816.

¹⁸ BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte programa o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

¹⁹ "O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato - um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do

lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. – ou seja, no fim do século XVIII e no início do século XIX –, e nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura. [...] Houve um tempo em que esses textos que hoje chamaríamos de 'literários' (narrativas, contos, epopéias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor; o anonimato não constituía dificuldade, sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente. Em compensação, os textos que chamaríamos atualmente de científicos, relacionando-se com a cosmologia e o céu, a medicina e as doenças, as ciências naturais ou a geografia, não eram aceitos na Idade Média e só mantinham um valor de verdade com a condição de serem marcados pelo nome do seu autor." FOUCAULT, Michel. *O Que é um Autor?*. In: MOTTA, Manoel Barros de. (Org.). **Michel Foucault. Coleção Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2. Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 275.

²⁰ Esse conjunto de imagens continua a se referir aos contextos de sua produção; é possível identificar a impressão de *modos de existência* distintos impregnados nas cenas – por serem bastante característicos de uma época, uma escrita da história; contudo, com a digitalização, a existência *das cenas em si* passa a não depender do conjunto de aparelhos de outrora, utilizados para completar o ciclo que vai do registro das imagens até sua reprodução.

²¹ "*video is a present-time médium...[It] feeds back indigenous data in the immediate, present-time environment*". LEIGHTON, Tanya. **Art and the moving image: a critical reader**. London: Tate Publishing, 2008. p. 259.

²² Isto é: as propriedades técnicas desses aparelhos passam a ser de uso comum e, portanto, responsabilidade de todos. Sobre o episódio da câmera, ver: SMITH, Gene. "Trial By Fire Tests New Sony Tv Unit: New Tv Recorder In Trial By Fire." **New York Times**, New York, 14 Jul. 1966, p. 49-50.

²³ "*Automatons were built using clockwork techniques, an art that reached its height in the 18th century. The most famous example is Jacques de Vaucanson's*

mechanical duck (1738), which could drink, swim, eat and pass its food just like a real duck. In principle, automatons are intended for entertainment and decoration, unlike robots, which are designed to do work." The New Media Dictionary project (Dictionary Terms – Part VII: Multimedia Part 1). **MIT Press Journals**, v. 36, n. 1, p. 71, 2003. "Photography brings a new definition of the author into play which is irreconcilable with the classical definition of the author as deus artifex, as the one and only God of creation. Already the father of modern photography, i.e., the positive/negative procedure, Fox W. H. Talbot pointed to an axiomatic disappearance in his first publication ('Some Account of the Art of the Photogenic Drawing, or, the Process by which Natural Objects May be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil' in: Royal Society Proceedings, IV, 1839, p. 120f and in: *Philosophical Magazine*, XIV, 1839, pp. 196-208). The disappearance that he was referring to was that of the pencil (or of the hand) of the artist. In a letter written in 1839 he describes what replaces the artist, the automation: '...that by means of this device [the photo camera] it is no longer the artist who makes the picture but it is the picture that makes itself. The artist does not have to do more than set up the device in front of the object, the picture of which he wants.' The device makes the picture - by itself is 'auto' in Greek." WEIBEL, Peter. The Apparatus World - A World unto Itself. In: VASULKA, Woody; VASULKA, Steina (Org). **Pioneers of electronic art**. New Mexico: The Vasulkas, Inc, 1992, 240 p. (Catálogo da exposição Eigenwelt der Apparatewelt Pioniere der Elektronischen Kunst - Ars electronica), p. 17.

²⁴ "The process Simondon calls 'concretization, has to be distinguished from the adaptation of technological objects to human needs. Taking the telephone as an example, Simondon shows that this object was shaped in a manner evocative of concretization: the rest or cradle came nearer to the dial. But this exterior change, he argues, does not correspond to any essential change within the object: its interior remains largely stable. [...] Thus, he concludes, authentic concretization consists in 'a convergence of functions within a structural unity'. In a technological object that still is abstract, i.e. that only starts to develop, its parts are functionally related in such a manner that, 'like workers, they cooperate without knowing exactly what the others are actually doing.' They work one after the other, sometimes even against each other. According to Simondon, the concretized technological object is 'not any more fighting with itself, no secondary effect infers with the function of its totality or remains outside of it.'

Simondon's theory of concretization allows at highlighting some important features of his theory of technology. First, it becomes obvious that his concept of 'technological object' does not refer to single things, but to a series or row of such things. In other words, Simondon is interested in the individuality of technological objects, not in their singularity. As he explains, this individuality is linked to a 'pure functional scheme', a diagram representing the invention of an object and at the same time giving guidelines for its construction. Now, Simondon's concept of the technological object refers to both, to the diagram or scheme and its material manifestations that, step by step, concretize the technological object. Therefore, it is no question here of single technical devices as we have them at home or as we encounter them in museums. What Simondon calls 'object' is a series or, as he calls it, a lineage, a 'unity of becoming'." SCHMIDGEN, Henning. Thinking technological and biological beings: Gilbert Simondon's philosophy of machines. **Max Planck Institute for the History of Science** (Room Saint Louis/Chapelle), Berlin, August 27th, 2004: Disponível em: <www.csi.ensmp.fr/WebCSI/4S/download_paper/download_paper.php?paper=schmidgen.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2006.

²⁵ "Although experimental work linking music keyboards to computers via a suitable interface can be traced back to the 1960s, it was the introduction of the now universal digital protocol for communicating music performance information between devices, MIDI, in 1983 which revolutionised this mode of communication. [...] The processes of encoding MIDI performance data are already reductive in the sense that vital details of the synthesis processes themselves are not directly captured, only the higher level control information necessary to reactivate the individual voice generators. At the most fundamental level, a basic MIDI message consists of three bytes of binary-coded information, the first being concerned with the status of the data to follow, in this context 'note on' at the start of a sounding event and 'note off' at its termination, the second with the tempered pitch value of the note in the range 0 to 127, where middle C corresponds to the value 60, and the third is a measure of volume in terms of the velocity of the key stroke which initiated the note message, also registered in the range 0 to 127." MANNING, Peter D.. The evolution of interactive graphical control interfaces for music applications. **Organised Sound**, Cambridge University Press), v. 4, n.1, p. 46, 1999. "One of the most important shifts to occur in the 1980's was the progressive move toward the abandonment

of analog electronics in favor of digital systems which could potentially recapitulate and summarize the prior history of electronic music in standardized forms. By the mid-1980's the industrial onslaught of highly redundant MIDI interfaceable digital synthesizers, processors, and samplers even began to displace the commercial merchandizing of traditional acoustic orchestral and band instruments. By 1990 the presence of these commercial technologies had become a ubiquitous cultural presence that largely defined the nature of the music being produced." DUNN, David. *A History of Electronic Music Pioneers*. In: VASULKA, Woody; VASULKA, Steina (Org). **Pioneers of electronic art**, New Mexico: The Vasulkas, Inc, 1992, 240 p. (Catálogo da exposição Eigenwelt der Apparatewelt Pioniere der Elektronischen Kunst - Ars electronica), p. 61.

²⁶ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 49.

²⁷ "The Internet **simply** [meu grifo] describes the collection of networks that link computers and servers together. An official definition was made by the Federal Networking Council in the US in 1995 [...] The Federal Networking Council agrees that the following language reflects our definition of the term 'Internet'. 'Internet' refers to the global information system that (i) is logically linked together by a globally unique address space based in the Internet Protocol (IP) or its subsequent extensions/follow-ons; (ii) is able to support communications using the Transmission Control Protocol/Internet Protocol (TCP/IP) suite or its subsequent extensions/follow-ons, and/or other IP-compatible protocols; and (iii) provides, uses or makes accessible, either publicly or privately, high level services layered on the communications and related infrastructure described herein. This primarily technical definition argues for an Internet defined by the ways in which computers are able to send and receive data through the globally agreed protocols that permit computers to link together. The important aspect of such a definition is how minimal it is – the Internet is here simply a means for computers to communicate in order to provide (undefined) 'high level services'". LISTER, Martin. et al. **New media: a critical introduction**. New York: Routledge, 2009. p. 164.

²⁸ Alguns dos principais eventos pioneiros na articulação entre a arte e a telecomunicação estão listados no artigo de Ascott e Loeffler. Ver: LOEFFLER, Carl Eugene; ASCOTT, Roy. *Chronology and Working Survey of Select Telecommunications Activity*. **Leonardo**, MIT Press Journals, v. 24, n. 2, p. 236-

240, 1991.

²⁹ "Atribuição-Uso Não-Comercial-Vedada a Criação de Obras Derivadas 3.0 Unported". Ver: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.pt>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

³⁰ "Não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples. O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição. Quando se diz 'Aristóteles', emprega-se uma palavra que é equivalente a uma descrição ou a uma série de descrições definidas, do gênero de: 'o autor das Analíticas' ou: 'o fundador da ontologia' etc. Mas não se pode ficar nisso; um nome próprio não tem pura e simplesmente uma significação; quando se descobre que Rimbaud não escreveu *La chasse spirituelle*, não se pode pretender que esse nome próprio ou esse nome do autor tenha mudado de sentido. O nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois pólos da descrição e da designação; eles têm seguramente uma certa ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição: ligação específica. Entretanto – e é aí que aparecem as dificuldades particulares do nome do autor –, a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfas nem funcionam da mesma maneira. FOUCAULT. In: MOTTA, 2006. p. 272.

³¹ "The growth of a bourgeois readership permitted the publication of such major intellectual projects as the *Encyclopédie* outside the patronage and the controls of the academy. This institutional differentiation of civil society from the state, and the model of a society of equals offered by the salons and intellectual clubs, encouraged the development of a purely secular understanding of society, exemplified by Jean-Jacques Rousseau's idea of the social contract as prior to political relations and standing in opposition to the state. [...] The Academy of Design, founded by Vasari in Florence (1563), provided a perfect organisational model for the developing absolutist states to establish centralised control over cultural production at the expense of the eroding cultural monopoly of the church. In France, the director of the Academy of Painting, Le Brun (1619–90), also supervised designs for and managed production in state workshops manufacturing porcelain and tapestries, thus providing the state with a distinctive

and uniform high culture [...]. Within the Academy itself, a central role in the training of painters was played by a series of conferences and lectures, at which works of canonical masters in the classical tradition would be discussed, analysed and evaluated in order to establish models for contemporary painting.” TANNER, Jeremy (ed.). **The sociology of art: a reader**. London: Routledge (Taylor & Francis e-Library), 2004. p. 3-4. “To the same degree painters emancipated themselves from the constrictions of the guilds, the court, and the church; craftsmanship developed into an *ars liberalis*, albeit only by way of a state monopoly. In Paris the Academy of Art was founded in 1648 under Le Brun; in 1677, only three years after Colbert granted it similar privileges as the Académie Française, it opened its first salon to the public. During the reign of Louis XIV at most ten such exhibitions took place. They became regular only after 1737; ten years later La Font's famous reflections were published formulating for the first time the following principle: ‘A painting on exhibition is like a printed book seeing the day, a play performed on the stage – anyone has the right to judge it.’ Like the concert and the theater, museums institutionalized the lay judgment on art: discussion became the medium through which people appropriated art.” HABERMAS, Jürgen. Art Criticism and the Institutions of the Public Sphere. In: TANNER, Jeremy (ed.). **The sociology of art: a reader**. London: Routledge (Taylor & Francis e-Library), 2004. p. 161.

32 DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 1. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. p. 54.

33 “[...] é preciso haver acordo sobre o significado do *aparelho*, já que não há consenso para este termo. Etimologicamente, a palavra latina *apparatus* deriva dos verbos *adparare* e *praeparare*. O primeiro indica prontidão para algo; o segundo, disponibilidade em prol de algo. O primeiro verbo implica o estar à espreita para saltar à espera de algo. Esse caráter de animal feroz prestes a lançar-se, implícito na raiz do termo, deve ser mantido ao tratar-se de aparelhos.” O empréstimo que faço desse desejo de acordo sobre o significado do aparelho traz também alguns outros elementos do discurso de Vilém Flusser, por exemplo, sua proposição de que os usuários/funcionários estão inscritos na forma dos aparelhos; a previsão de um esgotamento do programa, dado pelo seu uso intensivo; uma certa maneira de pensar as instituições como aparelhos. Reconheço os limites deste acordo; ele já estava estabelecido quando comecei esta tese. “Tais aparelhos [inclua-se a pós-produção] são multiformes: industriais, publicitários, econômicos, políticos, administrativos. [...]

O *input* de cada um deles é alimentado por outro aparelho; o *output* de todo aparelho alimenta outro. Os aparelhos se programam mutuamente em hierarquia envelopante. Trata-se, nesse complexo de aparelhos, de *caixa preta composta de caixas pretas*. Um supercomplexo de produção humana. Produzido no decorrer dos séculos XIX e XX, pelo homem. E homens continuam a produzi-lo. De maneira que parece óbvio como criticar tudo isso: basta descobrir as intenções *humanas* que levaram à produção de aparelhos.” FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 17; 37.

34 Comercializar produtos para alimentar a própria produção é uma opção estabelecida no campo da arte e garante sua manutenção em uma cadeia produtiva coerente, organizada pela demanda dos clientes, sejam eles donos de galerias de arte, outros artistas, colecionadores, decoradores, curadores, críticos de arte, etc.. Minhas últimas exposições individuais em parceria com espaços comerciais ocorreram em 2001, simultaneamente, nas galerias Casa da Imagem, em Curitiba, e Adriana Penteado, em São Paulo; nas duas ocasiões mostrei pinturas, desenhos e fotografias. Nesta mesma época, entre 1998 e 2001, além de produzir pinturas, desenhos e fotografias, inicio minha produção em vídeo e estreito meu envolvimento com a computação.

35 BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia da Letras, 1996. p. 258.

36 “What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is [...]. Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory [...]. Fashion, as it happens, favors certain rows of the style matrix: museums, connoisseurs, and others are makeweights in the Artworld. To insist, or seek to, that all artists become representational, perhaps to gain entry into a specially prestigious exhibition, cuts the available style matrix in half: there are then 2ⁿ/2 ways of satisfying the requirement, and museums then can exhibit all these ‘approaches’ to the topic they have set. But this is a matter of almost purely sociological interest: one row in the matrix is as legitimate as another.” DANTO, Arthur. The Artworld. **The Journal of Philosophy**, American Philosophical Association Eastern Division - Sixty-First Annual Meeting, v. 61, n. 19, p. 581-

584, Oct. 15, 1964. "Several philosophers, associated also with analytic philosophy, have built on Deweyan insights to enrich the tradition of pragmatist aesthetics and apply it to more contemporary aesthetic issues and artforms: from mass-media arts and multiculturalism to postmodernism and the ethical art of living [...] Nelson Goodman (1976), for example, develops Dewey's theme of the continuity of art and science. Rejecting the idea of autonomous aesthetic objects, valued merely for the pleasure of their form, Goodman urges the fundamental unity of art and science through their common cognitive function. [...] Despite Goodman's attempt to supply extremely strict definitions of works of art in terms of authentic objects, he insists with Dewey (and Beardsley) that what matters aesthetically is not what the object is but how it functions in dynamic experience. He therefore advocates that we replace the question 'what is art?' with the question 'when is art?'" SHUSTERMAN, Richard. Pragmatism. In: GAUT, Berys; LOPES, Dominic Mclver (Ed.). **The Routledge Companion to Aesthetics**. New York: Routledge (Taylor & Francis e-Library), 2005. p. 104.

³⁷ <<http://www.itaucultural.org.br/impressao.cfm?produto=46692>>; <<http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlungav/html/sammlung.html>>; <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2001.html>>; <<http://www.galerialuisastrina.com.br/pdf/cildo-meireles-pt.pdf>>. Acessos em: 03 jul. 2012.

³⁸ "**MOOZAK (or MUZAK)** – Functional music designed to improve the atmosphere in places such as office areas, shopping centers and waiting rooms, which takes its name from an American firm (Muzak) that specializes in this type of music. Intended for a heterogeneous audience, moozak is supposed to let one relax without encouraging daydreaming and keep one alert without being stimulating. In addition, it is not supposed to overpower a conversation or encourage the listener to engage in movement. To achieve this, moozak re-arranges standard hits from around the world as well as more recent music, eliminating percussive instruments, heavy beats, sharp sounds and vocals." POISSANT, Louise. The New Media Dictionary Project (Dictionary Terms – Part III: Electronic Music). **MIT Press Journals**, v. 34, n. 3, p. 262, 2001. "The term is a combination of music and Kodak, the best-known brand name at the time the patent for the proprietary system was sought in the 1930s." CRIMP, Douglas. Yvonne Rainer, Muciz Lover. **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 22, p. 66, Winter 2005. "Sonic strategies of mood modulation are followed from the military-industrial origins of Muzak, the emergence of musical advertising

through jingles into contemporary corporate sonic branding strategy, and the psychology of earworms and cognitive itches. The aim is to extend the ontology of vibrational force into the tactical and mnemonic context of viral capitalism. Some speculations will be made regarding the acoustic design of ubiquitous, responsive, predatory, branding environments using digitally modeled, contagious, and mutating sonic phenomena in the programming of autonomous ambiances of consumption. This forces the domains of sound art, generative music, and the sonic aesthetics of artificial life into the context of a politics of frequency." GOODMAN, Steve. **Sonic warfare: sound, affect, and the ecology of fear**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2010. p. xix. "The thing that makes Muzak tolerable is its very narrow dynamic range. It has such a narrow dynamic range that you can hear many other things at the same time as you hear Muzak." KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with CAGE**. New York; London: Routledge, 2003. p. 247.

³⁹ Cildo Meireles em entrevista conduzida por Priscila Arantes. Disponível em: <http://grabois.org.br/portal/cdm/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=166&id_indice=1211>. Acesso em: 26 jun. 2012.

⁴⁰ BOURDIEU, 1996. p. 259.

⁴¹ Nesse sentido, ver o estudo de Chin-Tao Wu sobre as políticas culturais dos governos de Margaret Thatcher e Ronald Reagan, na Inglaterra e nos Estados Unidos. WU, Chin-Tao. **A privatização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

⁴² BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 177.

⁴³ "A similar theme is sounded by Benvenuto Cellini when, as a young man copying at the Villa Farnesina, he is entrusted with the commission to set a jewel, and, by refusing to set a fee for the job, is rewarded with fifty pieces – much more than could have reasonably been expected – and the compliment that he deserved even more than the lady could give him. The exchange is highly complimentary to both patron and artist, and not a little reminiscent of the days of chivalry. Such rewards, in turn, guarantee the 'nobility of the art,' as though siphoned from those noble patrons in the form of gold. Munificence raises art out of commerce. So whereas Pliny describes the benefit the patron gets from the work of art, Vasari substitutes the glory the artist receives from his patron –

a bit of a paradox since it is Vasari who believes in the divinity of art, and Pliny who follows custom in believing that imperial patrons themselves have a claim to divine status. Both remarks are addressed to prospective consumers, but whereas Pliny's are meant to encourage enlightened viewing, Vasari's are intended to flatter prospective patrons. Vasari wraps the specific works of art in the significance of a Vita; the career is the quantum of contribution, and therefore marketable in each and every work by that master. Pliny seeks to isolate the operus eximius, the exceptional work, and he reduces artists to their best known and/or finest effort. His is a collector's point of view; Vasari's anticipates that of a dealer." EMISON, Patricia A.. **Creating The "Divine" Artist**. Leiden/Boston: Brill, 2004. p. 24.

44 "Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de 'obra'? Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas. Mas suponhamos que se trate de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? Problema ao mesmo tempo teórico e técnico. Quando se pretende publicar, por exemplo, as obras de Nietzsche, onde é preciso parar? É preciso publicar tudo, certamente, mas o que quer dizer esse 'tudo'? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, certamente. Os rascunhos de suas obras? Evidentemente. Os projetos dos aforismos? Sim. Da mesma forma as rasuras, as notas nas cadernetas? Sim. Mas quando, no interior de uma caderneta repleta de aforismos, encontra-se uma referenda, a indicação de um encontro ou de um endereço, uma nota de lavanderia: obra, ou não? Mas, por que não? E isso infinitamente. [...] Percebe-se que abundância de questões se coloca a propósito dessa noção de obra. [...] A palavra 'obra' e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor. [...] A desaparecimento do autor, que após Mallarmé é um acontecimento que não cessa, encontra-se submetida ao bloqueio transcendental. Não existe atualmente uma linha divisória importante entre os que acreditam poder ainda pensar as rupturas atuais na tradição histórico-transcendental do século XIX e os que se esforçam para se libertar dela definitivamente? [...] Não basta, evidentemente, repetir como afirmação vazia que autor [e sua obra] desapareceu." FOUCAULT. In: MOTTA, 2006. p. 269-271.

