

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

flavya\_mutran\_pereira

ARQUIVO 2.0 - des\_memórias fotográficas

# ARQUIVO 2.0

des\_memórias fotográficas

porto alegre  
2016

tese de doutorado

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

TESE DE DOUTORADO

# **ARQUIVO 2.0**

des\_memórias fotográficas

FLAVYA MUTRAN PEREIRA

PORTO ALEGRE/RS  
2016

FLAVYA MUTRAN PEREIRA

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

# ARQUIVO 2.0

des\_memórias fotográficas

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais - ênfase em Fotografia.

ORIENTAÇÃO

Profa. Dra. Maristela Salvatori

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Paula Almozara (PUC-Campinas)  
Prof. Dr. Marcelo Gobatto (FURG-RS)  
Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões (UFRGS)  
Profa. Dra. Elaine Tedesco (UFRGS)

Pesquisa desenvolvida com apoio da Bolsa CAPES

PORTO ALEGRE/RS  
2016

Esta pesquisa não teria sido possível sem a colaboração decisiva de pessoas e instituições que se fizeram presentes em momentos chaves, do início ao fim.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, meu agradecimento maior. Na memória ficarão as melhores lembranças do convívio com professores, funcionários e colegas. Foi graças a esse ambiente de ideias e trabalhos em grupo que saio com a certeza redobrada da importância de universidades públicas e gratuitas. Nesse momento de incertezas sobre o futuro democrático do país, os campos da Arte e da Ciência se confirmam como espaços de resistência e luta pela manutenção do direito ao conhecimento e à liberdade de expressão.

Agradeço o apoio da CAPES, através do auxílio de Bolsa, que junto à COMPÓS-PPGAVI, deu condições à elaboração deste trabalho, viabilizando participações em congressos, seminários e publicações ligadas à pesquisa, dando maior visibilidade à mesma. Ao programa PDSE-CAPES, agradeço pela oportunidade do estágio no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Portugal).

À Maristela Salvatori, minha querida orientadora no mestrado e doutorado, agradeço a confiança e incentivos que tornaram essa longa jornada de pesquisas uma trajetória leve e inesquecível. Agradeço à Maria Amélia Bulhões, Elaine Tedesco e Marcelo Gobatto, pelas sugestões preciosas no momento da banca de qualificação, e à Paula Almozara, por aceitar se juntar aos demais e compor a banca de avaliação final desta pesquisa. Meu respeito e admiração pela trajetória de cada um de vocês só aumenta minha responsabilidade com este trabalho.

Agradecimentos especiais à Claudia Paim pela valiosíssima experiência da miniresidência no Espaço N, com o apoio da Oficina de Vídeo do curso de Artes Visuais da FURG; À Celia Pereira e Beatriz Rodrigues (Rio Grande Photofluxo - Rio Grande/RS); Irene Almeida e Camila Fialho (Associação Fotoativa - Belém/PA); Orivaldo Rodrigues (Espaço Cultural Banco da Amazônia - Belém/PA); Marcus Mello (Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria da



Cultura de Porto Alegre/RS) e Prof. Dr. João Paulo Queiroz (CIEBA-FBAUL - Lisboa/PT).

À Viviane Gueller, irmã eleita, agradeço pelas leituras, sugestões e afeto, mas principalmente por partilhar os mesmos anseios e alegrias do fazer artístico. Aos queridos Alberto Bitar e Makikó Akao (Kamara-kó Galeria), obrigada pela presença ininterrupta e calorosa, apesar da distância. À Roseli Nery, pelas conversas que atravessaram oceanos; Alexandre Santos, pelo carinho e generosidade na troca de ideias; À Angela Venturela, pelo convívio no atelier de Gravura do IA; à Fernando Schmitt pela façanha de transformar um “grupo de estudos” em sinônimo de alegria, embora Edy Kolts, Fabio Del Re, Julio Apple, Cristiano Sant’Anna, Daniel Sasso e Joselito Kuhn tenham muito a ver com isso também. À Tatiana Rayol; Camila Schenkel, Edilson Motta e Marcelo Novaes; Armando Queiroz; Vânia Leal; Orlando Maneschy; Fatinha Silva; Carlos Guerreiro; Elza Lima; Teresa Siza e Walda Marques. Todos os citados confirmam a tese de que fotografias e palavras não são capazes de traduzir o que só a alma é capaz de reter.