45 BOURDIEU, 1996. p. 85-86.

46 Ibid., p. 196.

47 Sobre o contexto em que Joseph John Thomson "descobriu" o elétron, ver: FALCNER, Isobel. Corpuscles, Electrons and Cathode Rays: J. J. Thomson and the 'Discovery of the Electron'. **The British Journal for the History of Science**, v. 20, n. 3, p. 241-276, 1987. "A recente [esta passagem é de 1997] polêmica sobre a possibilidade de uma 'linguagem' do vídeo pode ser indicadora de um certo estágio de maturidade da comunidade dos videastas. Ao herdar da televisão seu aparato tecnológico, o vídeo acabou por herdar também uma certa postura parasitária em relação aos outros meios, uma certa finalidade em se deixar reduzir a simples veículo de outros processos de significação. Ainda hoje, o vídeo é largamente utilizado, no mercado de massa, como mero veículo do cinema. Nesse sentido, a videoarte foi pioneira em denunciar e negar essa tendência passiva do vídeo, ao mesmo tempo em que logrou definir para ele estratégias e perspectivas próprias. [E com isso] O caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro. Todavia, esse processo pode ser enganoso se não soubermos entender corretamente o que chamamos de 'linguagem' no universo das formas audiovisuais. Na verdade, o nome não é muito adequado para dar conta dos processos de articulação de sentido que ocorrem no vídeo. O termo 'linguagem', de inspiração linguística, pode dar a ideia de um parentesco enganoso com as chamadas línguas naturais, de extração verbal, e isso pode dar origem a uma compreensão equivocada do vídeo como sistema significante ou como processo de significação. Muitas vezes fala-se em 'linguagem' nos meios audiovisuais num sentido puramente normativo." MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. p. 188-189.

48 *The Internet Archive* hospeda milhares de arquivos digitais organizados por coleções. Nelas encontramos registros do início do século XX, de diretores "anônimos", alguns filmes assinados – talvez algo próximo ao cinema de autor –, filmes promocionais, mistos de propaganda e documentário, séries educativas, enfim, milhares de imagens em movimento desconhecidas, com assuntos e formalizações estranhas, pois destacadas do contexto em que foram primeiramente publicadas, principalmente na Europa e nos EUA, para outro conjunto de aparelhos e, é claro, para outro público. Também usei

material pornográfico disponibilizado gratuitamente, como é o caso dos vídeos da série **Insônia Valeriana**. Meus vídeos e peças sonoras estão sob a licença *CC – Attribution-NonCommercial-ShareAlike* e alguns pertencem à categoria *Mashup*, aplicada pelo *site* aos arquivos ali hospedados e produzidos exclusivamente com material do próprio *Archive*. *Mashup* discrimina trabalhos construídos pela combinação de dois ou mais arquivos/trabalhos para se criar um terceiro derivado e original. DOWNING, Douglas A. et al. **Dictionary of Computer and Internet Terms**. New York: Barron's Educational Series, Inc., 2009. p. 302.

⁴⁹ Um dos exemplos mais peculiares desse tipo de atividade pode ser experimentado por quem possui um endereço eletrônico no provedor *Gmail*; nesse caso, os anúncios relacionados diretamente ao assunto e ao texto da mensagem recebida são publicados através de *links* patrocinados. Dependendo do assunto tratado em uma determinada mensagem, com esses *links*, tenho indicações de possíveis roteiros de navegação, roteiros inicialmente decididos por um programa. Depois de processados pela máquina, meus interesses tornam-se roteiros de compras. Embora o *Google*, empresa que oferece o serviço de *e-mail Gmail*, afirme que “[...] a correspondência entre os anúncios e o conteúdo é um processo totalmente automatizado executado por computadores. Nenhuma pessoa lê seus e-mails para direcionar [e] determinar os [sic.] quais anúncios são exibidos, e nenhum conteúdo de e-mail ou outras informações de identificação pessoal são fornecidos aos anunciantes.” Como se os programas fossem escritos por ninguém. Ver: GOOGLE mail help. Disponível em: <<http://mail.google.com/mail/help/intl/pt-BR/about.html#ads>>. Acesso em: 20 jan. 2006.

⁵⁰ Eles ainda são objetos exclusivos com tiragens limitadas e exibições programadas; normalmente são vendidos, mas agora podem ser duplicados e distribuídos por qualquer pessoa; existem dezenas de programas de funcionamento bastante automatizado que podem ser manejados dessa forma.

⁵¹ O *YouTube*, “a video-sharing website on which users can upload, share, and view videos”, foi criado em 2005, sendo que a versão do *site* com interface em português somente acontece em junho de 2007. YOUTUBE. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/YouTube>>. Acesso em: 10 nov. 2010. Sobre o surgimento da *Internet* ver: BERANEK, Leo. Roots of the Internet: A Personal History. **Massachusetts Historical Review**, v. 2, p. 55-75, 2000.

⁵² Em alguns casos, dependendo de como os computadores eram montados, esses *in-* e *outputs* vinham de fábrica, como ocorria em alguns modelos de computadores da *Apple*, muito menos acessíveis no Brasil. Para a compactação dos vídeos – do formato de captura para o de distribuição – o *codec* de vídeo *DivX*, hoje bastante popular, iniciado em 2001 como um projeto *open-source* (chamava *OpenDivX*), logo foi estabelecido como um padrão que viabilizou a transferência de arquivos de vídeos. Ver: DIVX. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Divx>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

⁵³ “Uma arquitetura de rede distribuída pode ser chamada *Peer-to-Peer* (P-to-P, P2P,...) se os participantes compartilharem parte de seus próprios recursos de hardware (poder de processamento, capacidade de armazenamento, banda de rede, impressoras,...). Esses recursos são necessários para prover os serviços e conteúdos oferecidos pela rede (ex.: compartilhamento de arquivos ou espaços de trabalho para colaboração mútua). Os serviços e recursos são acessíveis por todos os pares sem necessidade de passar por nenhuma entidade intermediária. Os participantes dessa rede são tanto provedores de recursos (serviços e conteúdo) como demandadores desses mesmos recursos (conceito de *Servent*).” Por outro lado, a rede “[...] cliente-servidor possui uma arquitetura distribuída com um sistema de alta performance, o servidor, e vários clientes, de menor performance. O servidor é uma unidade central de registro e também o único provedor de serviço e conteúdo. Um cliente somente faz requisições de conteúdo ou execução de serviços ao servidor, sem compartilhar nenhum de seus próprios recursos.” SILVA, William Roger Salabert da. Introdução às Redes Peer-to-Peer (P2P). COPPE/UFRJ: Programa de Engenharia Elétrica, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.gta.ufrj.br/seminarios/semin2003_1/william/>. Acesso em: 12 fev. 2006.

⁵⁴ Mas, como quem está a espreita, se não desejo ser visto, mesmo estando em uma rede, tenho de reconfigurar meu computador e falsear minha localização; assim posso acessar informações restritas a usuários de certos países e burlar as “barreiras” (*bypass*) para estes conteúdos que não estão disponíveis.

⁵⁵ A sugestão de que um computador vê o outro vem do uso técnico; diz-se, por exemplo, que para se formar uma rede de computadores todas as máquinas devem estar visíveis, meu computador deve enxergar o seu; assim,

podemos compartilhar nesta rede alguns aplicativos, funções, *hardwares*, capacidade de processamento, arquivos, etc.. Então, *ver* significa, em diversos níveis, codificar e decodificar. A câmera – ou a *visão do computador* – também depende de codificações, mas atualmente o registro que a câmera faz pode ser acessado como um código; isto é, diferentemente do sinal analógico, aquilo que aparece no visor, seu *output*, que é compartilhado tanto pela visão humana quanto pela visão da máquina, é codificável. Nesse sentido, ver: SIEGWART, Roland; NOURBAKHSI, Illah. **Introduction to Autonomous Mobile Robots**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2004. p. 89-180. “*Computer vision is a field whose goal is to take as input images or video streams and to extract useful information about the objects and surfaces in the scene that gave rise to the image or video. Humans employ vision to acquire knowledge about the external world and to guide a wide range of actions, and the grand objective of computer vision research is to provide machines with similar capabilities. These can be divided into the following: Segmentation. This is the partitioning of an image into sets of pixels that correspond to single objects or parts of objects. In a video stream, tracking is the process of matching these groups over time. Recognition. This involves categorization, which operates at a more generic level (This is the image of a face), as well as identification of specific instances (This is the image of Barack Obama’s face). Reconstruction. This is the recovery of depth, surface orientation, and shapes of the objects and surfaces in the scene that gave rise to the image. Controlling action. These include visual guidance of locomotion, such as of a mobile robot in a building, or a car on a freeway, as well as manipulative actions such as reaching, grasping, or insertion.*” MALIK, Jitendra. Computer Vision. In: GOLDSTEIN, E. Bruce (Ed.). **Encyclopedia of perception**. California: SAGE Publications, Inc., 2010. p. 296.

⁵⁶ Dependendo da posição da câmera, quando direcionada para o monitor algumas distorções podem aparecer, desde variações de cor e brilho até, talvez a mais comum, uma faixa preta que percorre horizontalmente o monitor graças à diferença de *refresh rate* (*vertical refresh rate* ou *vertical scan rate*, no caso de tubos de raios catódicos) da câmera e do monitor de TV. Porém, quando a câmera é apontada para o monitor no qual está conectada, cria-se uma espécie de circuito fechado e a imagem registrada, até ser exibida no monitor, sofre um pequeno atraso, sendo assim realimentada constantemente. “*The image repeats and disappears into a vortex of ever-receding replicas of itself. It continually feeds upon itself like a ravenous mythological creature consuming*

its own tail. In its self-contemplation, the video image symbolically interrupts the continuous one-way flow of broadcast information. Looped back, the signal finds no destination and disrupts the forward propulsion of narrative time on which television depends. Any object placed between the camera and its multiple mirror becomes subject to the same distortions and is sucked into the oubliette of the technological malfunction. The distinction between object and ground is lost as is the separation of discrete objects. Foreground and background dissolve into vertiginous surface patterns.” ELWES, Catherine. **Video Art: A Guided Tour**. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2005. p. 28. Mas não apenas com a presença de um objeto entre a câmera e o monitor, isso já ocorre simplesmente apontando-se a câmera para o monitor que está exibindo seu *output*. Um dos pioneiros do uso dessa técnica foi Lutz Becker, em 1965 e, depois, em 1967-68, com o apoio da *Slade School of Fine Art* em colaboração com a BBC. YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970. p. 334.

⁵⁷ “Em todos os meios audiovisuais anteriores à televisão, os realizadores sempre necessitam de um tempo, de um “recuo” para dar sentido e consistência ao material significativo que estão elaborando. Esse *intervalo de elaboração* corresponde ao tempo da escolha do motivo, do enquadramento, da composição, da revelação e copiagem dos negativos, da montagem, da sonorização, etc. Em outros termos, para que uma foto ou um filme apareçam como materiais significantes plenos, deve haver um intervalo separando o momento em que o referente posa para a câmera e aquele em que o espectador frui o produto final. Esse intervalo corresponde ao tempo da *manipulação*, no qual todas as possibilidades de articulação do código fotográfico ou cinematográfico são experimentadas, para permitir que o material gravado possa render os melhores resultados possíveis. Na transmissão direta [no meu caso, edição direta], entretanto, todo esse arbítrio do sujeito enunciador, se não perde definitivamente o seu poder de agenciamento, perde pelo menos a possibilidade de contar com o tempo da manipulação. Em tempo presente, os realizadores devem dar consistência ao material no mesmo momento em que esse material ainda está sendo tomado e sem ter condições de pré-visualizar os resultados antes que o produto chegue ao receptor [ou seja, gravado pela câmera]. Ora, tornar as mensagens ‘legíveis’ ao espectador [ou artista que constrói o vídeo] no mesmo momento em que elas ainda estão sendo enunciadas constitui fenômeno inédito na

história do audiovisual, com consequências inumeráveis nos planos da criação e da recepção.” MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000. p.130.

⁵⁸ A relação entre o vídeo e a computação já acontecia em algum nível, pois, além da experiência com o editor de vídeo que usou um computador para editar meu trabalho, a câmera, o videocassete, o aparelho de TV, são em parte computacionalmente orientados; no entanto, a mecânica desses aparelhos era bastante presente nessa época, as câmeras gravavam necessariamente em fitas magnéticas e dependiam, portanto, de funções mecânicas, inicialmente modificadas em 2003 com as câmeras sem fita, com disco de gravação ótica *Professional Disc (PFD)*, e finalmente suprimidas, em alguns modelos, em 2004, pelo cartão de armazenamento P2 (*Professional Plug-In*) introduzido no mercado pela Panasonic. Hoje todas essas tecnologias permanecem (não se sabe até quando) ativas: minha câmera 8mm ainda funciona e ainda posso comprar fitas em algumas lojas especializadas. Ver: CAMCORDER. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Camcorder>>. Acesso em: 23 out. 2010.

⁵⁹ “Das suas origens até fim dos anos 50, a televisão não passava disto: uma máquina obrigatoriamente ‘ao vivo’. Costuma-se esquecer que a gravação em fita magnética (que o videocassete proporciona) é uma invenção muito tardia (1960), bem posterior àquela da câmera eletrônica (1936). Entre 1936 e 1960, a televisão captava e transmitia ao vivo, mas sem guardar traço de sua imagem. Assim como Penélope, a TV destruía sem cessar o que criava, trama por trama, a cada instante. Estávamos nos antípodas do arquivamento sistemático e da febre atual do videocassete [hoje, disco rígido]. A única memória possível desta televisão era produzida em película (filme). Ou seja, antes de 1959-1960, a imagem como tal só podia ser cinematográfica. O restante não passava de fumaça. Vídeo volátil, televisão: máquina de esquecimento.” DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. p. 205-206.

⁶⁰ Ver: CRITTENDEN, Roger. **Fine Cuts: The Art of European Film Editing**. Oxford: Focal Press, 2006.

⁶¹ YOUNGBLOOD, 1970. p. 302.

⁶² “*The Rockefeller Foundation artist-in-residence program also brought Nam June Paik and filmmaker Stan Vanderbeek to broadcast television. Nam June*

began his year at WGBH in 1968-1969, doing a short segment for The Medium Is the Medium. He and Shuya Abe built their first video synthesizer there and first displayed its imagery in a four-hour-long blockbuster program called Video Commune, broadcast during the summer of 1970.” GILL, Johanna Branson. Video: state of the art. In: VASULKA, Woody; VASULKA, Steina (Org). **Pioneers of electronic art**. New Mexico: The Vasulkas, Inc, 1992, 240 p. (Catálogo da exposição *Eigenwelt der Apparatewelt Pioniere der Elektronischen Kunst - Ars electronica*), p. 65-70. “*NET’s Public Broadcasting Laboratory (PBL) produced a program of video experiments by six artists including Allan Kaprow, Nam June Paik, and Otto Piene. The show, “The Medium Is the Medium,” was produced at WGBH-TV in Boston, where later in 1969 Stan VanDerBeek became the first of several artists to take up residence under a three-year Rockefeller grant. He was followed by Nam June Paik.*” YOUNGBLOOD, 1970. p. 281-82. “*Paik’s historic purchase coincided with Pope Paul VI’s visit to New York. Armed with his new Portapak, the artist followed the crowds in a taxi and witnessed the papal procession, simultaneously recording everything he saw. Since the first recorders were reel-to-reel machines with a maximum recording time of one hour and no facility for editing, Paik just left the machine running. The work ended when he ran out of tape. That evening, at the Café a Go Go, Paik screened the unedited black and white video on a monitor, alongside the broadcast TV version of the same event.*” ELWES, 2005. p. 4.

⁶³ BELLOUR, Raymond; VIOLA, Bill. An Interview with Bill Viola. **October**, MIT Press Journals, v. 34, Autumn 1985. p. 94.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁶⁵ Ver: GOOGLE Help. Disponível em: <http://search.ufl.edu/user_help.html>. Acesso em: 04 jul. 2012. O Google também oferece um serviço de “Pesquisa por imagem”: GOOGLE Image Search. Disponível em: <<http://support.google.com/images/bin/answer.py?hl=pt-BR&p=searchbyimagepage&answer=1325808>>. Acesso em: 06 out. 2012.

⁶⁶ “*Virtuality is the product of an increasing dissociation from immediate experience that now promises to override our understandings of what is and is not reality. The rhetoric of virtuality has much in common with the utopian promises of early radio, notions of the electronic ether, contemporary desires to escape the rigidities of Western thought and futuristic dreams of total*

disembodiment within a techno-sublime." DYSON, Frances. Radio Art in Waves. **Leonardo Music Journal**, MIT Press Journals, v. 4, 1994. p.10.

⁶⁷ REVEAUX, Anthony. New Technologies for the Demystification of Cinema. **Film Quarterly**, University of California Press, California, v. 27, n. 1, 1973. p. 42.

⁶⁸ E nesse momento não me refiro a nenhuma questão teórica, mas a um fato experimentado por qualquer um que esteja envolvido por aparelhos. Sou de uma geração em constante estado de adaptação, tanto em um sentido político – começo minha formação em artes logo depois do fim da ditadura militar –, quanto tecnológico. Marquard Smith resume bem esta situação: *I am talking of, discerning, a wave or two of students, in higher education between, say, the early 1980s and the mid-1990s* [conclui a graduação em 1994]. *Those students who were too young for punk and should have been too old for rave, their formative years lived with the threat of nuclear war at the forefronts of their nihilistic minds, with sexualities fashioned in a climate gripped by the fear of AIDS, and a political consciousness created wholly within and in opposition to the Thatcher–Reagan nexus* [há ditadura militar no Brasil de 1964 a 1985], *and thus attuned to both the consequences and pointlessness of organized politics. This cohort's experience, I think, was unfamiliar to that of previous and subsequent generations of aspiring academics and intellectuals on the brink of a brave new world of imminent prospects, discoveries, possibilities.* SMITH, Marquard. Visual Studies, or the Ossification of Thought. **Journal of Visual Culture**, Sage, v. 4, n. 2, 2005. p. 245. Disponível em: <<http://vcu.sagepub.com/content/4/2/237.refs.html>>. Acesso em: 15 ago. 2010.

⁶⁹ BURGİN, Victor; TICHINDELEANU, Ovidiu. To Avoid Any Essentialist Idea Of "The Artist" (Interview with Victor Burgin). **Revista IDEA**, n. 21, 2005. Disponível em: <<http://www.idea.ro/revista/index.php?nv=1&go=2&mg=53&ch=151&ar=573>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

⁷⁰ MOMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/80>>. Acesso em: 05 jul. 2012.

⁷¹ DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 1999. p. 264; MALLARMÉ, Stéphane. *The Impressionists*

and Edouard Manet. **The Art Monthly Review and Photographic Portfolio**, London, n. 9, 1876, p. 117-122.

⁷² *"Duchamp's urinal, as we suspect from Beatrice Wood's story, has vanished. All that remains are the replicas made by Sidney Janis in 1950, by Ulf Linde in 1963, and by Arturo Schwartz in 1964. [...] An unknown among all the unknowns who grabbed their chance to call themselves artists, a certain Richard Mutt from Philadelphia sent in a porcelain urinal entitled Fountain, conspicuously signed and dated: R. Mutt 1917. He was in good company, no more and no less talented after all than many a naive amateur whose display of clumsy craftsmanship embarrassed more than one critic. But Richard Mutt was soon to become famous, while all the others would revert to anonymity. And the paradox is that they had exhibited whereas Mr. Mutt's entry was censored, put behind a partition, surreptitiously stolen, rejected on a technicality by Rockwell Kent, broken by William Glackens or bought away by Walter Arensberg – we'll probably never know, among all the equally fantastic versions of the facts, which is the right one. In any case, Fountain was neither seen by the public nor listed in the catalogue. A press release was issued by the board of directors on the day following the opening, leaving no doubt as to the fate of the controversial object: 'The Fountain may be a very useful object in its place, but its place is not an art exhibition and it is, by no definition, a work of art.'"* Ibid., p. 95 e 99. Ver também: p. 87-123.