Dedico este trabalho aos meus pais, Valmyr e Maria Tereza, por serem presentes e amorosos em todos os momentos da minha vida. Ao Lauro, meu companheiro, obrigada por ter me trazido até aqui e por continuar sendo, cada dia mais, meu único e amado porto alegre.

<  
<  
<  
<  
<  
<  
<

## SUMÁRIO

	>
	>
	>
RESUMO / PALAVRAS-CHAVES	P.02
ABSTRACT / KEYWORDS	P.03
INDICE DE FIGURAS	P.04
	>
INTRODUÇÃO	P.14
	>
<b>CAPÍTULO I - DELETE.use</b>	
I.I - TERRITÓRIO DE LATÊNCIAS demarcações sobre a memória alheia	P.20
I.II - FOTOTERRITÓRIOS interlocuções teórico-práticas	P.41
I.III - METAL MASTER: geração de vistas estéreis	P.72
I.IV - fotoLAB_ audiovisões em des_memórias	P.104
	>
<b>CAPÍTULO II - RASTER</b>	
II.I - LIVRE TRADUÇÃO DE ARQUIVOS FOTO.GRÁFICOS	P.125
II.II - RASTER subversões algorítmicas	P.134
II.III - INTERRELAÇÕES FOTO_GRÁFICAS o código a olho nu	P.170
	>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	
Carregamentos móveis de fotografias e afetos	P.186
	>
<b>REFERÊNCIAS</b>	
ARTIGOS PUBLICADOS EM ANAIS E REVISTAS	P.197
BANCO DE IMAGENS ON-LINE	P.198
BIBLIOGRAFIA	P.199
HOME PAGES DA PESQUISA ARQUIVO 2.0	P.207
HOME PAGES DOS ARTISTAS	P.207
LISTA DE FOTÓGRAFOS PRECURSORES	P.208
TEXTOS PESQUISADOS VIA WEB	P.209
	>
<b>ANEXOS</b>	
GLOSSÁRIO DE CONCEITOS E PALAVRAS-CHAVE DA TESE	P.213
GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS	P.217
	<
	<
	<

## RESUMO DA PESQUISA

>  
>  
>

ARQUIVO 2.0 - des\_memórias fotográficas é uma pesquisa na linha de Poéticas Visuais que trata do conceito de latência a partir de arquivos fotográficos disponíveis *on-line*. Abordando processos de criação que investigam a imagem e seus desdobramentos em meios, procedimentos e tecnologias, explora-se relações entre palavras e fotos, a partir de duas séries: DELETE.use e RASTER.

Em DELETE.use (2013-2015), a latência é investigada através da supressão da figura humana em clássicos da fotografia, procurando ressignificações para imagens de vários gêneros. Já em RASTER (2012-2016), a latência é analisada através de interferências sobre os códigos estruturais de arquivos fotográficos digitais.

Nas duas séries, procurou-se criar estratégias para manipular, expor e compartilhar fotografias notórias, observando questões relacionadas com apropriação e coautorias, processos artísticos colaborativos, tradução e deslocamento de sentidos para arquivos fotográficos digitais, que culminaram na formulação do conceito de des\_memória, como um estado poético e transitório, que influi nos modos de ver e falar sobre fotografia como um bem cultural.