⁷³ *"At the Armory Show, the crowd was pouring in to see his Nude. An even larger crowd knew the painting only from the press, from hearsay, from gossip. Never since Manet's Olympia had a painting been more reproduced, and above all more caricatured in the papers. Not only is it 'the viewers who make the pictures', but in this case blind viewers, who have never seen it! Duchamp knew all this and would remember it when the time would come for The Blind Man. There is also something else that he would remember very well, for he had felt it as a bitter failure: the Nude had first been refused by the hanging committee of the cubist room, which included his own brothers, at the Paris Indépendants in March 1912. The Independents had already betrayed their principles. The Richard Mutt case had already taken place. For Duchamp, when he arrived in New York, as for us today, it is given."* Ibid., p. 130. Para os fac-símiles dos periódicos *The Blind Man No.1*, *The Blind Man n.2* e *Rongwrong*, ver: *The Blind Man e Rongwrong*. Disponível em: <http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/>. Acesso em: 05

jul. 2012.

⁷⁴ STILES, Kristine. Process. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Berkeley, California, 1996. p. 577.

⁷⁵ Ver: BOCHNER, Mel. Book Review (1973). p. 828-31; ART & LANGUAGE. Letter to Lucy R. Lippard and John Chandler Concerning the Article "The Dematerialization of Art" (1968). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Berkeley, California, 1996. p. 850-51; e também: LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. The dematerialization of art. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1999. p. 46-51.

⁷⁶ "O próprio fato de que as ciências naturais tenham se tornado exclusivamente ciências de processos e, em seu último estágio, ciências de 'processos sem retorno', potencialmente irreversíveis e irremediáveis, indica claramente que, seja qual for o poder mental necessário para desencadeá-los, a capacidade humana responsável por esse poder mental – e única força capaz de realizar tais feitos – não é nenhuma capacidade 'teórica', não é contemplação nem razão; é a faculdade humana de agir, de iniciar processos novos e sem precedentes, cujo resultado é incerto e imprevisível, quer sejam desencadeados na esfera humana ou no reino da natureza. [...] O conceito central das duas ciências inteiramente novas da era moderna, tanto da ciência natural como da ciência histórica é o conceito de processo, e a experiência humana real em que esse conceito se baseia é a ação." ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 243-4.

⁷⁷ LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art (1967). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Berkeley, California, 1996. p. 822-26.

⁷⁸ LEWITT, 1967. In: STILES; SELZ, 1996. p. 824.

⁷⁹ Isto ocorreria pelo comprometimento dos autores do manifesto em fornecer à imprensa relatórios escritos e fotográficos de acontecimentos que não ocorreram, incluindo, no falso relatório, nomes dos participantes, indicações da hora e local, fotos tiradas em outras circunstâncias. COSTA, Eduardo. et al. A

Media Art (Manifesto). In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1999. p. 3.

⁸⁰ WILLIAMS, Michael R. A Preview of Things to Come: Some Remarks on the First Generation of Computers. In: ROJAS, Raúl; HASHAGEN, Ulf (Ed.). **The First Computers-History and Architectures**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2000. tópico 2, s/p.

⁸¹ É importante notar que a automação não pode ser entendida como ausência de mediação, pois é uma forma possível da mediação técnica. No início do século XIX, muitos instrumentos automáticos de escrita proliferaram, principalmente imersos na constituição de um destes dois campos: o da acústica e o da fisiologia experimental. Foi em 1839, com Charles Babbage, tido como o pai do computador, com seu "aparelho auto-registrador" para trens de estrada de ferro, que a automação passou a operar em um nível com o qual estamos acostumados, isto é: uma máquina codificando e registrando as operações de outra máquina. Ver: SIEGEL, Greg. Babbage's Apparatus: Toward an Archaeology of the Black Box. **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 28, Summer 2007. p. 30-55. Mesmo na década de 1950, período em que os primeiros computadores modernos já estavam funcionando, segundo Michael S. Mahoney, não havia nenhuma teoria que considerasse a estrutura daquelas máquinas como autômatos, com armazenamento de acesso randômico fechado. "*Indeed, it was not clear what a mathematical theory of computation should be about. Although the theory that emerged ultimately responded to the internal needs of the computing community, it drew inspiration and impetus from well beyond that community. The theory of computation not only gave mathematical structure to the computer but also gave computational structure to a variety of disciplines and in so doing implicated the computer in their pursuit.*" MAHONEY, Michael S..The Structures of Computation. In: ROJAS, Raúl; HASHAGEN, Ulf (Ed.). **The First Computers-History and Architectures**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2000. tópico 1, s/p. Hoje, em vários níveis, percebemos o que pode ser chamado, como sugere Steve Goodman, de "*celebration of 'decontrol' (setting up rule-based systems and letting them do all the work)*"; em certos estados da auto-regulação, modelos biológicos (*simulations of biological self-reproduction*), como o "*Cellular automata*", inventado por John von Neumann e Stan Ulan em 1960, são usados para tentar explicar como máquinas abstratas poderiam copiar a

si mesmas automaticamente. GOODMAN, 2010. p. 123-26. Principalmente na última década, a partir dos anos 2000, pesquisas sobre a conciliação entre diferentes modos de interação e automação ganham corpo. Estes projetos tecnológicos multidisciplinares (*Distributed Artificial Intelligence, Autonomous Agents, Multi-Agent Systems, Multi-Agent Based Simulations/Middleware based environment*), além de implementados para uso industrial e militar, possibilitam ao campo da arte novas aproximações do objeto tecnológico para construção de trabalhos interativos baseados em compartilhamento, seja em tempo real ou não, cuja base de funcionamento reside na automação. Sobre alguns exemplos da implementação desses projetos na área da música, ver: WHALLEY, Ian. Software Agents in Music and Sound Art Research/Creative Work: current state and a possible direction. **Organised Sound**, Cambridge University Press, v. 14, n. 2, 2009. p. 156-167.

⁸² MISA, Thomas J.. History of Technology. In: OLSEN, Jan Kyrre Berg; PEDERSEN, Stig Andur; HENDRICKS, Vincent F. (Ed). **A Companion to the Philosophy of Technology**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2009. p. 8.

⁸³ *"Pre-nineteenth-century inscriptors reduced or eliminated human labor and tedium by automating the process of accumulating data. They were "better" because they made research routines and experimental procedures easier and more efficient. Nineteenthcentury inscriptors, by contrast, yielded the kind of data that no amount of direct observation or manual notation ever could. They were 'better' not because they reduced or eliminated something deemed undesirable (the exertions and exhaustions of the researcher-as-record-keeper) but because they positively produced something otherwise unobtainable: detailed knowledge of physical forces and physiological processes."* SIEGEL, Greg, 2007. p. 35.

⁸⁴ SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier Philosophie, 2012. p. 10-12.

⁸⁵ Ibid., p. 12.

⁸⁶ CLOUD COMPUTING. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_computing>. Acesso em: 27 out. 2010.

⁸⁷ SIMONDON, 2007. p. 46.

⁸⁸ DUPUY, Jean-Pierre. Technology and Metaphysics. In: OLSEN, Jan Kyrre

Berg; PEDERSEN, Stig Andur; HENDRICKS, Vincent F. (Ed). **A Companion to the Philosophy of Technology**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2009. p. 217.

⁸⁹ FLUSSER, 2002. p.19.

⁹⁰ Os aparelhos, sejam os domésticos ou os de guerra, são carregados dessa ambiguidade. No livro Guerra e Cinema, Virilio analisa o cinema e suas relações com a indústria da guerra, sendo que o desenvolvimento daquele está, em vários níveis, atrelado tecnologicamente a esta. Ver: VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Boitempo, 2005.

⁹¹ BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 126-187.

⁹² Ibid., p. 126-187.

⁹³ A articulação entre o tipo de música e o espaço em que ela é executada ou reproduzida não é nova: *"During the prolific period of classical music compositions, spatial acoustics, from the perspective of the composer, became a recognized extension of music, and from the perspective of the performers, spatial acoustics became an extension of their instruments. Musical compositions explicitly specified the instruments' voices, and implicitly specified spatial acoustics. Both music and space were dynamically responding and adapting to each other in a mutually beneficial embrace, a marriage without any means for an amicable divorce. The seeds of future discontent were sown with the rapid proliferation of concert halls. They were to accommodate the passions of musical purists and idealists, future aural architects would need to design a musical space for each genre of music from each historic period: anything else would be an "unacceptable" compromise. But, constructed at great cost and effort, concert halls become as inflexible as natural caverns, flattering some genres and disparaging others. Although conductors and musicians do their best to adapt to spatial acoustics, adaptation has its limits."* BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth. **Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007. p. 103.

⁹⁴ *"A sound recording's definition, in technical terms, is its acuity and precision in rendering of detail. Definition is a function of the width of the frequency band (which allows us to hear frequencies all the way from extreme low to extreme high) as well as its dynamic range (amplitude of contrasts, from the weakest levels to the strongest). It is particularly through gains in high frequencies that*

sound has progressed in definition; high frequencies reveal a new multitude of details and information, contributing to an effect of greater presence and realism." CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994. p. 98.

⁹⁵ GOODMAN, 2010. p. 192.

⁹⁶ Para Simondon a formação das redes se dá por esta margem de indeterminação que permite que as máquinas possam ser agrupadas em conjuntos coerentes e trocar informações, mesmo de forma direta, com a mediação necessária. SIMONDON, 2012. p. 13-14.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁸ Embora, de fato, esteja me referindo à possibilidade de minha produção ser acessada, não quero simplesmente reproduzir uma perspectiva histórica que confere à visão um lugar privilegiado na tarefa de definir o espaço público. Uma hierarquia desse tipo, suponho, não interessa à arte em geral e, portanto, não seria diferente no caso de uma produção computacionalmente orientada.

⁹⁹ Esta experiência com a música foi importante para eu entender a construção de algo que se dá no tempo, com uma duração determinada; um tempo diferente daquele com o qual estava acostumado na pintura, que parece se dar em acúmulo. A relação entre vídeo e áudio sempre foi um elemento constituinte da videoarte, já nos seus primórdios, nas décadas de 1960 e 70, muitas experiências audiovisuais foram feitas por aparelhos tais como o osciloscópio e o sintetizador, como relata Warner Jepson em 1972: "*I've been doing some things sending an audio signal into a machine we have at the Center [The National Center for Experiments in Television] called a mixer, a colorizer, and a keyer. It takes audio signals from the oscillator inside the audio synthesizer and changes them into bands of various widths and expansion on the screen and puts color in, so the color gets mixed in gorgeous arrays. I've even begun to use the camera and to mix audio created images with camera images. The audio things will go right through the camera images and make strange new colors.*" GILL. In: VASULKA; VASULKA, 1992. p. 76.

¹⁰⁰ DUPUY. In: OLSEN; PEDERSEN; HENDRICKS, 2009. p. 217.

¹⁰¹ Os sete artigos/respostas foram publicados no **Journal of Visual Culture** (v. 2, n. 2, 2003. p. 229-60) em resposta ao artigo de Mieke Bal Visual

Essentialism and the Object of Visual Culture (v. 2, n. 1, 2003. p. 5-32), veiculado neste mesmo jornal. "Joanne Morra es (junto a Raiford Guinns) la editora principal del JOURNAL OF VISUAL CULTURE, en que se publicó el artículo original de Mieke Bal, así como (y ya en un número posterior) todas las respuestas que constituyen esta importante polémica. Como editor de nuestros ESTUDIOS VISUALES deseo agradecer aquí tanto al JVC como a los autores su autorización para publicar esta traducción en castellano. Quiero además agradecer a *Joanne Morra* su muy clarificadora introducción, y muy especialmente a Mieke Bal por todo su apoyo y valiosas indicaciones. [Nota del Director]". Para ler a introdução completa ver: MORRA, Joanne. La Polémica Sobre El Objeto De Los Estudios Visuales - Notas Introductorias. **Estudios Visuales**, n. 2, 2004. p. 7-10. Imagens Disponível em: <<http://dunedinschool.files.wordpress.com/2010/01/join-the-dots-1.jpg>>. <<http://www.yarahministries.org/images/salv5.jpg>>. <<http://dpc.uba.uva.nl/ctz/vol75/nr01/art01>>. <<http://dpc.uba.uva.nl/ctz/vol77/nr04/art03>>. Acessos em: 29 nov. 2010.

¹⁰² Este foi o público, a rede que se formou para a ação teste, uma turma de estudantes de arte, artistas e alguns artistas professores, como é o caso do responsável pela disciplina. "Na breve história da arte interativa, a participação do espectador continua a ser, por definição, essencial: porém, mais obras de arte interativa têm se tornado não-finitas, sem resolução última. É mais uma questão de processo ilimitado que de produto finito. O que tem mudado significativamente é a disposição dos espectadores. Eles não são mais simplesmente interativos, mas pró-ativos. Interatividade torna-se vínculo. Suas relações com a 'obra de arte/trabalho de rede' é mais prospectiva que receptiva. Suas percepções tornaram-se *cibercepção*. A identidade de cada indivíduo é instável. Ela pode ser múltipla, distribuída ou coletiva." ASCOTT, Roy. Arte Emergente: interativa, tecnoética e úmida. In: Encontro Internacional de Arte e Tecnologia 1., Brasília, Distrito Federal. **Anais: Imaginário, Real, Virtual: 1º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**, Universidade de Brasília (Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes), Brasília, 1999. p. 25-26.

¹⁰³ "*Broadly speaking, video art in the USA concentrated on a kind of pared-down, self-reflexive investigation of the technology and its functions. In the UK, video artists were also embroiled in an examination of the specificities of the apparatus, or the tools of their trade, but saw the monolith of television as their main adversary. They concentrated on deconstructing televisual narrative*

conventions that were felt to produce a passive cultural consumer. The empowerment of that spectator and viewer involvement in the creation of meaning became a key issue in both monitor-based, sculptural work and multi-screen installations and led to the electronic interactivity that we see today. Almost without exception, every generation and nationality has used video as a personal medium, an electronic mirror with which to investigate social identity – femininity, masculinity, ethnicity, and sexuality." ELWES, 2005. p. 2.

104 "It isn't the walking that makes a viewer active. The notion of interactivity was supported by the rapid development of computer-operated delivery systems. Gallery audiences could now press buttons to make images appear and disappear. They could turn pages, trigger sounds and switch lights on and off, just as they can at the Launchpad in London's Science Museum where interactivity exists for purely didactic purposes. Artists like Gary Hill and Simon Biggs used sensors to allow the viewer to activate projected video images. In Hill's Tall Ships (1992), ghostly individuals hovered in a darkened space and, once set in motion by a spectator, appeared to approach and simply stare. The sense of participation in this uncanny work was soon diluted by the arrival of other spectators and it became impossible to know who had triggered what. A plethora of such works was made in the 1990s, few as arresting as Tall Ships. Ian Hunt was perhaps a little harsh when, in 1996, he observed that a fascination with the tricks of interactivity can 'get at a kind of credulity and stupidity in the viewer that is even more stupid than that of the filmgoer". Ibid., p. 152-53. "At the ideological level, interactivity has been one of the key 'value added' characteristics of new media. Where 'old' media offered passive consumption new media offer interactivity. Generally, the term stands for a more powerful sense of user engagement with media texts, a more independent relation to sources of knowledge, individualised media use, and greater user choice. Such ideas about the value of 'interactivity' have clearly drawn upon the popular discourse of neo-liberalism [...] People are seen as being able to make individualized lifestyle choices from a never-ending array of possibilities offered by the market. This ideological context then feeds into the way we think about the idea of interactivity in digital media. It is seen as a method for maximising consumer choice in relation to media texts. [...] During the 1990s, cybertheorists were keen to understand interactivity as a means of placing traditional authorship in the hands of the 'reader' or consumer. Here, the idea is that interactive media are a technological realisation of a theory, first worked out

mainly in relation to literature, known as 'post-structuralism'. We had, it was suggested, witnessed the 'death of the author', the central, fixed and god-like voice of the author behind the text. Interactivity meant that users of new media would be able to navigate their way across uncharted seas of potential knowledge, making their own sense of a body of material, each user following new pathways through the matrix of data each time they set out on their journeys of discovery." LISTER, 2009. p. 21-22; 48.

105 HANSEN, Mark N. B.. **New Philosophy for New Media**. London, England; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004. p. 129. Como nos lembra Pierre Lévy, "[...] o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização". LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 16.

106 "[...] the option to perambulate already existed in traditional sculpture and monitor-based video installation. It is certainly true that an object changes depending on the point of view. However, the projected image remains more or less constant when cast onto the wall of an empty gallery. The viewer learns little by moving a few inches or even a couple of feet in either direction. Once the viewer has played with her own shadow in the beam of light and gone up close to dissolve the image into abstraction, s/he usually settles into the ideal viewing position equivalent to where s/he would have sat in the cinema. The point of view of the original camera/artist does not change as the viewer moves around the gallery space [o que acontece em uma pintura]." ELWES, Catherine. **Video Art: A Guided Tour**. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2005. p. 153.

107 "This reading of audience behaviour is sometimes referred to as an 'interactive' activity. Prior to the emergence of computer media, it is argued that as readers we already had 'interactive' relationships with (traditional analogue) texts. This position is then extended to argue that not only do we have complex interpretative relationships with texts but active material relationships with texts; we have long written marginalia, stopped and rewound the videotape, dubbed music from CD to tape, physically cut and pasted images and text from print media into new arrangements and juxtapositions. In this reading, interactivity comes to be understood as, again, a kind of technological correlative for theories of textuality already established and an extension of material practices that we already have. So, for instance, even though we might not all share the same

experience of a website we may construct a version of 'the text' through our talk and discussion about the site; similarly it is argued we will not all share the same experience of watching a soap opera. Indeed, over a period of weeks we will almost certainly not see the same 'text' as other family members or friends, but we can construct a common 'text' through our responses and talk about the programme. The text and the meanings which it produces already only exist in the spaces of our varied interpretations and responses. In other words, there is a perspective on interactivity, based in literary studies and media studies, that argues that nothing much has changed in principle. We are just offered more opportunities for more complex relationships with texts but these relationships are essentially the same. [...] However, we would argue that the distinction between interaction and interpretation is even more important now than previously. This is because the problems which face us in understanding the processes of mediation are multiplied by new media: the acts of multiple interpretation of traditional media are not made irrelevant by digital and technological forms of interactivity but are actually made more numerous and complex by them. The more text choices available to the reader the greater the possible interpretative responses. The very necessity of intervention in the text, of manipulation of the text's forms of interaction, requires a more acute understanding of the act of interpretation." LISTER, 2009. p. 50.

108 Nesse mesmo sentido ver: CARTA PREVENTIVA. Disponível em: <<http://leglessspider.wordpress.com/projetos/carta-preventiva/>>. Acesso em: 30 out. 2010.

109 "Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas." RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível – estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 07.

110 "Other search engines preceded Google in sending software SPIDERS (or webcrawlers) to automatically look at the text of a web page, and then follow all the links on each page to find other pages. In this way the search engine could create an index to the web, allowing people to enter words and then find a list of web pages including those words. However, that list might be very long, and it might contain irrelevant results. One reason Google became popular is

because it developed a system to rank pages, based on the number of other pages that link to them. Also, it attempts to determine the relevance of the text on a page to the user's query, so that more relevant results will be placed near the top of the list. Another reason for Google's success is its large investment in computer hardware so its searches operate with great speed." DOWNING, 2009. p. 215.

111 Ver: MOWERY, David C.; SIMCOE, Timothy. Is the Internet a U.S. Invention? – An Economic and Technological History of Computer Networking. Berkeley, University of California, v. 31, issue 8-9, p. 1369-1387, 2002. Disponível em: <<http://www.druid.dk/conferences/nw/paper1/mowery.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2009.