>

## PALAVRAS-CHAVE

Arquivo; Des\_memória; Fotografia Digital; Latência; Web2.0

<  
<  
<

## **ABSTRACT**

>  
>  
>

*ARCHIVE 2.0 - photographic des\_memórias is a research in Visual Poetics Line dealing with the concept of Latency, from photographic archives available online. Addressing creation processes that investigate the image and its developments in media, procedures and technologies, explores relationships between words and photos, from two series: DELETE.use and RASTER*

*In DELETE.use (2013-2015), the concept of Latency is investigated by eliminating the human figure in photography classics, looking reinterpretation of images of various genres. Already RASTER (2012-2016), Latency is analyzed by interference on the structural codes of digital photo files.*

*In both series, we tried to create strategies to manipulate, display and share notorious photographs, observing issues related to ownership and co-authorships, collaborative artistic processes, translation and displacement directions for digital photo archives, which culminated in the formulation of the concept of des\_memory as a poetic and transient state, that influence the ways of seeing and talking about photograph as a cultural asset.*

>

## **KEYWORDS**

*Archive; Des\_memory; Digital Photography; Latency; Web2.0*

<  
<  
<



## INDICE DE FIGURAS



CAPÍTULO  
FIGURA  
PÁGINA

IMAGEM

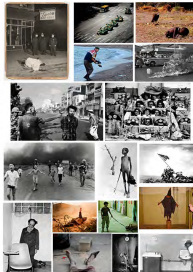
DESCRIÇÃO - FONTE

CAPA



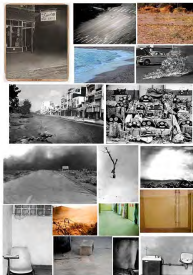
Fototerritório de Robert Doisneau, da série DELETE.use.  
Porto Alegre/RS - 2014  
Flavya Mutran. Arquivo pessoal

CAP. I  
FIG.01  
p.25



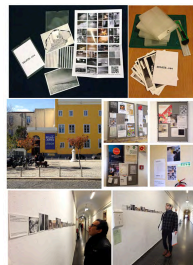
Fotografias de  
1. Weegee; 2. Stuart Franklin; 3. Kevin Carter;  
4. Nelifur Demir; 5. Malcon Browne;  
6. Eddie Adams; 7. Benjamin Abrahão;  
8. Nick Ut; 9. Sebastião Salgado; 10. Joe Rosenthal;  
11. Silvaldo Vieira; 12. André Lihon;  
13. Wikicommos; 14. Wikicommos; 15. Carol Guzy;  
16. Sebastião Salgado; 17. Elliott Erwitt.

CAP. I  
FIG.02  
p.26



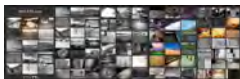
Imagens da série DELETE.use.  
Flavya Mutran, Porto Alegre/RS - 2014/2015  
In URL: <http://www.delete-use.photos>

CAP. I  
FIG.03  
p.36



Cartazes, postais e imagens da exposição da série DELETE.use na faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa/Portugal. Dezembro de 2014.  
Arquivo pessoal

CAP. I  
FIG.04  
p.40



Imagens da série DELETE.use. Flavya Mutran - 2014-2015  
In URL: [www.delete-use.photos](http://www.delete-use.photos)

CAP. I  
FIG.05  
p.43



Capa do catálogo *FIRST AND LAST*, de Walker Evans.  
In URL:  
<https://www.baumanrarebooks.com/BookImages/90847.jpg>  
Acesso em 13 de julho de 2014

CAP. I  
FIG.06  
p.45



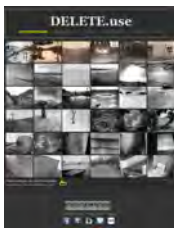
Homepage de Michael Mandiberg (2001) encaminhando para as páginas de Sherrie Levine e Walker Evans. In URL:  
[www.aftersherrielevine.com](http://www.aftersherrielevine.com)  
Acesso em 13 de julho de 2014

CAP. I  
FIG.07  
p.46



Fototerritório de Walker Evans, da série DELETE.use, 2014.  
Flavya Mutran - Arquivo pessoal

CAP. I  
FIG.08  
p.49



Capa da *homepage* da série DELETE.use. In URL:  
[www.delete-use.photos](http://www.delete-use.photos)  
Acesso em 15 de junho de 2016

CAP. I  
FIG.09  
p.56



Che, da série *Positives*, de Zbigniew Libera (2002-2003).  
In URL: <http://www.magda-gallery.com/fr/zbigniew-libera>  
Acesso em junho de 2013.