112 Posso distribuir meu trabalho de forma intensa sem a mediação direta do mercado. Perceber o poder de difusão das redes telemáticas foi fundamental para meu reposicionamento no campo da arte. Sem precisar de intermediários para distribuir meus trabalhos, experimentei uma espécie de afastamento de alguns dos espaços de negociação necessários para a ocupação de museus e galerias, salões e projetos curatoriais. E, ao mesmo tempo, com este olhar distanciado, ocupando uma outra posição no campo, tentei entender melhor essas instâncias de validação e promoção. Existir afastado de algumas das instâncias de validação do campo da arte significa que, para nele permanecer, obviamente foi preciso ligar-me a outras. A universidade desempenha um papel importante neste momento, é um poderoso aparelho de construção e validação de saberes, um lugar para minha produção dentro de um sistema específico. Com a aproximação à academia, parte da minha produção que estava como que à deriva, além de continuar a existir descolada das discussões apresentadas na dissertação de mestrado (UFRGS-2006), foi institucionalizada; sob novas perspectivas, passa a ser olhada como objeto de estudo e, agora, funciona simultaneamente em sistemas diferentes. A produção a que me refiro pode ser vista em: NORONHA, Fábio. Disponível em: <<http://www.archive.org/search.php?query=fabio%20noronha>>. Acesso em: 30 out. 2010; LEGLESSPIDER. Disponível em: <<http://leglessspider.wordpress.com/>>. Acesso em: 30 out. 2010.

113 "One of the first texts to elaborate theoretically the political status of participation elates from 1934, by the left-wing German theorist Walter Benjamin. He argued that when judging a work's politics, we should not look at

the artist's declared sympathies, but at the position that the work occupies in the production relations of its time. Referring directly to the example of Soviet Russia, Benjamin maintained that the work of art should actively intervene in and provide a model for allowing viewers to be involved in the processes of production: 'this apparatus is better, the more consumers it is able to turn into producers - that is, the more readers or spectators into collaborators'. By way of example he cites the letters page of a newspaper, but his ideal lies in the plays of his contemporary, the German dramatist Bertolt Brecht. As Benjamin explains, Brechtian theatre abandons long complex plots in favour of 'situations' that interrupt the narrative through a disruptive element, such as song. Through this technique of montage and juxtaposition, audiences were led to break their identification with the protagonists on stage and be incited to critical distance. Rather than presenting the illusion of action on stage and filling the audiences with sentiment, Brechtian theatre compels the spectator to take up a position towards this action. By today's standards, many would argue that the Brechtian model offers a relatively passive mode of spectatorship, since it relies on raising consciousness through the distance of critical thinking. By contrast, a paradigm of physical involvement - taking its lead from Antonin Artaud's *Theatre of Cruelty* among others - sought to reduce the distance between actors and spectators. This emphasis on proximity was crucial to myriad developments in avant-garde theatre of the 1960s, and was paralleled by upheavals in visual art and pedagogy [...] on a technical level, most contemporary art is collectively produced (even if authorship often remains resolutely individual) [...] as an artistic medium, then, participation is arguably no more intrinsically political or oppositional than any other." BISHOP, Claire (Ed.). *Viewers as Producers*. In: _____. **Participation**. Cambridge: The MIT Press; Whitechapel Ventures Limited, 2006. p. 11.

¹¹⁴ "But the wireless body could be, and already is, something very different. Not the body as an organic grid for passively sampling all the drifting bytes of recombinant culture, but the wireless body as a highly-charged theoretical and political site: a moving field of aesthetic contestation for remapping the galactic empire of technotopia. Data flesh can speak so confidently of the possibility of multi-media democracy, of sex without secretions, and of integrated (cyber-) relationships because it has already burst through to the other side of technotopia: to that point of brilliant dissolution where the Net comes alive and begins to speak the language of wireless bodies in a wireless world. There are

already many wireless bodies on the Internet: many data travelers on the virtual road have managed under the weight of the predatory capitalism of the virtual class and the even weightier humanist prejudices against geek flesh, to make of the Internet a charmed site for fusing the particle waves of all the passing data into a new body type: hyper-texted bodies circulating as "web weavers" in electronic space. Refusing to be remaindered as flesh dumped by the virtual class, the hyper-texted body bends virtuality to its own purposes. Here, the will to virtuality ceases to be one-dimensional, becoming a doubled process, grisly yet creative, spatial yet memorized, in full violent play as the hyper-texted body. Always schizoid yet fully integrated, the hyper-texted body swallows its modem, cuts its wired connections to the information highway." KÖRPER, Arthur. **Digital Flesh**. Bern: Benteli Verlags AG, 1996. p. 55.

¹¹⁵ BRIGGS; BURKE, 2006. p. 11-23.

¹¹⁶ A abertura dessa exposição ocorreu em 2009, durou de 4 de março a 3 maio; o vídeo teve incentivo da Fundação Cultural de Curitiba pelo EDITAL N.º 051/07 BOLSA PRODUÇÃO PARA ARTES VISUAIS.

¹¹⁷ Refiro-me à entrevista concedida ao programa Roda Viva, transmitido pela TV Cultura em 03/11/2008. Ver também: LYNCH, David; RODLEY, Chris. **Lynch on Lynch**. New York: Faber and Faber Unc., 2005. p. 36; 67; 180.

¹¹⁸ Atualmente são quatro nomes, duas duplas; uma corporação: *LEGLESSPIDER/Aloctone* e *Oi Monstro + Black (16)*. *LEGLESSPIDER* surgiu de uma imagem feita por um microscópio eletrônico de varredura (MEV); *Alóctone* é um termo da geologia usado para especificar uma "massa rochosa ou bloco de falha que foi transportado de seu local de origem por processos tectônicos" e, também, refere-se ao "que ou aquele que não é originário do país onde habita" (definições do dicionário Houaiss); *Oi Monstro* foi retirado de uma cena do filme *Beleza Americana*, dirigido por Sam Mendes, de uma fala do ator Kevin Spacey: "saying 'hi' to my monster!"; e *+ Black (16)* designa uma cor, um tipo específico de preto. E, ainda, talvez a presença mais inusitada, *stunt man still*: é ele que apresenta meu trabalho, surgiu da associação que fiz entre um espantalho vestido de jaqueta de *nylon* e boné que estava plantado em um terreno vizinho ao meu e o personagem chamado *stunt man Mike* do filme *Planet Terror* dirigido por Quentin Tarantino. Lidar com o acaso como um método estratégico foi de praxe nas vanguardas. Lanço mão dessa "fórmula moderna", agora efetivamente transformada pelas características das

sociedades atuais. O que, na verdade, tem a ver com a minha arbitrariedade em aceitá-la e escolher entre o que me é fornecido, por exemplo, como resultado de um dos sistemas de busca disponíveis com as tecnologias de processamento de informação computacionais. Vale lembrar aqui a narrativa de Hans Richter sobre os inícios da inclusão do acaso em práticas artísticas: “Não posso afirmar quem deu este passo, nem quando foi dado. É provável que ele tenha surgido a partir de diversas observações, de algumas conversas e experiências, que estavam no ar dadá. [...] Durante muito tempo Arp havia trabalhado num desenho, no seu ateliê, no Zeltweg. Insatisfeito, acabou por rasgar a folha, deixando os pedaços esvoaçar para o chão. Quando por acaso, após algum tempo, seus olhos voltaram a pousar sobre estes pedaços que se encontravam no chão, surpreendeu-o a sua organização. [...] Tudo o que ele não havia conseguido antes, apesar dos esforços, lá estava, feito pelo acaso, pelo movimento da mão e dos pedaços esvoaçantes, isto é, a expressão. Ele aceitou este desafio do acaso, interpretando-o como ‘destino’, e cuidadosamente colou os pedaços de acordo com a ordem determinada pelo ‘acaso’. A conclusão que Dadá tirou deste episódio foi reconhecer o acaso como um novo elemento estimulador da criação artística. Esta experiência revelou-se tão perturbadora, que é perfeitamente lícito considerá-la a experiência central, propriamente dita, de Dadá, que distinguiu Dadá de todos os movimentos artísticos anteriores. A partir desta experiência, tomamos consciência de que a nossa posição no mundo cognoscível não era tão segura quanto nos queriam fazer crer. Percebemos que fazíamos parte de algo mais que se estendia intensamente ao nosso redor, que se tornava parte de nós e penetrava em nós, assim como nós nos expandíamos neste ALGO.” RICHTER, 1993. p. 63. “In his article on the dérive, Debord cited ‘the celebrated aimless stroll’ undertaken in May 1924 by Aragon, Breton, Morise, and Vitrac, whose course was determined by chance procedures. The surrealists had embraced chance as the encounter with the totally heterogeneous, an emblem of freedom in an otherwise reified society. Clearly this type of journey was resonant for the situationists; for example, in 1955 Debord discussed a similar trip that a friend took ‘through the Hartz region in Germany, with the help of a map of the city of London from which he blindly followed the directions.’ However, Debord would go on to critique the surrealist experiments for an ‘insufficient mistrust of chance.’ Perhaps, paralleling Peter Bürger’s argument, Debord felt that these diversions had degenerated from protests against bourgeois society’s instrumentalization to protests against means-end rationality as such. Without such rationality,

however, no meaning can be derived from chance occurrences, and the individual is placed in a position of a ‘passive attitude of expectation.’ Given that the situationists were interested not only in the discovery of the uncanny, or the making strange of familiar urban terrain, but in the transformation of urban space, their mistrust of surrealist chance is understandable.”. MCDONOUGH, Tom. Situationist Space. In: MCDONOUGH, Tom (Ed.). **Guy Debord and the Situationists International: Texts and Documents**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press/October, 2002. p. 257-259.

119 Esse filme foi dirigido por Joseph Green, filmado em 1959 e lançado em 1962; hoje é de domínio público e se encontra disponível para *download* em: BRAIN That Wouldn't Die, The. Direção: Joseph Green. New York, 1962 (70 min - TCM print), 35 mm, som, preto e branco. Disponível em: <http://www.archive.org/details/brain_that_wouldnt_die>. Acesso em: 11 dez. 2010.

120 Essa forma de montagem ficou conhecida como efeito Kuleshov. Ver: KOVACS, Steven. Kuleshov's Aesthetics. **Film Quarterly**, University of California Press, v. 29, n. 3, p. 34-40, 1976.

121 “Chance procedures in the art-making process can produce artistic forms that are freed from the tyranny of conditioned habit. As the tradition of introducing chance elements grew, it developed a certain formalism of its own, based on the increasing elegance or expressiveness with which chance was introduced. To incorporate chance into the *Three Standard Stoppages*, 1913-14, Duchamp created a quasi-scientific procedure like that of an experimenter, dropping a meter-long piece of string three times from a height of one meter, and recording the three curves that it made upon landing; these curves were then incorporated as elements uncontaminated by hand and taste into a variety of later works by Duchamp, including the *Large Glass*. The quasi-scientific air of the procedure accords with what Duchamp called the precision of the random, and with the fact that here it is not a desire to control that is being acted out but a desire to invite the world to state its own projects, in the manner of a scientific (92) experiment. [...] Such laboratory-type instruction becomes a basic element of Conceptual Art in its studied displacement from the realm of pseudo-religion to that of pseudo-science, and in its deliberate shift to a more impersonal mode of expressiveness. [...]” MCEVILLEY, Thomas. **The Triumph of Anti-Art**. New York: McPherson & Company, 2008. p. 91-2.

¹²² Existem algumas restrições quanto ao uso de aparelhos dentro dos aviões, muitos deles são proibidos durante a decolagem e aterrissagem, e, dos que são permitidos, algumas funções devem permanecer desativadas durante todo o voo. Nesse sentido, a ação *Go baby, go* (2005) realiza de fato algo que não poderia acontecer: no percurso aéreo de Curitiba a Porto Alegre usei um *minidisc* para gravar os sons produzidos dentro do avião; como vim a saber, o *minidisc* é um desses aparelhos proibidos por emitirem ondas eletromagnéticas. Minha ação é uma espécie de documento/prova da contravenção, um desvio de conduta. Novamente, assim como na gravação das imagens, minha descrição garantiu a realização da ação *Go baby, go*, como arquivo sonoro que descreve a si mesmo: intervalo de tempo que anuncia seu próprio cancelamento, sua existência é proibida, comunicação que não deveria (pelo menos não sem autorização prévia) existir neste formato, como um registro de áudio.

¹²³ Esta é uma escolha dada, em parte, pela definição do mercado do vídeo no Brasil que formata e destina filmes dublados aos canais de TV aberta e legendados às videolocadoras e canais pagos. Desde o videocassete com legendas fixadas na fita de vídeo até as mídias de DVD com menus “interativos”, podemos perceber nuances na forma de conciliar as características originais do filme com a legenda e a dublagem. Agora, podemos escolher se queremos dublado sem legenda, com legenda na língua original, na língua original sem legenda, dentre outras combinações aparentemente menos úteis. “*One of the unwritten rules of art cinema culture is not simply a preference but the exigency for the subtitled print. The name of the auteur and the purity of his or her intentions, the need to hear the “original” sound in its “original” language – both of these mutually determining notions are ritually invoked as proof of the superiority of subtitling over dubbing, yet the same standards do not apply to popular cinemas [...] The national preferences for subtitled or dubbed films thus stem from several factors, including historical and political circumstances, traditions and industries, costs, and the form to which audiences are accustomed. When it comes to the distribution and exhibition of non-English-language films in Britain or North America, however, other factors determine which are subtitled and which dubbed. And when a European art film is shown (and heard) in the latter format, cinephiles are the first to object.*” MARK, Betz. **Beyond the subtitle: remapping European art cinema**. University of Minnesota Press: London; Minneapolis, 2009. p. 48.

¹²⁴ A legendagem não é exclusiva do cinema e na televisão assume diferentes funções: “Hoje, na maioria dos telejornais, a notícia vem quase sempre personalizada, através de legendas que especificam quem fala, qual a sua função no telejornal ou no evento [...] e às vezes também o lugar de onde se fala. Em geral, a identificação integral é reservada a personalidades e ao *staff* da própria emissora ou rede, enquanto gente do povo conta apenas com uma identificação genérica [...] Dessa forma, o antigo modelo de telejornal, derivado da prática radiofônica e apoiado basicamente em um locutor que lê um *script*, foi sendo substituído aos poucos pelo modelo que tem hoje na CNN o seu melhor representante, onde a tarefa de construir o noticiário do dia é repartida entre os vários sujeitos falantes que povoam a tela. [...] No conhecido episódio da Guerra do Golfo, a CNN, constrangida pelo forte aparato de censura montado pelos militares em todas as frentes de combate, forneceu o modelo de como se faz telejornalismo em um contexto de pressões e censura generalizada: *nomeou as origens de todas as imagens*. Ao longo do fluxo televisual, o que se colocava ao exame dos nossos olhos e ouvidos não era uma simples sucessão de imagens sem marcas; pelo contrário, as imagens apareciam identificadas por suas condições de enunciação. *Cleared by Israeli military* (censurado pelo exército israelense), *cleared by Saudi govt.* (censurado pelo governo saudita), *cleared by Iraqi censors* (censurado pelos censores iraquianos), *images from Iraqi TV* (imagens da TV do Iraque) eram legendas necessárias, que acompanhavam as imagens e os sons como que os emoldurando em uma advertência: Cuidado! O que você está vendo e ouvindo pode ser uma versão distorcida e interesseira!” MACHADO, 2000. p. 106-07.

¹²⁵ “*As for the dubbing, it has the familiar effect of alienating audience from characters. You get fixed on those lips so obviously not speaking the lines you are hearing, you get to brooding about those radio-station voices reading instead of acting their parts, and it becomes impossible to sustain identification with the figures on the screen. Subtitling is not a perfect solution to the language barrier, but it is relatively unobtrusive, does not deny actors the use of their voices, the basic tools of their art, does not tamper with an intrinsic part of the film’s design. [...] While some admit that subtitles have their deficiencies (they are distracting and make it difficult to concentrate on the visuals, they often leave significant portions of the dialogue untranslated, they divide viewer attention between reading text and watching images), subtitling is nevertheless considered as altering the source text the least and thus enables the audience to experience*

the authentic "foreignness" of the film." BETZ, 2009. p. 49-50.

126 Jean-Marie Straub está se referindo ao cinema italiano que, como sabemos, usa a dublagem como principal meio para a "adaptação" dos filmes estrangeiros ao mercado nacional. *"The dubbed cinema is the cinema of lies, mental laziness, and violence, because it gives no space to the viewer and makes him still more deaf and insensitive. In Italy, every day the people are becoming more deaf at an alarming rate."* Ibid., p. 50. Obviamente, a dublagem não se restringe à função tradutora, muitos filmes são gravados sem som e, portanto, não tem "trilha sonora" original. Nesse caso a dublagem é parte da própria construção do que virá a ser o áudio do filme. Ver: Ibid., p. 45-92. *"By 1927 the intertitles of Hollywood films were routinely translated into as many as thirty-six languages. With the sound film it was no longer possible simply to replace intertitles. Both subtitling and dubbing had been in use since 1929, when the first American sound films reached Europe. But they did not become the preferred solutions to sound-film translation until the early 1930s, with many countries opting for subtitling not only because it was much cheaper but also because it "managed to ameliorate some of the problems produced by the cultural specificity that characterised sound production, re-introducing some of the advantages of semantic flexibility provided by silent intertitles."* Ibid., p. 89.

127 *"The intertitles and subtitles of foreign films, meanwhile, trigger a process of what linguists call "endophony," i.e., the soundless mental enunciation of words, the calling to mind of the phonetic signifier. But the interlingual film experience is perceptually bifurcated: we hear another's language while we read our own. As spectators, we forge a synthetic unity which transcends the heteroglot source material."* BETZ, 2009. p. 87.

128 *"Italy, Germany, and Spain, all of which faced cultural boycotts in the mid-1930s and were ruled by fascist governments that were culturally defensive, allowed only dubbed versions of foreign films. [...] At the international level, then, dubbing may be regarded not as a leveler of national difference but as a form of national protectionism, a different kind of nation building. [...] Through the quickly established and standardized dubbing industries that were built up in these countries to fulfill these directives and that are still active today, dubbed movies might be considered as more local productions than subtitled ones. For the subtitling industry is not nationalized to the same degree as the dubbing one, as the translators are the key personnel and need not reside in the target country.*

Indeed, [Josephine] Dries notes that, from an industrial perspective, 'national borders are of less importance in the operation of the subtitling industry than for dubbing.'" Ibid., p. 90-1. Não me parece, no entanto, que esses contornos aplicados aos anos que precederam a Segunda Guerra Mundial sejam atualizáveis de forma direta hoje. Mas, por outro lado, que o cinema transmitido pelas emissoras de TV abertas no Brasil seja preponderantemente dublado, não é algo que se possa simplesmente ignorar.

129 Ibid., p. 91.

130 *"The traditional understanding of the audiovisual translation mode known as subtitling is that it is intended primarily for cinema and television use, with the help of a visual component in the form of a (video) recording and the final programme script of the original, except perhaps for instantaneous, live subtitles [...]. The ubiquity of the Internet, however, has given rise to a new kind of AVT which I refer to here as 'amateur subtitling'. Amateur subtitling is not unrelated to fansubs (www.fansubs.net/fsw/general), subtitles of various Japanese anime productions made unofficially by fans for non-Japanese viewers. Despite their dubious legal status, fansubs have been in existence since the late 1980s [...]. The rationale behind the decision to undertake the translation in the form of fansubs and amateur subtitling is largely the same: to make a contribution in an area of particular interest and to popularise it in other countries, making it accessible to a broader range of viewers/readers, who belong to different linguistic communities."* CINTAS, Jorge Díaz; ANDERMAN, Gunilla (Ed.) **Audiovisual Translation Language Transfer on Screen.** New York: Palgrave Macmillan, 2009. p. 49.

131 PODCAST Ministry of Dr. Dwight Riddick. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/DrDRiddick>>. Acesso em: 11 dez. 2010.

132 *"The centrality of montage and technological reproduction to film would, of course, lead many avant-gardists – from László Moholy-Nagy to Benjamin – to see film as the exemplary form of modern, technologized "artistic" production; for, even more than modern architecture, film is capable of exhibiting its technological, constructed status, of making this constructedness, its montage, the basis of its design, its form. Thus, film form does not so much follow function as it does the techniques of montage. Montage, in this case, is obviously not simply film editing in general, just as "constructivism" does not refer to construction generally. Rather, "montage," as used by the avant-gardes, is*

designed to emphasize, like the notion of film that is based on it, the fragmentary, allegorical, and, indeed, technological status of its own construction – in contrast to the symbolic unity and aura of the traditional work of art. At the same time, however, many avant-garde film theorists see montage (and technological reproduction) as inherently functional. This subordination of a techno-allegorical sense of montage to a notion of montage as technological in a functional sense can only be accomplished through reference to the model of a scientific-technological rationality, by conflating montage and technological reproduction with the techniques of modern science and mass production. This recourse to science recalls the approaches of such cinema pioneers as Marey and Muybridge, whose work with photographic and cinematic montage was in fact used in scientific studies analyzing motion, rather than in bourgeois artistic representation." RUTSKY, R. L. **High techné: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman.** London; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 91-2.

¹³³ "The term 'postmodern' gradually came into expanded use in the 1970s. Ihab Hassan, who would become one of postmodernism's most well-known spokesmen, connected literary, philosophical, and social trends under the term in 1977. Charles Jencks applied it to architecture in 1975. Postmodernism as a cultural phenomenon was attacked by Daniel Bell in 1976. In the late 1970s, three books galvanized postmodernism as a movement: Jencks's *The Language of Post-Modern Architecture* (1977); Jean-François Lyotard's *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979); English translation: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, (1984); and Richard Rorty's *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979)." CAHOONE, Lawrence. E. **From Modernism to Postmodernism: an Anthology.** Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 2000. p. 9.

¹³⁴ LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 68-69.

¹³⁵ JENCKS, Charles. The Death of Modern Architecture. In: **From Modernism to Postmodernism: an Anthology.** CAHOONE, Lawrence E.. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 2000. p. 469-470. "*The Pruitt-Igoe Housing project in St. Louis, designed by the same architect who built the World Trade Center, Minoru Yamasaki – a haunted architect, if ever there was one. Pruitt-Igoe became an icon only through its destruction, images of which have widely*

circulated both on television and in architecture books. That implosion of thirty years ago has been described time and again as a symbolic marker for the end of urban modernism and the beginning of postmodernism in architecture. The Twin Towers, however, were completed in 1973 and 1976, after that supposed historical break, and they were built in the spirit of the classical modernist skyscraper and its vertical sublime. In 1972 it was supposedly the end of urban modernism." HUYSEN, Andreas. Twin Memories: Afterimages of Nine/Eleven. **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 7, p. 11, Spring 2002. "*It remains surprising how many influential accounts of cultural postmodernism make reference to architecture. For example, in his 1984 essay, 'Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism', reprinted in his 1991 book of the same name, Fredric Jameson acknowledges that his conception of postmodernism initially emerged from architectural debates. Likewise, Andreas Huyssen credits architecture with helping to disseminate the term postmodernism, originally from literature, into the expanded aesthetic sphere during the 1970s and offers a subtle reading of architecture's deployment of postmodern motifs. In contrast, David Harvey offers a vividly reductive juxtaposition of Le Corbusier's unrealized tabula rasa Plan Voisin for central Paris with an implied realization in New York's Stuyvesant Town apartments, as an opening backdrop against which postmodernism stakes its cultural and aesthetic claim. And finally, Jean-François Lyotard takes care to distance himself from architectural postmodernisms in the opening lines of his 'Answering the Question: What Is Postmodernism?', reprimanding architects for 'throwing out the baby of experimentation with the bathwater of functionalism.'*" MARTIN, Reinhold. Architecture's Image Problem: Have We Ever Been Postmodern? **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 22, p. 7, Winter 2006. Apenas dez anos depois, no final dos anos 1980 (em 29 de maio de 1988, para ser exato), foi publicado no jornal *New York Times* que o pós-modernismo teria acabado: "Sentimos que a pós-modernidade acabou", disse um grande desenvolvimentista norte-americano ao arquiteto Moshe Safdie (New York Times, 29 de maio de 1988). 'Para projetos que vão ficar prontos em cinco anos, estamos considerando agora novas opções arquitetônicas'. Ele disse isso, narrou Safdie, 'com a naturalidade de um fabricante de roupas que diz que não quer empatar a linha de produção com capotes azuis porque o vermelho está na moda'. HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 323. O anúncio da primeira morte vem do campo da arquitetura e discute modelos ideais de habitação/cidade; e, o segundo, de uma perspectiva mais propriamente econômica, define linhas de produção flexíveis moldadas

pela moda. Nos dois casos os meios de publicação têm importância na proliferação dos discursos sobre as superações: televisão/cinema/jornal. HARVEY, 2004. p. 45. Sobre Charles Jencks, ver: MARTIN, Reinhold. Architecture's Image Problem: Have We Ever Been Postmodern? **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 22, p. 6-29, Winter 2005.

136 MARINETTI, Fillippo Tomasso. **La Battaglia di Adrianopoli (1926)**. Milano: Voce del Padrone/EMI 1948197533, 1935. 1 disco sonoro (2:26 min) 33 rpm. Disponível em: <<http://www.ubu.com/sound/marinetti.html>>. Acesso em: 19 jun. 2012.

137 As reivindicações de Jencks e as de Marinetti são diferentes. Não quero indicar que Jencks se aproxime das premissas do manifesto do partido comunista, sejam elas as da sua forma inicial ou as da sua versão, quase idêntica, já vinculada oficialmente a Mussolini. É o sentido de ruptura presente nos textos que me parece importante enfatizar aqui. Ver: BERGHAUS, Günter. The Futurist Political Party. In: BRU, Sascha; MARTENS, Gunther (Eds.) **The Intervention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940)**. Amsterdam/New York: Rodopi (Avant Garde Critical Studies), v. 19, 2006.

138 BRISTOL, Katharine G.. The Pruitt-Igoe Myth. **The Journal of Architectural Education**. ACSA press, Washington, v. 44, n. 4, p. 163-171, 1991.

139 JENCKS, Charles. The Death of Modern Architecture. In: **From Modernism to Postmodernism: an Anthology**. CAHOONE, Lawrence E.. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 2000. p.742-743.

140 JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo/A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática. 2004. p. 144.

141 LATOUR, 2000. p. 15.

142 Ibid., p. 17.

143 HARVEY, 2004. p. 49. "Na escolha de seu tema e no seu procedimento dramático, 'Wagner se aproxima da antigüidade' com tão apaixonada força de expressão que no momento é o representante mais importante da modernidade. A frase contém embrionariamente a teoria de Baudelaire sobre a arte moderna. Segundo essa teoria, o exemplo modelar da antigüidade se limita à construção; a substância e inspiração da obra é o objeto da *modernité*. 'Ai daquele que estuda outra coisa na antigüidade que não a arte pura, a lógica,

o método geral. Se ele se aprofundar demasiado na antigüidade... renuncia... aos privilégios que a ocasião lhe oferece'. E nas frases finais do ensaio sobre Guys lê-se: 'Ele buscou em toda a parte a beleza transitória, fugaz da nossa vida presente. O leitor nos permitiu chamá-la de modernidade'. Em resumo, a doutrina se apresenta da seguinte forma: 'Na beleza colaboram um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. O primeiro elemento não seria assimilável... sem este segundo elemento". BENJAMIN, Walter. A Modernidade. In: _____. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975. p. 17.

144 Tabela: HARVEY, 2004. p. 48. "*Ihab Hassan [...] the first critic of stature to put forward the label 'postmodernism' as a description of contemporary artistic practices. In 1971 he published an article called 'POSTmodernISM: a Practical Bibliography'; later the same year he followed this up with a book, The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature.*" ROBERTS, Adam. **Fredric Jameson**. New York: Routledge/Taylor & Francis e-Library, 2001. p. 113.

145 HARVEY, 2004. p. 49.

146 James Elkins, em *Master Narratives and Their Discontents*, discute a dificuldade de se estabelecer limites entre os modernismos e os pós-modernismos, pela diversidade de modelos narrativos de escrita da História da Arte. Ele apresenta cronologicamente cinco teorias de origens possíveis para o modernismo, em seu ponto de vista mutuamente contraditórias: 1. o modernismo começa na pintura do alto Renascimento, refere-se às teorias de Jakob Burckhardt e E. H. Gombrich; 2. no final do século XVIII, identificada com a Revolução Industrial, Revolução Francesa, emergência da classe média, crescimento do romantismo, a pintura Francesa da geração de Diderot, com a escola de David e mesmo com o "Estilo Internacional" dos anos 1800 – Michael Fried está ligado a este modelo; 3. na geração em que viveram Manet e Baudelaire, e aqui novamente Fried aparece como representante de um discurso; 4. com Cézanne e Picasso – com o "desmantelamento" das regras da perspectiva –, e o crítico Roger Fry; 5. e, por último, na pintura modernista do expressionismo abstrato norte-americano – aqui ele relativiza a importância do discurso de Clement Greenberg fora de um eixo bastante específico formado basicamente pelos Estados Unidos e Europa. ELKINS, James. **Master**

Narratives and Their Discontents. New York; London: Routledge, 2005. p. 37-82.

147 “[...] his [Burroughs] manual [Electronic Revolution] for the use of audiotape cut-ups in instigating crowd violence. Burroughs amusingly outlines a series of tactics: from spreading rumors in order to discredit political opponents, to using sound as a frontline practice to incite riots. Cutting in a range of incendiary clips, at a parable level of intensity to the ambient sonic environment so as not to attract the conscious attention of the crowd, Burroughs suggested that the behavior of the crowd, through a kind of mood modulation, could be steered in certain directions.” GOODMAN, 2010. p. 134.

148 ELKINS, 2005. p. 29.

149A versão para distribuição/impressão pode ser copiada em: SUPPOSE/SFHA. Disponível em: <<http://leglesspider.wordpress.com/projetos/suppose/>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

150 CURATORIAL Studies Research Library. Disponível em: <<http://www.leftmatrix.com/list.html>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

151 Sobre Art & Language ver: ART & LANGUAGE. Introduction. Art-Language. In: OSBORNE, Peter (Ed). **Conceptual Art.** New York: Phaidon Press, 2002. p. 230-1; HARRISON, Charles. **Essays on Art & Language.** Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2001; DREHER, Thomas. **Blurting in A & L: Art & Language and the Investigation of Context.** Disponível em: <http://blurting-in.zkm.de/e/invest_context#1>. Acesso em: 03 jul. 2012.

152 Ver: FOUCAULT. In: MOTTA, 2006. p. 247-263.

153 Mas talvez haja algo positivo nisso, quero dizer, em relação à tradição, empresto para a nota *inverte o sentido desta proposta* o funcionamento do texto *Ceci n'est pas une pipe*. Ambos são escrituras sobre elas mesmas, são texto sobre texto, texto sobre imagem e imagem sobre texto – no meu caso, imagem/texto sobre imagem/texto – são texto sobre um real ausente. Ambos apostam na negatividade da tradição.

154 “Descartes écrit un discours philosophique qu'il intitule *Les méditations*. C'est son chant à lui, et dans *Les méditations* surgit la formule célèbre ‘Je pense donc je suis’, et ‘Je pense donc je suis’ on peut le considérer comme une

*proposition ou l'élément d'un discours philosophique; il vient à sa place dans Les méditations, la seconde méditation, y'en a une première puis une seconde, etc. Y'en a cinq, survient dans l'ordre précisément qu'on a pu appeler l'ordre des raisons, il fait partie du discours philosophique et pourtant il le crée. ‘Je pense donc je suis’ est formulé comme un cri. C'est le cri de Descartes. En quoi est-ce un cri? C'est que son énoncé c'est: ‘vous ne pouvez pas nier que si je pense je sois’. Pourquoi ça ? L'important c'est l'aspect cri et en effet, le ‘je pense donc je suis’ prétend à quoi ? Il prétend nous donner une définition de l'homme d'un nouveau type, contre Aristote. Pour Aristote l'homme est un animal raisonnable. Descartes dit ça, c'est du discours, dire l'homme est un animal raisonnable c'est un discours parce que animal et raisonnable sont des concepts qui renvoient eux-mêmes à d'autres concepts. Et il dit non, il faut atteindre autre chose, et ‘Je pense donc je suis’ est censé remplacer, tout en faisant partie d'un tout autre monde, l'homme animal raisonnable. La vraie détermination de l'homme c'est ‘Je pense donc je suis’ et pas du tout l'homme animal raisonnable. En d'autres termes il veut une détermination de l'homme qui s'exprime dans un cri”. GILLES, Deleuze. **Cinema/Pensée.** Cinema/Pensée. **Université Paris 8,** La voix de Gilles Deleuze in ligne (palestra proferida em 30/10/84). Disponível em: <http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=4>. Acesso em: 13 nov. 2009.*

155 “The prefix anti- multiplies, as if excited, around sites of contention. Before the twentieth century its main arena was theology, as in terms like ‘anti-Christ’ and ‘anti-Pope’. Its meanings is sometimes simple opposition, but sometimes a mysterious kind of interchangeability is implied; the Oxford English Dictionary gives ‘opposite, against’ along with ‘in exchange, instead’. The anti-Christ, in other words, may not be simply opposed to Christ; he may also be Christ's dark alter-ego, Christ turned inside out.” MCEVILLEY, Thomas. **The Triumph of Anti-Art.** New York: McPherson & Company, 2008. p. 15.

156 LATOUR, 2000. p. 50.

157 KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G.. **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 41-42.

158 Ibid., p. 45.

159 KOSUTH, Joseph. Arte depois de filosofia. **Revista Malasartes,** Rio de

Janeiro, n. 1, p. 10, set./out./nov. 1975.

¹⁶⁰ Ibid., p. 13.

¹⁶¹ Ibid., p.11.

¹⁶² Ibid., p. 11.

¹⁶³ Minha indicação de que existiria essa equivalência também aparece em: ORTON, Fred. On the Intention of Modern(ist) Art. In: SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (Ed.). **A Companion to Art Theory**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002, p. 255. Para uma leitura aprofundada sobre a maneira com que Kosuth aceita, erroneamente segundo Thierry de Duve, a leitura que Greenberg faz da autocrítica kantiana, ver: DUVE, 1999. p. 283–325.

¹⁶⁴ DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. p. 16-17.

¹⁶⁵ “Olá queridos! Como fomos ‘juntados’ feito um conjunto, achei por bem mandar para todos minha resposta, negativa, ao convite para a exposição **Houston, temos um problema**, a ser realizada na Casa da Imagem; baseio-me na lista que o Geraldo e o Marco passaram: Cleverson, Fernando, Gabi, Carina, Cleverson Salvaro, Tatiana, William, Tony, Juliana Stein, Lilian, Juliana Burigo e eu... Todos nos conhecemos já faz algum tempo e por isso não é novidade para ninguém meu ‘blá, blá, blá / posição’, sobre artistas que não ganham um ‘puto’ para realizar exposições, dar palestras, participar de eventos. Enfim, venho ‘reclamando’ disso faz tempo, vocês sabem! Então, agora, não custa lembrar o que todos sabemos: arte e comércio não são duas coisas distintas, seja por vias públicas (Bolsa de Produção/Salões de Arte/Museus estatais/Bolsas de Estudo tipo Capes-CNPq) ou (ditas) privadas (Rumos-Banco Itaú/Galerias e Feiras de Arte). Também não há dúvida que iniciativas de manutenção e promoção do campo da arte envolvem constituição de poder e, em diferentes níveis, mercados, apostas: A FCC aposta no meu trabalho quando financia um projeto e, por outro lado, eu valido esse sistema de manutenção quando me submeto a ele; isso também vale para o último Salão Paranaense que participei, assim como, junto a iniciativa privada, nas inúmeras exposições/parcerias estabelecidas com galerias de arte, entre elas a Casa da Imagem (o fundamental aí, nestes casos, é que foram vias de mão dupla, ações positivas para todos). Pois bem, depois de ser convidado para a exposição fiz a seguinte colocação a ‘organização’ do evento, em um e-mail enviado dia 20.04.09: ‘Antes de aceitar o convite para a exposição que, não

tenho dúvida, será bem bacana (temos um bom time envolvido), preciso definir basicamente duas coisas: se vou conseguir pensar em algo específico para a galeria e se o Marco vai aceitar e bancar meu trabalho (isto é, os custos e a execução). Até quando posso fazer a proposta? Eu preciso de algumas fotos da galeria, principalmente da parte de fora, vcs podem me mandar? O site da galeria está fora do ar!’ Como não obtive resposta até agora, creio que a via de mão dupla parou de funcionar, estou fora do ‘time’ (uma penal), não consigo evitar meu mau humor com a falta de profissionalismo e, além disso, meu tempo anda meio curto por conta do doutorado! Espero que eu esteja em Curitiba para a abertura, boa sorte na exposição!!! Abraços/beijos” [e-mail enviado em 25.05.09; a versão final da exposição, realizada na galeria Casa da Imagem, teve o nome de *Houston, we’ve had a problem*; além de mim, a artista plástica Carina Weidle, por diferentes razões, também não aceitou o convite do galerista].

¹⁶⁶ Parece existir um certo prazer, por parte do público “aliado” ao trapaceiro, em ver, durante a transmissão ao vivo de um jogo de futebol, um gol feito com a mão ser validado pelo árbitro. “O jogador que desrespeita ou ignora as regras é um ‘desmancha-prazeres’. Este, porém, difere do jogador desonesto, do batoteiro, já que o último finge jogar seriamente o jogo e aparenta reconhecer o círculo mágico. É curioso notar como os jogadores são muito mais indulgentes para com o batoteiro do que com o desmancha-prazeres; o que se deve ao fato de este último abalar o próprio mundo do jogo. Retirando-se do jogo, denuncia o caráter relativo e frágil desse mundo no qual, temporariamente, se havia encerrado com os outros. Priva o jogo da ilusão - palavra cheia de sentido que significa literalmente ‘em jogo’ (de *inlusio*, *illudere* ou *inludere*). Torna-se, portanto, necessário expulsá-lo, pois ele ameaça a existência da comunidade dos jogadores. A figura do desmancha-prazeres desenha-se com mais nitidez nos jogos infantis. A pequena comunidade não procura averiguar se o desmancha-prazeres abandona o jogo por incapacidade ou por imposição alheia, ou melhor, não reconhece sua incapacidade e acusa-o de falta de audácia. Para ela, o problema da obediência e da consciência é reduzido ao do medo ao castigo. O desmancha-prazeres destrói o mundo mágico, portanto, é um covarde e precisa ser expulso. Mesmo no universo da seriedade, os hipócritas e os batoteiros sempre tiveram mais sorte do que os desmancha-prazeres: os apóstatas, os hereges, os reformadores, os profetas e os objetores de consciência. Todavia, frequentemente acontece que, por sua

vez, os desmancha-prazeres fundam uma nova comunidade, dotada de regras próprias. Os fora da lei, os revolucionários, os membros das sociedades secretas, os hereges de todos os tipos têm tendências fortemente associativas, se não sociáveis, e todas as suas ações são marcadas por um certo elemento lúdico.” HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004. p. 14-15.

167 APOLLO 13 Spacelog. Disponível em: <<http://apollo13.spacelog.org/page/02:07:55:19/>>. Acesso em: 02 jul. 2012.

168 “De saída, a mostra é o emblema de uma geração: a marca pública e afirmativa de 11 artistas jovens que parecem apostar no caráter presencial da experiência estética e do trabalho de arte.” Assim inicia o texto publicado no jornal Gazeta do Povo, de autoria do pesquisador da arte Dr.º Artur Freitas. FREITAS, Artur. Houston: a imagem como problema. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 11 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=904318>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

169 A exemplo das matérias publicadas no Jornal Folha de São Paulo: FIORATTI, Gustavo. Artistas apóiam Cildo Meireles e criticam reeleição de Cid Ferreira na Bienal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 jul. 2006. Disponível em: . Acesso em: 03 jul. 2012; FOLHA Online. Fundação Bienal exclui banqueiro Edegar Cid Ferreira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 jul. 2006. Disponível em: . Acesso em: 03 jul. 2012; LONGMAN, Gabriela. Bienal exclui Edegar de conselho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2707200633.htm>>. Acesso em: 03 jul. 2012.