CAP. I  
FIG.10  
p.56



Che Guevara morto, de Freddy Alborta Trigo.  
In URL: <http://imagesvisions.blogspot.com.br/2010/04/o-cadaver-de-ernesto-che-guevara.html>  
Acesso em 15 de junho de 2014.

CAP. I  
FIG.11  
p.57



Da série *Positives*, de Zbigniew Libera (2002-2003).  
In URL: <http://www.magda-gallery.com/fr/zbigniew-libera>  
Acesso em junho de 2013.

CAP. I  
FIG.12  
p.57



Foto de Nick Ut.  
In URL: <http://leicaphilia.com/tag/nick-ut/>  
Acesso em junho de 2013.

CAP. I  
FIG.13  
p.58



Fototerritório de Nick Ut, da série DELETE.use.  
Flavya Mutran, Porto Alegre (2014).  
Arquivo pessoal

CAP. I  
FIG.14  
p.61



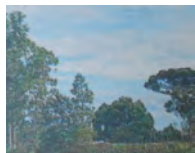
Dirnei Prates, da série *Zona de Neutralidade* (2011)  
*Child with toy grenade in Central Park* (1962 - Diane Arbus).  
In URL: [http://www.gestual.com.br/arq/expo\\_cv\\_dirnei.htm](http://www.gestual.com.br/arq/expo_cv_dirnei.htm)  
Acesso em junho de 2016.

CAP. I  
FIG.15  
p.62



*Child with toy grenade in Central Park*, de Diane Arbus (N.Y, 1962)  
In URL:  
<http://focusfoto.com.br/wp-content/uploads/2011/12/Diane-Arbus.jpg>  
Acesso em agosto de 2015.

CAP. I  
FIG.16  
p.64



Pai e filho morrem em acidente em V., Dirnei Prates, da série "Verdes complementares". Porto Alegre In URL:  
<http://goo.gl/cePxYT>  
Acesso em junho de 2016.

CAP. I  
FIG.17  
p.65



Recorte de jornais, referências de pesquisa da série *Verdes Complementares*, de Dirnei Prates. Foto: Flavya Mutran, durante entrevista ao artista em março de 2016.

CAP. I  
FIG.18  
p.67



*Fatescape* de Pavel Maria Smejkal na galeria *FOTOGRAFIC*, Malá Strana-República Tcheca In URL: <http://goo.gl/HdD2eA>  
acesso outubro de 2015

CAP. I  
FIG.19  
FIG.20  
FIG.21  
FIG.22  
p.68



Conjunto de imagens de Pavel Maria Smejkal. Série *Fatescapes*.  
In URL: <http://www.pavelmaria.com/fatescapes01.html>  
acesso outubro de 2015

CAP. I  
FIG.23  
FIG.24  
p.70



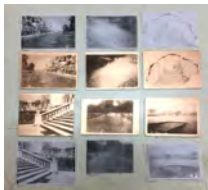
22. *Behind the Gare St. Lazare*, de Henri Cartier-Bresson, de 1932. In URL:  
[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=98333](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=98333)  
23. *Isabelle Le Minh*, da série *Trop tôt, trop tard* After Cartier-Bresson In URL:  
<http://www.theshadowswilltakecareofthemselves.net>  
Acesso em março de 2015

CAP. I  
FIG.25  
FIG.26  
p.70



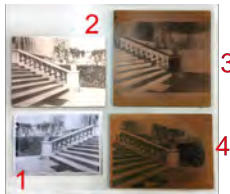
24. August Sander, da série *Menschen des 20 Jahrhunderts*.  
25. Michael Somoroff, da série *Absence of subject* (2007)  
In URL:  
<https://www.lensculture.com/michael-somoroff>  
Acesso em março de 2015

CAP. I  
FIG.27  
p.74



Conjunto dos primeiros testes de matriz em pequeno formato com transferência de impressões à laser para placa de circuito impresso através da gravura manual. Porto Alegre/RS, agosto-setembro de 2015.  
Fotos: Flavya Mutran

CAP. I  
FIG.28  
p.76



Etapas do processo de transferência de impressões à laser para placa de circuito impresso através da gravura manual. Porto Alegre/RS, agosto-setembro de 2015. Fotos: Flavya Mutran

CAP. I  
FIG.29  
FIG.30  
p.78



As duas tomadas de *Vista do Boulevard do tempo* de Louis Daguerre. In URL:  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd\\_dagu.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/dagu/hd_dagu.htm)  
Acesso em março de 2015

CAP. I  
FIG.31  
p.79



Teste inicial com *Vista do Boulevard do tempo* em Paris em placa de circuito impresso. Porto Alegre/RS, agosto-setembro de 2015. Foto: Flavya Mutran

CAP. I  
FIG.32  
p.81



*file00*, a partir de fototerritório de Louis Jacques Mandé Daguerre (Paris,1838) ligado à série DELETE.use. Impressão sobre placa de circuito elétrico. Flavya Mutran, Porto Alegre/RS (2015)



CAP. I  
FIG.33  
FIG.34  
p.85



Heliografias de Nicéphore Niépce, *Un clair de Lune* (c. 1827) e FIG 33 à direita, *Georges d' Amboise* (c. 1826). Londres, 2015  
Arquivo pessoal.

CAP. I  
FIG.35  
FIG.36  
p.86



Vista da janela em *Le Gras*, In URL: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphoto-graph/> Acesso em março de 2015

CAP. I  
FIG.37  
p.91



Vistas *METAL MASTER*:  
Acima, a partir da esquerda, fototerritório de Robert Capa, Miguel Chikaoka, August Sander, Robert Doisneau, Alberto Bitar, Kevin Carter e Nelifur Demir.  
Fotos: Flavya Mutran  
Arquivo pessoal

CAP. I  
FIG.38  
p.92



Vistas *METAL MASTER*:  
Acima, a partir da esquerda, fototerritório de Cindy Sherman, Sebastião Salgado, Eugéne Smith, Paulo Santos, Elza Lima, Joe Rosenthal e Diane Arbus.  
Fotos: Flavya Mutran  
Arquivo pessoal.

CAP. I  
FIG.39  
p.93



Série *METAL MASTER*: na mostra ARQUIVO 2.0, no Espaço Cultural do Banco da Amazônia, no período de abril a junho de 2016, em Belém/PA. Foto: Divulgação

CAP. I  
FIG.40  
p.95



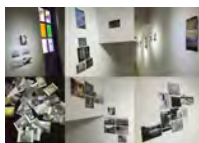
Timothy O'Sulliver, *Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada* (King Survey, c. 1868). In URL: <https://goo.gl/WbX7cO>  
Acesso em março de 2015

CAP. I  
FIG.41  
p.97



Imagens da série Paisagem Ficção de Paula Almozara.  
In URL: <http://www.paulaalmozara.art.br/Paisagem-ficcao>  
Acesso em março de 2016

CAP. I  
FIG.42  
p.107



Montagem das imagens da série DELETE.use, a partir de edição coletiva do fotoLAB\_experiência. Espaço N, Rio Grande/RS, outubro/2015. Fotos: Flavya Mutran

CAP. I  
FIG.43  
p.108



Primeiro *fotoLAB\_experiência*, ação colaborativa no Espaço N, em Rio Grande/RS, outubro/2015. Fotos: Flavya Mutran

CAP. I  
FIG.44  
p.115



*fotoLAB\_* em Porto Alegre/RS e Belém/PA.  
Fotos: Flavya Mutran e Fatinha Silva.

CAP. I  
FIG.45  
p.118



Dispositivo *fotoLAB\_* e Vídeos expostos na mostra ARQUIVO 2.0 - Desmemórias fotográficas, no Espaço Cultural Banco da Amazônia  
Foto: Divulgação - Arquivo pessoal.

CAP. I  
FIG.46  
p.119



Homepage com os vídeos *fotoLAB\_*  
In URL: <http://www.arquivodoisponzero.com.br/#!blank-1/c65q>  
Acesso em junho de 2016

CAP.II  
FIG.47  
p.129



Teste zero de descodificação algorítmica para arquivo vetorial. Fotos: Flavya Mutran, Porto Alegre/RS - 2010. Arquivo pessoal.