170 **Conservadores de Carne (SCC)** é o título de uma série de trabalhos e **Carta Preventiva (CP)** é um projeto de educação ambiental que ocorre “dentro” dessa série. A primeira carta foi publicada em Curitiba, em 2000, e a segunda na Web (em Porto Alegre), em 2009. A publicação do segundo panfleto teve como contexto uma conversa realizada em parceria com a artista Juliana Gisi. A conversa foi nossa proposição para a disciplina ART05022, ministrada pela Prof.ª Dr.ª Maria Ivone dos Santos, ofertada pelo programa de pós-graduação da UFRGS, para alunos do mestrado e do doutorado. O texto da Juliana não consta nesta versão editada para a tese; o meu foi modificado, algumas notas

foram acrescentadas e, principalmente, o número de imagens aumentou significativamente. O trabalho submetido para a disciplina encontra-se neste endereço permanente, disponível em: CARTA PREVENTIVA. <<http://leglessspider.wordpress.com/projetos/carta-preventiva/>>. Acesso em: 30 out. 2010.

171 Simon Schama discute nesses termos a relação entre natureza e cultura no seu livro *Paisagem e Memória*; ele sugere que na medida em que demarcamos um território, seja qual for, desnaturalizamos o espaço demarcado, por imenso que seja: “isto é meu”, tudo isto, a perder de vista, até onde meus olhos não enxergam mais! Ver: SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

172 Mitchell sugere um modelo metodológico para a compreensão e escrita da paisagem diferente do que, segundo ele, é utilizado por Schama. Em contraposição, ele sugere um modelo feito com elementos como a superfície/amnésia: “*I must also contrast my approach here to that of Simon Schama, whose book Landscape and Memory ‘is constructed as an excavation below our conventional sight-level to recover the veins of myth and memory that lie beneath the surface.’ These approaches to landscape, what one might call the depth model, while clearly of great importance, are exactly antithetical to my notion of landscape in terms of a surface model. That is, I am concerned with images, representations, and stereotypes of the landscape that, while often demonstrably false and superficial, nevertheless have considerable power to mobilize political passions. In contrast to Schama, I want to explore landscape as a place of amnesia and erasure, a strategic site for burying the past and veiling history with ‘natural beauty.’ I take seriously Adorno’s remark that ‘the beautiful in nature is history standing still and refusing to unfold’.* MITCHELL, W. J. T.. *Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness*. **Critical Inquiry**, The University of Chicago Press, v. 26, n. 2, 2000. p. 195.

173 EARTHROOM. Disponível em: <<http://www.earthroom.org/>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

174 DELEUZE; GUATTARI, 1996. p. 18-19.

175 BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 802.

176 *Ibid.*, p. 803.

¹⁷⁷ Ibid., p. 803.

¹⁷⁸ RUSKIN, John. The Stones of Venice v. 3 [1853]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 11. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 201-203.

¹⁷⁹ _____. Chap. IV: Of Turnerian mystery: first, as essential. Modern Painters v. 4 [1856]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 6. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 81-82.

¹⁸⁰ _____. Education in Art [1858]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 16. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 105.

¹⁸¹ _____. "Ariadne Florentina": Six Lectures on Wood and Metal Engraving [1872]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 22. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 387-388.

¹⁸² _____. Aratra Pentelici [1872]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 20. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 165.

¹⁸³ _____. Photographs [30th April 1882]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. *The works of John Ruskin v. 34*. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern). p. 562.

¹⁸⁴ BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte programa o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 07.

¹⁸⁵ O filme *Tron*, lançado no início dos anos 1990, foi escrito e dirigido por Steven Lisberger: TRON. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0084827/>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

¹⁸⁶ Marcel Duchamp chamava os *readymades* que tinham sofrido algum tipo de interferência de *retificados* e *assistidos*. "The *readymade* is not the concept that subsumes the fifty or so objects that Duchamp christened with this name. We could designate them, one by one, but we could in no way collect them within a single category making up the concept of the *readymade* - in the

singular - in that these fifty or so objects do not necessarily have characteristics in common at the level of medium, form, or style; in that all are not straight manufactured objects declared works of art; in that certain ones, called aided or assisted, imply a manipulation modifying the object, while still others have remained at the stage of an imaginary project, like the Ice Tongs or the Woolworth Building; and finally, in that in the Green Box the word 'readymade' often has a textual existence semi-independent of its referents, above all when connected to a qualifier: sick, unhappy, reciprocal ready-made, semi-readymade, etc. But one unassisted readymade - an ordinary object that nothing in its appearance distinguishes from its nonartistic counterpart, an object such as the bottle rack, the snow shovel, or, of course, the famous urinal on which, in reality, the test was performed - is enough to observe, in perfect concert with the Greenbergian description of modernism, that the convention or condition tested was indeed that works of art are shown in order to be judged as such." DUVE, Thierry de; KRAUSS, Rosalind. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. **October**, MIT Press Journals, v. 70 (The Duchamp Effect), Autumn 1994. p. 67-68.

¹⁸⁷ BOURRIAUD, 2009. p. 08.

¹⁸⁸ "Os materiais utilizados provêm da arquitetura da empresa: plexiglas, aço, cabos, madeira tratada ou alumínio colorido. Ao conectar a estética da arte minimalista ao tímido *design* das empresas multinacionais, Liam Gillick faz um paralelo entre o modernismo universalista e a *Reaganomics*, entre o projeto de emancipação das vanguardas e o protocolo de nossa alienação gerada por uma economia 'moderna'". Ibid., p.67.

Referências

Livros:

- ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames and Hudson, 1986.
- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Edusp, 1999.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- ART & LANGUAGE. Introduction. Art-Language. In: OSBORNE, Peter (Ed). **Conceptual Art**. New York: Phaidon Press, 2002. p. 230-1.
- ART & LANGUAGE. Letter to Lucy R. Lippard and John Chandler Concerning the Article "The Dematerialization of Art" (1968). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Berkeley, California, 1996. p. 850-51.
- BALL, Hugo. Dada Manifesto. In: LEWER, Debbie (Ed.). **Post-Impressionism to World War II**. Malden: Blackwell Publishers Inc., 2006. p. 33-34
- BATCHELOR, David. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.
- BATTCOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BERGHAUS, Günter. The Futurist Political Party. In: BRU, Sascha; MARTENS, Gunther (Eds.). **The Intervention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940)**. Amsterdam/New York: Rodopi (Avant Garde Critical Studies), v. 19, 2006. p. 153-182.
- BETZ, Mark. **Beyond the subtitle: remapping European art cinema**. University of Minnesota Press: London; Minneapolis, 2009.
- BISHOP, Claire (Ed.). **Participation**. Cambridge: The MIT Press; Whitechapel Ventures Limited, 2006.
- BLESSER, Barry; SALTER, Linda-Ruth. **Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
- BOCHNER, Mel. Book Review (1973). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Berkeley, California, 1996. p. 828-31.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte programa o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BURGIN, Victor. Yes, difference again: hat history plays the first time around as tragedy, it repeats as farce. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1999. p. 428-30.
- CAHOONE, Lawrence. E. **From Modernism to Postmodernism: An Anthology**. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 2000.
- CERUZZI, Paul E. **A History of Modern Computing**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2003.
- CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.
- CINTAS, Jorge Díaz; ANDERMAN, Gunilla (Ed.) **Audiovisual Translation Language Transfer on Screen**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- COSTA, Eduardo. et al. A Media Art (Manifesto). In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1999. p. 2-4.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

- CRITTENDEN, Roger. **Fine Cuts: The Art of European Film Editing**. Oxford: Focal Press, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- _____. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- _____. **Diferença e Repetição**. 1. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- _____. Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Confronting images - Questioning the ends of a certain history of art**. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005.
- DOWNING, Douglas A. et al. **Dictionary of Computer and Internet Terms**. New York: Barron's Educational Series, Inc., 2009.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 1999.
- ELKINS, James. **Master Narratives and Their Discontents**. New York; London: Routledge, 2005.
- ELWES, Catherine. **Video Art: A Guided Tour**. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2005.
- EMISON, Patricia A. **Creating The "Divine" Artist**. Leiden/Boston: Brill, 2004.
- FLANAGAN, Barry. Sculpture Made Visible: Discussion with Gene Baro (1969). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Berkeley, California, 1996. p. 654-657.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). **Michel Foucault. Coleção Ditos e Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2. Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 247-263.
- _____. O Que é um Autor?. In: MOTTA, Manoel Barros de. (Org.). **Michel Foucault. Coleção Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2. Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.
- GOODMAN, Steve. **Sonic warfare: sound, affect, and the ecology of fear**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2010.
- HABERMAS, Jurgen. Art Criticism and the Institutions of the Public Sphere. In: TANNER, Jeremy (ed.). **The sociology of art: a reader**. London: Routledge (Taylor & Francis e-Library), 2004. p. 157-163.
- HARRISON, Charles. Conceptual Art. In: SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (Ed.). **A Companion to Art Theory**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002.
- HARRISON, Charles. **Essays on Art & Language**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2001.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo/A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- JENCKS, Charles. The Death of Modern Architecture. In: **From Modernism to Postmodernism: An Anthology**. CAHOONE, Lawrence E. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 2000.
- KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G.. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 37-45.
- KÖRPER, Arthur. **Digital Flesh**. Bern: Benteli Verlags AG, 1996.
- KOSTELANETZ, Richard. **Conversing with CAGE**. New York; London: Routledge, 2003.
- KROKER, Artur; COOK, David. **The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics**. Montreal: New World Perspectives, 2001.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LEIGHTON, Tanya. **Art and the moving image: a critical reader**. London: Tate Publishing, 2008.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

LEWITT, Sol. Paragraphs on Conceptual Art (1967). In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Berkeley, California, 1996. p. 822-26.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. The dematerialization of art. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1999. p. 46-51.

LISTER, Martin. et al. **New media: a critical introduction**. New York: Routledge, 2009.

LOBRUTTO, Vincent. **Gus Van Sant: his on private cinema**. California: ABC-CLIO, LLC, 2010.

LOVINK, Geert; NIEDERER, Sabine (Ed.). **The Telekommunist Manifesto**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2010.

LYNCH, David; RODLEY, Chris. **Lynch on Lynch**. New York: Faber and Faber Inc., 2005.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
_____. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MAHONEY, Michael S. The Structures of Computation. In: ROJAS, Raúl; HASHAGEN, Ulf (Ed.). **The First Computers-History and Architectures**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2000.

MALIK, Jitendra. Computer Vision. In: GOLDSTEIN, E. Bruce (Ed.). **Encyclopedia of perception**. California: SAGE Publications, Inc., 2010.

MCDONOUGH, Tom (Ed.). **Guy Debord and the Situationists International: Texts and Documents**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press/October, 2002.

MCEVILLE, Thomas. **The Triumph of Anti-Art**. New York: McPherson & Company, 2008.

MICHEL, Foucault. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000

MISA, Thomas J. History of Technology. In: OLSEN, Jan Kyrre Berg;

PEDERSEN, Stig Andur; HENDRICKS, Vincent F. (Ed.). **A Companion to the Philosophy of Technology**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2009.

OLSEN, Jan Kyrre Berg; PEDERSEN, Stig Andur; HENDRICKS, Vincent F. (Ed.). **A companion to the philosophy of technology**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2009.

ORTON, Fred. On the Intention of Modern(ist) Art. In: SMITH, Paul; WILDE, Carolyn (Ed.). **A Companion to Art Theory**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2002. p. 229-43.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível - estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

RICHTER, Hans. **Dadá: arte e antiarte**. São Paulo: Martins fontes, 1993.

ROBERTS, Adam. **Fredric Jameson**. New York: Routledge/Taylor & Francis e-Library, 2001.

ROBERTSON, Robert. **Eisenstein on the audiovisual: the montage of music, image and sound in cinema**. New York: Tauris Academic Studies, 2009.

ROJAS, Raúl; HASHAGEN, Ulf (Ed.). **The First Computers-History and Architectures**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2000.

RUSKIN, John. The Stones of Venice v. 3 [1853]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 11. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern)

RUSKIN, John. Chap. IV: Of Turnerian mystery: first, as essential. Modern Painters v. 4 [1856]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 6. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern)

RUSKIN, John. Education in Art [1858]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 16. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern)

RUSKIN, John. "Ariadne Florentina": Six Lectures on Wood and Metal Engraving [1872]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 22. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co.,

1903. (Tradução Daniela Kern)

RUSKIN, John. Aratra Pentelici [1872]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 20. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern)

RUSKIN, John. Photographs [30th April 1882]. In: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. The works of John Ruskin v. 34. London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. (Tradução Daniela Kern)

RUTSKY, R. L. **High techné: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman**. London; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIEGWART, Roland; NOURBAKHS, Illah. **Introduction to Autonomous Mobile Robots**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2004.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence des objets techniques**. Paris: Aubier Philosophie, 2012.

_____. **L'invention dans les techniques: cours et conférences**. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

SHUSTERMAN, Richard. Pragmatism. In: GAUT, Berys; LOPES, Dominic McIver (Ed.). **The Routledge Companion to Aesthetics**. New York: Routledge (Taylor & Francis e-Library), 2005.

STILES, Kristine. Process. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Berkeley, California, 1996. p. 577-87.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Boitempo, 2005.

WILLIAMS, Michael R. A Preview of Things to Come: Some Remarks on the First Generation of Computers. In: ROJAS, Raúl; HASHAGEN, Ulf (Ed.). **The First Computers-History and Architectures**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2000.

WHITTINGTON, William. **Sound design and science fiction**. Austin: University of Texas Press, 2007.

WU, Chin-Tao. **A privatização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

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

Revistas/Periódicos/Catálogos:

ASCOTT, Roy. Arte Emergente: interativa, tecnoética e úmida. **Anais: Imaginário, Real, Virtual: 1º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**, Universidade de Brasília (Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes), Brasília, p. 19-29, 1999.

BAL, Mieke. Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. **Journal of Visual Culture**, Sage, v. 2, n. 1, p. 5-32, 2003.

BAL, Mieke. Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. **Journal of Visual Culture**, Sage, v. 2, n. 2, p. 229-260, 2003.

BELLOUR, Raymond; VIOLA, Bill. An Interview with Bill Viola. **October**, MIT Press Journals, v. 34, p. 91-119, Autumn 1985.

BERANEK, Leo. Roots of the Internet: A Personal History. **Massachusetts Historical Review**, The Massachusetts Historical Society, v. 2, p. 55-75, 2000.

BRISTOL, Katharine G.. The Pruitt-Igoe Myth. **The Journal of Architectural Education**, ACSA press, Washington, v. 44, n. 4, p. 163-171, 1991.

CHUN, Wendy Hui Kyong. On Software, or the Persistence of Visual Knowledge. **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 1, n. 18, p. 26-51, 2004.

CRIMP, Douglas. Yvonne Rainer, Muciz Lover. **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 22, p. 48-67, Winter 2005.

DANTO, Arthur. The Artworld. **The Journal of Philosophy**, American Philosophical Association Eastern Division - Sixty-First Annual Meeting, v. 61, n. 19, p. 571-584, Oct. 15, 1964.

DIETER, Michael. Open Cartographies - On Assembling Things through Locative Media. In: **New Network Theory (Collected Abstracts & Papers)**. **Amsterdam School for Cultural Analysis; Media Studies; Institute of Network**

Cultures, Amsterdam: University of Amsterdam, p. 198-203, June 2007.

DUNN, David. A History of Electronic Music Pioneers. In: VASULKA, Woody; VASULKA, Steina (Org). **Pioneers of electronic art**, New Mexico: The Vasulkas, Inc, 1992, 240 p. (Catálogo da exposição Eigenwelt der Apparatewelt Pioniere der Elektronischen Kunst - Ars electronica), p. 21-62.

DUVE, Thierry de; KRAUSS, Rosalind. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. **October**, MIT Press Journals, v. 70 (The Duchamp Effect), p. 60-97, Autumn 1994.

DYSON, Frances. Radio Art in Waves. **Leonardo Music Journal**, MIT Press Journals, v. 4, p. 9-11, 1994.

ENSEMBLE, Critical Art. Recombinant Theatre and Digital Resistance. **TDR/The Drama Review**, MIT Press Journals, v. 44, n. 4, p. 151-166, 2000.

FALCNER, Isobel. Corpuscles, Electrons and Cathode Rays: J. J. Thomson and the 'Discovery of the Electron'. **The British Journal for the History of Science**, v. 20, n. 3, p. 241-276, 1987.

GALLOWAY, Alexander; THACKER, Eugene. Protocol, Control, and Networks. **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 17, p. 6-29, fall 2004.

GILL, Johanna Branson. Video: state of the art. In: VASULKA, Woody; VASULKA, Steina (Org). **Pioneers of electronic art**. New Mexico: The Vasulkas, Inc, 1992, 240 p. (Catálogo da exposição Eigenwelt der Apparatewelt Pioniere der Elektronischen Kunst - Ars electronica), p. 65-70.

HUYSSSEN, Andreas. Twin Memories: Afterimages of Nine/Eleven. **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 7, p. 8-13, Spring 2002.

KOSUTH, Joseph. Arte depois de filosofia. **Revista Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 10-13, set./out./nov. 1975.

KOVACS, Steven. Kuleshov's Aesthetics. **Film Quarterly**, University of California Press, v. 29, n. 3, p. 34-40, 1976.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas, **UFRGS**: Porto Alegre: Ed. da Universidade (Coleção Visualidade), p. 16-33, 2002.

LEECH, Peter. Visual culture and the ideology of the sublime. **Journal of Visual Culture**, Sage, v. 2, p. 242-246, 2003.

LEVIN, Thomas Y. "Tones from out of Nowhere": Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound. **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 12, p. 32-79, Summer 2003.

LOEFFLER, Carl Eugene; ASCOTT, Roy. Chronology and Working Survey of Select Telecommunications Activity. **Leonardo**, MIT Press Journals, v. 24, n. 2, p. 236-240, 1991.

MALLARMÉ, Stéphane. The Impressionists and Edouard Manet. **The Art Monthly Review and Photographic Portfolio**, London, n. 9, p. 117-122, 1876.

MANNING, Peter D. The evolution of interactive graphical control interfaces for music applications. **Organised Sound**, Cambridge University Press, v. 4, n.1, p. 45-59, 1999.

MARTIN, Reinhold. Architecture's Image Problem: Have We Ever Been Postmodern? **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 22, p. 6-29, Winter 2005.

MITCHELL, W. J. T. Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness. **Critical Inquiry**, The University of Chicago Press, v. 26, n. 2, p. 193-223, 2000.

MORAES, Eliane Robert. Rastros de Maldoror no Brasil: Lautréamont em Murilo Mendes. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 57-67, 2009.

MORRA, Joanne. La Polémica Sobre El Objeto De Los Estudios Visuales - Notas Introductorias. **Estudios Visuales**, n. 2, p. 7-10, 2004.

PENNYCOOK, Bruce. Who will turn the knobs when I die?. **Organised Sound**, Cambridge University Press, v. 13, n.3, p. 199-208, 2008.

REVEAUX, Anthony. New Technologies for the Demystification of Cinema. **Film Quarterly**, University of California Press, California, v. 27, n. 1, p. 42-51, 1973.

RICHARD, Dominique. Code-notes-music: an epistemological investigation of algorithmic music. **Organised Sound**, Cambridge University Press, v. 1, n.3, p. 173-177, 1996.

ROSLER, Martha; WEINSTOCK, Jane. Interview with Martha Rosler. **October**,

MIT Press Journals, v. 17, p. 77-98, Summer 1981.

SIEGEL, Greg. Babbage's Apparatus: Toward an Archaeology of the Black Box. Grey Room **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 28, p. 30-55, Summer 2007.

SMITH, Marquard. Visual Studies, or the Ossification of Thought. **Journal of Visual Culture**, Sage, v. 4, n. 2, p. 237-256, 2005.

THE New Media Dictionary project (Dictionary Terms - Part III: Electronic Music). **MIT Press Journals**, v. 34, n. 3, p. 261-264, 2001.

THE New Media Dictionary project (Dictionary Terms - Part VII: Multimedia Part 1). **MIT Press Journals**, v. 36, n.1, p. 71-76, 2003.

VISMANN, Cornelia; KRAJEWSKI, Markus. Computer Juridisms. **Grey Room**, MIT Press Journals, v. 29, p. 90-109, Winter 2008.

WEIBEL, Peter. The Apparatus World - A World unto Itself. In: VASULKA, Woody; VASULKA, Steina (Org). **Pioneers of electronic art**, New Mexico: The Vasulkas, Inc, 1992, 240 p. (Catálogo da exposição Eigenwelt der Apparatewelt Pioniere der Elektronischen Kunst - Ars electronica), p. 15-20.

WHALLEY, Ian. Software Agents in Music and Sound Art Research/Creative Work: current state and a possible direction. **Organised Sound**, Cambridge University Press, v. 14, n. 2, p. 156-167, 2009.

Endereços eletrônicos:

ANTHRO-SOCIO. Disponível em:
<<http://www.medienkunstnetz.de/works/anthro-socio/>>. Acesso em: 05 jul. 2012.

APOLLO13 Spacelog. Disponível em:
<<http://apollo13.spacelog.org/page/02:07:55:19/>>. Acesso em: 02 jul. 2012.

BABBAGE's Difference Engine No. 1, 1832. Disponível em:
<http://www.sciencemuseum.org.uk/objects/computing_and_data_processing/1862-89.aspx>. Acesso em: 05 jul. 2010.

BRAIN That Wouldn't Die, The. Direção: Joseph Green. New York, 1962 (70

min - TCM print), 35 mm, son., preto e branco. Disponível em:
<http://www.archive.org/details/brain_that_wouldnt_die>. Acesso em: 11 dez. 2010.

BREUIL, Eddie. **Clair de Terre d'André Breton**. Paris: Gallimard, Foliothèque, 2009. Disponível em: <http://perso.univ-lyon2.fr/~edbreuil/litterature/Ducasse/mk/II/a.html#_ftn21>. Acesso em: 08 nov. 2012.

BURGIN, Victor; TICHINDELEANU, Ovidiu. To Avoid Any Essentialist Idea Of "The Artist" (Interview with Victor Burgin). **Revista IDEA**, n. 21, 2005. Disponível em: <<http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=341>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

CAMCORDER. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Camcorder>>. Acesso em: 23 out. 2010.

CARTA PREVENTIVA. Disponível em:
<<http://leglessspider.wordpress.com/projetos/carta-preventiva/>>. Acesso em: 30 out. 2010.

CILDO Meireles em entrevista conduzida por Priscila Arantes. Disponível em:
<http://grabois.org.br/portal/cdm/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=166&id_indice=1211>. Acesso em: 26 jun. 2012.

CLOUD COMPUTING. Disponível em:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_computing>. Acesso em: 27 out. 2010.

CONTRIBUTIONS TO ZOOLOGY. Disponível em:
<<http://dpc.uba.uva.nl/ctz/vol75/nr01/art01>>. Acesso em: 29 nov. 2010.

CONTRIBUTIONS TO ZOOLOGY. Disponível em:
<<http://dpc.uba.uva.nl/ctz/vol77/nr04/art03>>. Acesso em: 29 nov. 2010.

CURATORIAL Studies Research Library. Disponível em:
<<http://www.leftmatrix.com/list.html>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

DADA Manifesto. Disponível em:
<http://www.391.org/manifestos/19160714hugoball_dadamanifesto.htm>. Acesso em 9 jun. 2006.

DELEUZE, Gilles. Cinema/Pensée. **Universite Paris 8**, La voix de Gilles Deleuze

in ligne (palestra proferida em 30/10/84). Disponível em: <http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=4>. Acesso em: 13 nov. 2009

DIVX. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Divx>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

DREHER, Thomas. **Blurting in A & L: Art & Language and the Investigation of Context**. Disponível em: <http://blurting-in.zkm.de/e/invest_context#l>. Acesso em: 03 jul. 2012.

DUCASSE, Isidore Lucien. **Poésies**. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection À *tous les vents*, Volume 423: version 2.0. Disponível em: <<http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lautreamont-poesies.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2012.

EARTHROOM. Disponível em: <<http://www.earthroom.org/>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

FIORATTI, Gustavo. Artistas apóiam Cildo Meireles e criticam reeleição de Cid Ferreira na Bienal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 jul. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61986.shtml>>. Acesso em: 03 jul. 2012.

FOLHA Online. Fundação Bienal exclui banqueiro Edegar Cid Ferreira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 jul. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62810.shtml>>. Acesso em: 03 jul. 2012.

FREITAS, Artur. Houston: a imagem como problema. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=904318>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

GOOGLE Help. Disponível em: <http://search.ufl.edu/user_help.html>. Acesso em: 04 jul. 2012.

GOOGLE Image Search. Disponível em: <<http://support.google.com/images/bin/answer.py?hl=pt-BR&p=searchbyimagepage&answer=1325808>>. Acesso em: 06 out. 2012.

GOOGLE Mail Help. Disponível em: <<http://mail.google.com/mail/help/intl/pt-BR/about.html#ads>>. Acesso em: 20 jan. 2006.

IMAGEM. Disponível em: <<http://dunedinschool.files.wordpress.com/2010/01/join-the-dots-1.jpg>>. Acesso em: 29 nov. 2010.

IMAGEM. Disponível em: <<http://www.yarahministries.org/images/salv5.jpg>>. Acesso em: 29 nov. 2010.

LABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Direção: Pierre-André Boutang. França: La Femis, 1996. Vídeo (450 min), son., color: Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0408472/>>; <http://www.oestrageiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=51>. Acessos em 10 jun. 2009.

LAUTRÉAMONT, Comte de. **Les chants de Maldoror**. Disponível em: <http://poetes.com/textes/lau_mal.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2012.

LEGLESSPIDER. Disponível em: <<http://leglesspider.wordpress.com/>>. Acesso em: 30 out. 2010.

LONGMAN, Gabriela. Bienal exclui Edegar de conselho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jul. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2707200633.htm>>. Acesso em: 03 jul. 2012.

MAC Paraná. Disponível em: <http://www.cultura.pr.gov.br/arquivos/File/MAC/2012_mac.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2012.

MARINETTI, Filippo Tomasso. **La Battaglia di Adrianopoli (1926)**. Milano: Voce del Padrone/EMI 1948197533, 1935. 1 disco sonoro (2:26 min) 33 rpm. Disponível em: <<http://www.ubu.com/sound/marinetti.html>>. Acesso em: 19 jun. 2012.

MOMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/80>>. Acesso em: 05 jul. 2012.

MOTOSSERRA. Disponível em: <<http://leglesspider.wordpress.com/projetos/motosserra/>>. Acesso em: 13 dez. 2012.

MOWERY, David C.; SIMCOE, Timothy. Is the Internet a U.S. Invention? – An

Economic and Technological History of Computer Networking. Berkeley, University of California, v. 31, issue 8-9, p. 1369-1387, 2002. Disponível em: <<http://www.druid.dk/conferences/nw/paper1/movery.pdf>> Acesso em: 15 jun. 2009.

MUSÉE d'Orsay. Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr/en/collections/dossier-manet/chronology.html>>. Acesso em: 05 jul. 2012.

NORONHA, Fábio. Disponível em: <<http://www.archive.org/search.php?query=fabio%20noronha>>. Acesso em: 30 out. 2010.

PAAVOLA, Sami. Abduction as a Logic and Methodology of Discovery: the Importance of Strategies, 2004. Disponível em: <<http://www.helsinki.fi/science/commens/papers/abductionstrategies.html>>. Acesso em: 13 mai. 2009.

PLATAFORMA Bogota. Disponível em: <<http://www.plataformabogota.org/index.php/muestras/22-exposiciones-futuras/77-muestra-conciertaciencia-2012>>. Acesso em: 13 dez. 2012.

PODCAST Ministry of Dr. Dwight Riddick. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/DrDRiddick>>. Acesso em: 11 dez. 2010.

SCHMIDGEN, Henning. Thinking technological and biological beings: Gilbert Simondon's philosophy of machines. **Max Planck Institute for the History of Science** (Room Saint Louis/Chapelle), Berlin, August 27th, 2004: Disponível em: <www.csi.ensmp.fr/WebCSI/4S/download_paper/download_paper.php?paper=schmidgen.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2006.

SILVA, William Roger Salabert da. Introdução às Redes Peer-to-Peer (P2P). **COPPE/UFRJ**: Programa de Engenharia Elétrica, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.gta.ufrj.br/seminarios/semin2003_1/william/>. Acesso em: 12 fev. 2006.

STALKER. Andrei Tarkovsky. União Soviética; Alemanha, 1979. 2 DVD (163 min), 35 mm, son. color. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0079944/>>. Acesso em 10 jun. de 2009.

SUPPOSE/SFHA. Disponível em: <<http://leglessspider.wordpress.com/projetos/suppose/>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

THE Blind Man e Rongwrong. Disponível em: <http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Collections/girst/>. Acesso em: 05 jul. 2012.

TRON. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0084827/>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

YOUTUBE. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Youtube>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

YVES Klein Archives. Disponível em: <http://www.yveskleinarchives.org/works/works12_us.html>. Acesso em: 05 jul. 2010.

YVES Klein Archives. Disponível em: <http://www.yveskleinarchives.org/works/works13_us.html>. Acesso em: 05 jul. 2010.

Index

1

1801 12
1811 12
1825 17
1874 189
1887 154
1896 17, 178
1905 17, 20, 155
1915 17
1916 194
1917 9, 61, 62
1918 14
1919 10, 11, 14
1920 14, 46, 221
1923 14
1930 144
1934 16
1950 11, 193
1953 143
1960 10, 11, 19, 22, 31, 49, 64, 101, 144, 148, 222, 224, 235, 238
1961 32, 140
1962 28, 239, 253
1965 146, 230
1966 21, 132, 142, 146, 204
1967 25
1968 37, 171
1969 34, 46, 173, 231

1970 34, 49, 50, 100, 120, 132, 242

1971 15, 157, 243

1973 49, 52, 136, 150, 242

1974 44

1975 38, 141

1976 71

1977 127

1979 100, 157

1982 174

1984 218

1985 141

1987 174

1990 20, 44, 225, 236

1992 35, 155, 191

1994 93

1996 174

1999 35

2

2000 19, 44, 52, 250

2001 35, 229

2002 52

2004 51, 98

2007 115, 116

2008 25

2009 12, 19, 48, 92, 95, 96, 99, 103, 113, 118, 119, 121, 122, 149, 220, 254

2012 45, 172

A

academia 9, 30, 39, 62, 92, 130, 140, 177, 237

acadêmica 20, 22, 29, 30, 39, 44, 135, 149, 186

acadêmico 9, 12, 15, 30, 31, 64, 177, 220
Alfred Stieglitz 62
Allan Kaprow 25, 26, 141, 144, 145, 231
aluno 9, 39
analógico 44, 45, 48, 230
André Breton 144, 221, 253
aparelho 20, 21, 23, 34, 44, 45, 46, 48, 70, 92, 96, 98, 123, 157, 191, 192, 226, 231, 233, 237
aparelhos 19, 20, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 34, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 66, 67, 69, 70, 72, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 113, 114, 116, 124, 139, 156, 192, 223, 226, 228, 231, 232, 234, 235, 239, 240
apropriação 10, 15, 17, 21, 23, 42, 48, 119, 149, 193, 220
arquivo 21, 29, 30, 119, 192, 240
arquivos 20, 21, 29, 42, 44, 45, 49, 50, 52, 99, 113, 114, 119, 124, 172, 177, 186, 192, 220, 228, 229, 254
Arthur Cravan 14, 194
artista 20, 22, 26, 37, 39, 52, 61, 64, 66, 71, 119, 140, 145, 146, 151, 156, 173, 186, 187, 188, 193, 206, 207, 215, 221, 230, 245, 246
artistas 11, 13, 14, 26, 28, 29, 31, 34, 38, 49, 50, 62, 64, 96, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 188, 191, 192, 193, 211, 214, 216, 221, 226, 235, 244, 245, 246, 249, 254
artística 9, 10, 19, 20, 21, 22, 28, 30, 61, 62, 64, 65, 85, 101, 124, 136, 142, 145, 150, 187, 193, 239
artísticas 10, 14, 20, 21, 22, 24, 26, 34, 61, 64, 65, 140, 148, 149, 191, 192, 220, 238
artístico 11, 13, 14, 22, 61, 64, 65, 136, 147, 148, 186, 188, 189, 220
áudio 23, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 46, 51, 101, 113, 119, 120, 123, 124, 149, 235, 240, 241
automação 21, 22, 40, 51, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 117, 186, 233, 234
automatizado 50, 68, 113, 229
autonomia 20, 22, 28, 30, 38, 59, 65, 132
autor 12, 17, 20, 22, 223, 225, 228, 249

autoria 12, 246

B

Barbara Kruger 141

Bruce Nauman 35

C

CAI Guo Qiang 146

cambiáveis 192

câmera 21, 22, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 70, 72, 116, 123, 136, 177, 186, 187, 188, 229, 230, 231

câmeras 22, 42, 44, 46, 48, 49, 93, 100, 231

campo 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 37, 38, 39, 46, 49, 51, 61, 64, 69, 85, 94, 98, 102, 131, 136, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 157, 186, 192, 220, 222, 223, 226, 234, 237, 242, 245, 248

campo da arte 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 37, 38, 39, 61, 64, 69, 94, 98, 102, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 157, 186, 192, 220, 222, 226, 234, 237, 245

categoria 124, 221, 228

categorias 14, 15, 17, 192

Charles Baudelaire 18, 20, 134, 177, 184, 185, 186

Cildo Meireles 34, 35, 37, 151, 227, 246, 253, 254

cinema 10, 21, 24, 45, 48, 49, 50, 96, 98, 99, 120, 123, 191, 223, 228, 230, 231, 234, 236, 240, 241, 242, 244, 248, 249, 250, 251, 252, 253

circuito 30, 48, 223, 230

clichê 132, 134

clichês 94

colagem 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 64, 79, 130, 140, 220

colagens 11, 12, 13, 22, 191, 220

coletivo 19, 31, 42, 99, 141, 156, 186, 221

computação 22, 28, 29, 42, 45, 48, 66, 69, 120, 124, 193, 226, 231

computacionais 20, 23, 68, 113, 114, 124, 139, 238

computacional 45, 66, 71, 72, 94, 101, 177

computador 26, 29, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 52, 68, 69, 70, 71, 92, 93, 113, 124, 139, 177, 229, 231, 233

computadores 28, 30, 34, 42, 44, 45, 48, 71, 72, 100, 102, 124, 220, 229, 233

comunicação 10, 15, 34, 37, 38, 40, 44, 48, 70, 89, 99, 100, 101, 150, 240

comunicado 26, 38, 139, 140, 143

conectado 23, 42

conectados 20, 44, 98, 102, 156, 192

construção 9, 13, 18, 29, 34, 35, 38, 39, 42, 49, 66, 71, 74, 113, 116, 124, 131, 137, 156, 187, 191, 234, 235, 237, 241, 243

contexto 9, 15, 18, 20, 22, 35, 36, 39, 49, 50, 51, 62, 64, 66, 85, 92, 96, 99, 102, 116, 117, 132, 135, 136, 140, 143, 145, 147, 149, 150, 186, 189, 220, 228, 240, 246

contextos 11, 18, 20, 21, 22, 28, 29, 31, 35, 42, 50, 61, 66, 71, 85, 101, 114, 117, 137, 143, 148, 149, 177, 191, 223

controle 35, 40, 48, 92, 99

D

Dan Graham 21, 44, 132

David Bowie 135, 136

demanda 9, 22, 28, 34, 68, 90, 140, 226

Dennis Oppenheim 150

desvio 64, 193, 240

digital 28, 30, 49, 221, 224, 225, 236, 237, 238, 249, 252

distinção 34, 39, 50, 66, 84, 85, 94, 113, 134, 146, 156, 188, 192, 193

distribuição 20, 21, 22, 28, 30, 31, 34, 35, 38, 42, 44, 45, 50, 66, 123, 229, 237, 244

documento 240

documentos 26, 139, 142, 172, 220

download 21, 38, 224, 239, 255

dublagem 24, 120, 122, 123, 240, 241

dublados 120, 240

E

e-mail 31, 34, 42, 101, 149, 150, 151, 229, 245

e-mails 31, 34, 42, 101, 229

Eadweard Muybridge 154

edição 10, 23, 39, 42, 46, 48, 49, 51, 52, 117, 119, 123, 124, 139, 151, 192, 220, 223, 230, 249

eletrônico 29, 94, 229, 238

enxerto 17, 18, 19, 20, 154, 220

enxertos 9, 10, 18, 19, 20, 22, 23, 220

escrita 18, 20, 26, 52, 65, 84, 113, 137, 143, 149, 150, 151, 220, 223, 233, 243, 246

especificidade 9, 29, 52, 79, 136, 144, 145, 148

estranho 15, 39, 99, 123, 142, 143, 148, 220

estranhamento 11, 113, 120

estranhos 191

F

feedback 49, 72, 101

ferramenta 19, 20, 51, 59, 90, 138

ferramentas 10, 13, 19, 20, 21, 28, 40, 42, 49, 50, 51, 52, 74, 99, 114, 187

filme 23, 24, 48, 49, 96, 102, 116, 117, 120, 122, 123, 131, 157, 192, 230, 231, 238, 239, 240, 241, 247

fita 46, 48, 219, 231, 240

footage 46, 49, 50

formato 10, 30, 44, 46, 50, 123, 229, 240

formatação 19, 28, 29, 45, 74, 191

fotomontagem 13, 14, 221

Francis Picabia 9, 10

funcionamento 22, 27, 30, 31, 34, 42, 45, 46, 50, 52, 59, 65, 66, 68, 69, 70, 98, 101, 102, 124, 135, 140, 149, 229, 234, 244

funcionário 68, 94

G

Gary Hill 100, 236

Gilbert e George 38
Gillian Wearing 12, 191
gratuitamente 19, 20, 228

H

hardware 35, 42, 45, 49, 69, 70, 99, 101, 102, 229, 237
herança 193
histórica 12, 15, 18, 22, 26, 49, 67, 70, 82, 84, 177, 222, 233, 235

I

imagem 13, 17, 18, 23, 24, 27, 37, 45, 46, 48, 84, 92, 97, 101, 113, 114, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 129, 135, 139, 140, 149, 157, 177, 187, 188, 193, 223, 226, 230, 231, 238, 244, 245, 246, 254

imagens 10, 18, 20, 21, 23, 24, 34, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 72, 82, 84, 96, 101, 117, 119, 120, 122, 123, 131, 132, 177, 220, 221, 223, 228, 235, 240, 246

impregnação 10, 15, 17
indeterminação 22, 51, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 117, 120, 133, 235
informática 100, 192
input 18, 19, 22, 23, 27, 40, 46, 49, 50, 51, 52, 59, 74, 89, 92, 94, 98, 99, 114, 124, 125, 138, 152, 192, 226, 230

inputs 34, 44, 50, 51, 69, 70, 102, 192

instituição 22, 36, 61, 64, 144
institucional 9, 22, 23, 35, 36, 45, 62, 85, 148

instrução 26, 140
instruções 46, 92, 96

interação 27, 44, 102, 233
interatividade 94, 98, 101, 235

interlocutor 9
internet 19, 20, 23, 28, 29, 30, 42, 44, 45, 50, 51, 92, 99, 101, 102, 123, 131, 135, 149, 177, 220, 225, 228, 229, 234, 237, 238, 241, 248, 249, 251, 254
internet archive 42, 228