CAP.II  
FIG.48  
p.130



Teste zero de descodificação algorítmica para arquivo RASTER. Foto: Flavya Mutran, Porto Alegre/RS - 2010. Arquivo pessoal.

CAP.II  
FIG.49  
p.136



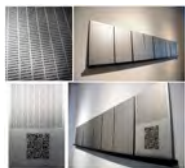
Interface de um programa *OCTALDUMP* abrindo um arquivo *raster.jpg* para visualização do código binário. Porto Alegre/RS, outubro de 2012. Arquivo pessoal.

CAP.II  
FIG.50  
p.138



*Vista da janela em Le Gras*, primeira obra da série RASTER.byte. Porto Alegre/RS, outubro de 2012. Fotos: Flavya Mutran. Arquivo pessoal.

CAP.II  
FIG.51  
p.142



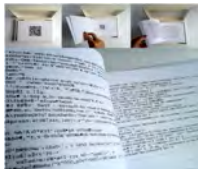
*Vista da janela em Le Gras*, segunda versão da série RASTER.byte. Porto Alegre/RS, junho de 2013. Fotos: Flavya Mutran. Arquivo pessoal

CAP.II  
FIG.52  
p.145



*Vista da janela em Le Gras*, série RASTER.dump. Porto Alegre/RS, junho de 2013. Fotos: Flavya Mutran. Arquivo pessoal.

CAP.II  
FIG.53  
p.149



*Vista da janela em Le Gras*, série RASTER.doc. Conversão algorítmica de arquivo *<.jpg>* para documento de extensão *<.doc>*. Impressão à jato de tinta em papel sulfite 75g, Capa dura, encadernação costurada, 202p. Porto Alegre/RS, junho de 2013. Fotos: Flavya Mutran. Arquivo pessoal.

CAP.II  
FIG.54  
p.150



Conjunto de fotos da primeira montagem de obras da série RASTER. Espaço Plataforma, Porto Alegre/RS, Junho/2013. Fotos: Flavya Mutran, Acervo pessoal.

CAP.II  
FIG.55  
p.154



Livros da série RASTER.doc, de Flavya Mutran. Porto Alegre/RS, 2016. Arquivo pessoal

CAP.II  
FIG.56  
p.155



Detalhes internos de páginas do fotolivro *Beijo no Boulevard (1950-2013)*. Série RASTER.doc. Porto Alegre/RS, 2016. Foto: Flavya Mutran. Arquivo pessoal

CAP.II  
FIG.57  
p.158



Detalhe da tela do sistema operacional lendo a versão PDF da descodificação RASTER.doc na função *SpeakLine*. Reprodução

CAP.II  
FIG.58  
p.159



Coleção RASTER.doc. Mostra ARQUIVO 2.0, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém/PA, em maio de 2016. Foto: Flavya Mutran. Arquivo pessoal

CAP.II  
FIG.59  
p.160



Coleção RASTER.doc. Mostra ARQUIVO 2.0, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém/PA, em maio de 2016 e Galeria LUNARA, Usina do Gasômetro, outubro/2016. Foto: Flavya Mutran. Arquivo pessoal

CAP.II  
FIG.60  
p.164



*Trinta e dois passos entre o bem e o mal, (1857-2016)*, baseada na foto *The two ways of Life*, de Oscar Gustav Rejlander. Fotos: Flavya Mutran

CAP.II  
FIG.61  
p.165



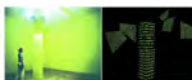
RASTER.dump, Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém/PA, em maio de 2016. Foto: Flavya Mutran. Arquivo pessoal

CAP.II  
FIG.62  
p.166



RASTER.dump, Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém/PA, em maio de 2016. Foto: Flavya Mutran. Arquivo pessoal

CAP.II  
FIG.63  
p.171



*Hipocampo, Arquivo Universal (1992/1995)* de Rosângela Rennó In URL: <http://goo.gl/HMNx1U>  
Acesso em abril/2013



CAP.II  
FIG.64  
p.175



*Imagens do projeto Photolatente*, de Oscar Molina In URL: [www.photolatente.com](http://www.photolatente.com)  
Acesso em abril de 2013