J

Jeff Wall 173

jogo 15, 20, 34, 38, 39, 71, 79, 99, 133, 134, 137, 140, 143, 144, 150, 245
John Baldessari 15, 46
John Ruskin 18, 20, 177, 184, 185, 186, 189, 246, 247, 250, 251
Joseph Beuys 174
Joseph Kosuth 26, 144, 146

K

Ken Feingold 98

L

legenda 26, 35, 37, 62, 119, 120, 122, 123, 140, 240
legendada 139
legendado 122, 123
legendas 36, 120, 122, 123, 191, 240

Les Levine 46

M

manual 13, 43, 51, 69, 136, 173, 177, 187, 188, 189, 234, 243
manuais 11, 26, 68, 69, 139, 187, 221

manutenção 20, 22, 29, 34, 37, 39, 65, 68, 70, 99, 130, 137, 186, 187, 192, 226, 245

máquina 27, 41, 59, 67, 68, 74, 90, 91, 102, 113, 125, 149, 186, 219, 220, 229, 230, 231, 233
máquinas 19, 22, 27, 40, 67, 68, 72, 74, 89, 125, 187, 229, 233, 235

Marcel Duchamp 10, 11, 12, 16, 22, 37, 62, 142, 148, 192, 247
Marcel. Lí (Antúnez Roca) 93
Mark Dion 155
mediação 22, 27, 28, 29, 30, 34, 45, 50, 52, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 94, 98, 100, 130, 156, 177, 233, 235, 237
mercado 21, 34, 49, 70, 137, 186, 192, 228, 231, 237, 240
mercados 21, 29, 245

Mike Kelley 218
mobilidade 68, 92, 98, 99, 101

modernismo 24, 127, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 242, 243, 247, 249
modernistas 11, 24, 130, 131, 134, 135, 137, 143, 149
montagem 10, 17, 18, 23, 24, 37, 48, 49, 98, 113, 116, 117, 119, 122, 123, 125,
177, 191, 221, 230, 239
montagens 10, 20, 117, 220
música 49, 70, 72, 124, 142, 223, 234, 235, 249

N

narrativa 12, 19, 20, 21, 23, 26, 31, 46, 49, 86, 96, 113, 117, 122, 133, 135,
150, 157, 177, 193, 238
natureza 27, 35, 60, 65, 134, 147, 148, 152, 156, 157, 187, 188, 189, 223, 233,
246
negatividade 10, 12, 14, 26, 82, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 147, 148, 149,
150, 186, 222, 244
negação 26, 86, 139, 140, 145, 193
negociação 9, 31, 149, 237
nonsense 14, 26, 84, 140, 144, 222

O

objetivo 20, 23, 26, 27, 36, 37, 38, 113, 122, 142, 177
objeto 9, 11, 12, 22, 26, 27, 29, 30, 36, 37, 48, 50, 61, 64, 65, 67, 68, 69, 70,
72, 78, 79, 82, 84, 85, 89, 96, 101, 123, 124, 133, 136, 137, 141, 142, 144, 147, 148,
149, 150, 152, 156, 192, 220, 230, 234, 235, 236, 237, 243, 252
On Kawara 142, 171
online 44, 45, 72, 97, 100, 102, 246, 254
operação 12, 59, 69, 91, 102, 138, 157
operações 9, 10, 13, 15, 18, 60, 72, 101, 102, 124, 138, 191, 233
output 22, 23, 27, 35, 40, 45, 48, 49, 50, 59, 74, 89, 92, 94, 98, 99, 125, 138,
152, 191, 226, 230
outputs 21, 34, 44, 69, 70, 72, 102, 124, 139, 192, 229

P

participação 34, 35, 94, 133, 235, 237
partilha 9, 71, 237, 250

periféricos 45, 71, 72, 102
pesquisa 10, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 30, 38, 39, 50, 64, 101, 150,
193, 220, 223, 231, 252
Piero Manzoni 140
Pipilotti Rist 48
poéticas visuais 9, 22, 29, 30, 39, 92
poética 20
pós-graduação 22, 30, 39, 92, 235, 246, 251
pós-modernismo 24, 130, 131, 133, 135, 136, 137, 242, 243, 249
pós-modernistas 24, 130, 134, 137, 143, 149
pós-produção 19, 20, 191, 192, 193, 195, 211, 214, 216, 223, 226, 247, 248
posição 9, 18, 20, 24, 28, 29, 30, 34, 38, 39, 42, 45, 68, 74, 85, 96, 146, 147,
149, 150, 151, 156, 230, 237, 239, 245
prática 9, 10, 14, 19, 20, 21, 22, 28, 30, 38, 61, 62, 64, 65, 66, 101, 124, 130,
136, 150, 191, 193, 222, 240
práticas 9, 10, 12, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 29, 30, 39, 42, 50, 61, 64, 65, 101,
130, 131, 134, 135, 137, 140, 143, 148, 149, 191, 192, 193, 238
processo 9, 13, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 34, 35, 39, 44, 52, 61, 64, 65, 66, 72, 85,
89, 114, 133, 135, 188, 228, 229, 233, 235, 236
processos 20, 22, 29, 30, 38, 42, 44, 45, 52, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 102, 113,
114, 123, 150, 157, 187, 188, 191, 192, 228, 233, 238
produção 10, 11, 13, 19, 20, 21, 22, 28, 29, 30, 36, 37, 38, 39, 42, 44, 48, 49,
50, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 70, 72, 89, 90, 92, 101, 114, 120, 136, 141, 142, 143, 144,
145, 147, 187, 189, 191, 192, 193, 195, 211, 214, 216, 220, 221, 223, 226, 235, 237, 238,
242, 245, 247, 248
produto 13, 38, 45, 62, 64, 66, 99, 101, 186, 187, 192, 223, 227, 230, 235
produtos 13, 20, 21, 27, 30, 31, 65, 90, 187, 192, 221, 226
professor 9, 23, 64
programa 18, 23, 30, 39, 51, 52, 59, 60, 70, 82, 119, 123, 124, 191, 223, 226,
229, 235, 238, 246, 247, 248, 251, 255
programado 51, 59, 102
programas 34, 42, 45, 46, 48, 49, 68, 69, 70, 124, 229

propaganda 13, 23, 31, 45, 64, 69, 94, 100, 114, 151, 186, 228
proposição 23, 24, 26, 38, 66, 78, 142, 143, 145, 149, 150, 226, 246
proposições 9, 10, 24, 26, 30, 34, 38, 136, 148, 150, 172, 186, 191, 220
proposta 19, 26, 36, 117, 124, 136, 139, 140, 142, 143, 156, 220, 244, 245
propostas 23, 30, 34, 37, 38, 39, 51, 148
Pruitt-Igoe public housing project sendo implodido, 1977. 127
pública 28, 29, 49, 246
pública 19, 21, 23, 30, 36, 38, 42, 66, 96, 98, 99, 113, 114, 119, 123, 151, 156,
157, 169, 187, 220, 228, 235, 239, 245

R

radicalidade 15, 130
Raoul Hausmann 13, 14
readymade 12, 23, 64, 117, 192, 193, 220, 222, 247, 252
rede 23, 41, 42, 45, 68, 89, 90, 99, 101, 102, 142, 229, 235, 240
redes 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 30, 34, 42, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 68, 70,
71, 74, 89, 90, 91, 92, 99, 100, 101, 102, 135, 139, 192, 229, 235, 237, 255
redes telemáticas 18, 20, 22, 23, 28, 34, 42, 44, 45, 70, 99, 100, 101, 135, 139,
192, 237
regra 51, 65, 116, 156
regras 21, 28, 30, 38, 39, 51, 62, 68, 69, 71, 102, 140, 144, 223, 226, 243, 245,
248
Robert Barry 25
Robert Rauschenberg 142, 143

S

sistema 10, 18, 19, 27, 31, 40, 51, 68, 74, 89, 113, 130, 138, 142, 147, 148,
188, 228, 229, 237, 245
sistemas 20, 22, 40, 45, 49, 61, 67, 135, 156, 237
site 21, 29, 42, 44, 45, 86, 229, 236, 238, 245, 246
software 45, 69, 70, 100, 101, 102, 234, 237, 251, 253
sonora 24, 35, 71, 72, 122, 123, 131, 142, 241
sonoro 71, 84, 192, 219, 240, 243, 254

trilha sonora 35, 131, 241

spam 31

Stelarc 93

submetido 192, 246

super-móvel 192

suporte 11, 12, 22, 35, 38, 45, 74, 92, 120, 151

T

técnica 13, 27, 29, 39, 44, 45, 60, 67, 90, 123, 130, 152, 156, 192, 230, 233

técnico 22, 27, 50, 67, 68, 69, 91, 98, 124, 152, 191, 228, 229

tecnologias 20, 21, 22, 28, 48, 52, 67, 68, 69, 70, 99, 101, 221, 231, 238

tecnológico 48, 66, 72, 124, 228, 232, 234

tecnológicos 19, 21, 48, 49, 52, 67, 70, 234

telecomunicação 50, 70, 100, 225

televisão 17, 21, 44, 46, 49, 50, 120, 191, 228, 230, 231, 240, 242, 250

território 21, 61, 117, 157, 246

territórios 140, 156

trabalho 9, 12, 13, 18, 19, 23, 24, 26, 28, 29, 34, 35, 36, 38, 39, 51, 59, 60, 62,
64, 66, 67, 72, 74, 86, 92, 94, 96, 97, 98, 101, 102, 113, 114, 116, 120, 124, 134, 135,
138, 139, 142, 143, 145, 148, 150, 151, 152, 156, 177, 187, 188, 189, 220, 221, 229, 231,
235, 237, 238, 245, 246

trabalhos 9, 18, 19, 21, 23, 28, 29, 30, 34, 36, 38, 42, 45, 46, 50, 64, 66, 72,
92, 101, 114, 116, 124, 145, 147, 157, 177, 191, 192, 193, 220, 229, 234, 237, 246

tradição 10, 11, 22, 29, 30, 64, 91, 130, 134, 135, 139, 140, 141, 142, 144, 145,
146, 148, 193, 221, 228, 244

tradicional 11, 13, 15, 18, 65, 71, 124, 147, 148, 192, 193

transporte coletivo 156

U

universidade 30, 39, 223, 235, 237, 251, 252

upload 229

usuário 45, 67, 68, 90, 156

usuários 50, 68, 99, 124, 157, 226, 229

V

vanguardas 10, 11, 12, 15, 17, 18, 19, 130, 191, 192, 193, 220, 221, 238, 247

veículo 19, 151, 156, 228

veículos 21, 31, 40, 74, 90, 156

Victor Burgin 61, 71, 232, 253

vídeo 18, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 34, 35, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 66, 70, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 141, 149, 172, 191, 226, 228, 229, 230, 231, 235, 238, 240, 249, 254

vídeos 19, 20, 30, 31, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 119, 124, 142, 228, 229

videoarte 45, 49, 50, 228, 235

videográfica 44, 52, 98

virtual 235, 236, 238, 248, 250, 251

virtualmente 13, 29, 42, 49, 51, 124, 156, 192

W

William Adolphe Bouguereau 17, 18, 20, 177, 178

William Anastasi 37

Y

Yves Klein 28, 31, 32, 255

Lista de imagens

As partes da tese: os *enxertos* e os capítulos

Capa do periódico 391, n. 6/Américaine, Nova Iorque, julho de 1917. Editor: Francis Picabia. **9**

Francis Picabia, Tableau rastadada, colagem, 1920. **10**

Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. lápis sobre reprodução, 1919. **11**

Gillian Wearing, Lilly Cole, fotografia, 2009. **12**

Raoul Hausmann, O crítico de arte, fotomontagem, colagem, tinta de carimbo e crayon sobre poster, 1919-1920. **14**

John Baldessari, I Will Not Make Any More Boring Art, litografia, 1971. **15**

Marcel Duchamp, La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Boîte verte), 1934. **16**

William Adolphe Bouguereau, A onda, óleo sobre tela, 1896. 178. **17**

Capa do periódico 291, n. 5-6, July-August 1915. **17**

A posição dos capítulos entre os *enxertos* e o que eles contêm

Robert Barry, To Inhale Robert Barry's Nobel Gases and hold them as long as you can, vídeo instalação, 2008. **24**

Allan Kaprow, Environment "Yard", Pasadena, 1967. **25**

1. Isto não é um *prolegômenos*: a autonomia de distribuição via *Internet* e minha posição nos contextos de produção desta pesquisa

Yves Klein, Transferência para Claude Pascal, Paris, 4 de fevereiro de 1962. **28**

Yves Klein, La Zône n. 1, série n. 4, transferência para Michael Blankfort, 1962. **29**

Yves Klein, Saut dans le vide, fotografia, 1960. **31**

Yves Klein na sala do Vazio, Museum Haus Lange, Krefeld, janeiro de 1961. **32**

Yves Klein na sala do Vazio, Museum Haus Lange, Krefeld, janeiro de 1961. **33**
Cildo Meireles, Cruzeiro do Sul, cubo de madeira, metade em pinho e metade em carvalho, 1969-1970. **34**

Bruce Nauman, Anthro-Socio, vídeoinstalação, 1992. **35**

William Anastasi, Free Will, monitor e câmera de vídeo, 1968. **37**

Gilbert e George, Dusty Corners, fotografia, 1975. **38**

2. Situação aparelhos: o vídeo e as ferramentas de busca tipo *Google*

Imagens retiradas do manual da câmera de vídeo modelo Sony CCD-TRV57. **43**

Dan Graham, Present Continuous Past(s), câmera de vídeo, monitor e espelhos, 1974. **44**

John Baldessari, A Person Was Asked to Point, 1969. **46**

Les Levine, Contact: a Cybernetic Sculpture, 9 câmeras de vídeo e monitores, 1969. **47**

Pipilotti Rist segurando um dos objetos usados no seu filme Pepperminta, de 2009. **48**

Frame do vídeo Barba, construído com material apropriado da Internet, 2004. **51**

Frames do vídeo História da Arte II, de 2000-2002, gravado com uma câmera de vídeo modelo Sony CCD-TRV57. **53**

Frames do vídeo História da Arte I de 2000-2002, gravado com uma câmera de vídeo modelo Sony CCD-TRV57. **54**

Frames do vídeo História da Arte I de 2000-2002, gravado com uma câmera de vídeo modelo Sony CCD-TRV57. **55**

Frames do vídeo História da Arte I de 2000-2002, gravado com uma câmera de vídeo modelo Sony CCD-TRV57. **56**

Frames do vídeo História da Arte I de 2000-2002, gravado com uma câmera de vídeo modelo Sony CCD-TRV57. **57**

Frames do vídeo História da Arte I de 2000-2002, gravado com uma câmera de vídeo modelo Sony CCD-TRV57. **58**

3. Prática artística: um território para se pensar a articulação entre noções de

processo e automação

Capa do periódico The Blind Man, volume n. 2, maio de 1917. **61**

Fotografia da Fonte, feita por Alfred Stieglitz, que abre a matéria publicada no periódico The Blind Man. **62**

Matéria publicada no periódico The Blind Man. **63**

Victor Burgin, Possession, Poster offset, 1976. **71**

exerto A: There is a gap entre nós: uma conversa e dois comentários sobre las respuestas ao artigo de Mieke Bal

A1. **75**

A2. **76**

A3. **77**

A4. **78**

A5. **80**

A6. **81**

A7. **83**

A9. **87**

A10. **88**

4. Sobre a ação teste: *News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?*

Frame do vídeo LÁBIOS, 2009. **92**

Stelarc, Ping Body, performance com aparelhos diversos, 1994. **93**

Marcel. Lí (Antúnez Roca), Epizoo, computador, monitores, microfones, câmeras de vídeo e eletrônicos específicos para a videoperformance, 1994. **94**

Frames do vídeo LÁBIOS, 2009. **95**

Frame do vídeo LÁBIOS, 2009. **96**

Os fones preparados. **96**

Oi [-----]! Tudo bem?! **97**

Ken Feingold, The Animal, Vegetable, Mineralness of Everything, materiais e eletrônicos diversos, 2004. **98**

Registro da ação teste News: input/output COLAPSO L Á B I O S \ my lips look like an ass?, 2009. **99**

Gary Hill, Soundings, vídeo, 1979. **100**

Propaganda da exposição Software, curada por Jack Burnham, no Jewish Museum, em Nova Iorque, em 1970. **100**

5. Sobre o vídeo *Désir: ou o buraco é feito com faca*

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **103**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **104**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **105**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **106**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **107**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **108**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **109**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **110**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **111**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **112**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **113**

Página do catálogo produzido pela Fundação Cultural de Curitiba pelo EDITAL N.º 051/07 BOLSA PRODUÇÃO PARA ARTES VISUAIS. **114**

Frame do vídeo CCTMMM, 2007-8. **115**

Frame do vídeo CCTMMM, 2007-8. **116**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **118**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **119**

Frame do vídeo Désir: ou o buraco é feito com faca, 2009. **121**

Frames do vídeo *Désir: ou o buraco é feito com faca*, 2009. **122**

6. P-Modernismo vs Modernismo

Pruitt-Igoe public housing project sendo implodido, 1977. **127**

Fotografia de Daniel Magidson. **128**

Sequência da implosão. **128**

Imagem Blueprint da planta do projeto Pruitt-Igoe. **129**

Dan Graham, *Homes for America*, 1966. **132**

Diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo, tabela de Ihab Hassan. **133**

David Bowie, poster de 1973. **136**

7. A negatividade em conta: o comunicado *Suppose the following hypothesis is advanced* e uma tradição que o cerca

Suppose the following hypothesis is advanced. **139**

Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961. **140**

Allan Kaprow, *Time Piece*, performance, 1975. **141**

Barbara Kruger, *You are not yourself*, 1985. **141**

On Kawara, *I READ* (detalhe), recortes de jornal, 1966 até o presente. **142**

Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953. **143**

Un Cadavre, panfleto feito por "dissidentes" surrealistas em ataque a André Breton, 1930. **144**

Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. **146**

CAI Guo Qiang, *The Century with Mushroom Clouds*, 10 gramas de pólvora, 1966. **146**

Dennis Oppenheim, *Eye of the Storm*, avião e fumaça, 1973. **150**

Último enxerto: CP//SCC

SCC1. **154**

Eadweard Muybridge, estudo de movimento, fotografia, 1887. **154**

Mark Dion, *A Meter of Jungle* (detalhe), 1992. **155**

Montgomery Ward & Co. Catalog, 1905, p. 33. **155**

SCC2. **158**

SCC3. **159**

SCC4. **160**

SCC5. **161**

SCC6. **162**

SCC7. **163**

SCC8. **164**

SCC9. **165**

SCC10. **166**

SCC11. **167**

Carta Preventiva/2000. **168**

The Tower on Vermillion Creek, Brown's Park, Colorado(?), vistas estereoscópicas, sem data, (fotografias do USGS Photo Library). **169**

Carta Preventiva/2009. **169**

Grand Canyon, rio Colorado, vista estereoscópica, sem data, (fotografias do USGS Photo Library). **170**

On Kawara, I GOT UP AT (detalhe), 1968-79. **171**

Frame do vídeo *Barba eXistenZ/Projeto Motosserra*, 2012. **172**

Jeff Wall, *Landscape Manual* (detalhe), livro de artista, 1969. **173**

Joseph Beuys, *7000 Carvalhos*, 1982-1987/presente. **174**

Árvore sendo plantada em Nova Iorque, Dia Center, 1996. **175**

enxerto B: Espaços, mulheres e diagramas E A onda de William Adolphe Bouguereau (1825-1905)

B1. **176**

William Adolphe Bouguereau, A onda, óleo sobre tela, 1896. **178**

B2. **179**

B3. **180**

B4. **181**

B5. **182**

B6. **183**

B7. **184**

Charles Baudelaire e John Ruskin. **185**

John Ruskin, Study of a Piece of rolled Gneiss, 1874-1875 (?). **189**

Notas finais ou pós-produção na prática

Gillian Wearing, Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say, I'm Desperate, fotografia, 1992-5. **191**

Arthur Cravan, diretor do periódico *Maintenant*, desafia o campeão mundial de boxe Jack Johnson, impresso, 1916. **194**

Mike Kelley, Abe's Log Cabin and His Most Alluring Feature, tinta acrílica sobre papel (duas partes), 1984. **218**