CAP.II  
FIG.65  
p.179



*Googlegrams 02 (2005)*, de Joan Fontcuberta, “Mundo”.  
In URL: <http://www.fontcuberta.com/>  
Acesso em 10 de outubro de 2012

CAP.II  
FIG.66  
FIG.67  
p.181



Joan Fontcuberta (1999) *Libro delle città invisibile* (Calvino) e à direita, *Libro do desassossego* (Pessoa) Barcelona/España.  
In URL: <http://www.fontcuberta.com/>  
Acesso em 10 de outubro de 2012

CAP.II  
FIG.68  
p.183



Joan Fontcuberta. (2009) *Dactilografies*, Barcelona, Espanha In URL: <http://goo.gl/I53bD1>  
Acesso em 10 de outubro de 2012

<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<

# INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

>

>

>

Considerando o que já foi produzido em fotografia até o presente como um grande repositório histórico e cultural da raça humana, planejei constituir um arquivo com imagens memoráveis de tempos, gêneros e autores variados. Essa missão, aparentemente conservacionista, pode até parecer desnecessária hoje, visto que o tipo de memória produzida pela atual cultura de redes digitais vai na direção contrária do formato tradicional de arquivos de *backups* físicos, estando mais inclinada às memórias interconectadas em fluxos de dados compartilhados. Ainda que contra a corrente, em 2012 considerei a ideia do arquivo uma tarefa tentadora e inadiável, pelo que isso representava enquanto método de investigação sobre o mundo-imagem que nos cerca, cada vez mais fotográfico e cada vez mais imaterial. Me interessava misturar meios e procedimentos que interpolassem a plasticidade da imagem fotográfica, digital e matérica, explorando formas de apresentação e compartilhamentos.

Mas foi o prazer de ver e falar sobre fotografias que realmente motivou a ideia do ARQUIVO, que desde então, se transformou numa espécie de revisão histórica - embora muito pessoal e sem pretensões cronológicas -, sobre a maneira com a qual se produz, visualiza e compartilha a fotografia em nossos dias.

Estabelecer critérios de seleção, desde o início, esbarrou em todo tipo de dificuldades, que foram desde fatores socioculturais, históricos, econômicos, tecnológicos e até geográficos. Diante desse panorama, resolvi considerar todos esses elementos já intrínsecos em quaisquer que fossem minhas escolhas, uma vez que eu mesma, como artista pesquisadora e cidadã do meu tempo, já sou um filtro cultural.

E além de mim, quem mais poderia ajudar a estabelecer critérios de notoriedade para as imagens desse arquivo? As instituições do campo da História, da Arte, da Filosofia da Imagem, dos Estudos Culturais? Os veículos de comunicação de massa, pessoas comuns? Seriam critérios formais ou empíricos? É na Internet que todos esses elementos atualmente encontram-se manifestos, mesmo que dispersos. Meu ponto de observação e método de pesquisa partiram da *web*, adotando um pouco da conduta 2.0, definida como uma forma de consumo, produção e circulação de informações em rede.

A *web* foi a principal fonte de consulta, e posteriormente, um repositório do material produzido na pesquisa, além de ser um dos canais de sua distribuição, num constante exercício de relacionar fotografias com palavras, que ora foram chaves de consulta e ferramentas de indexação, ora foram códigos geradores de mensagens, bases de relatos orais, ou expressões gráficas de códigos maquínicos. Palavras e imagens foram os pontos mais constantes de observação e concepção do trabalho plástico, principalmente no que se refere suas interrelações e seus estados de latência.

Desde o início, decidi trabalhar apenas com fotografias de terceiros, apostando na idéia de uma memória fotográfica contemporânea,

da qual também sou testemunha. Todas as imagens estão disponíveis em baixa resolução na internet, muitas são de domínio público, e nenhuma teve seu uso formalmente autorizado pelos autores ou por seus representantes. É importante esclarecer que ao invés de apagar as fontes originais, meu interesse sempre foi ampliar o alcance das fotografias de referência, citando nominalmente as fontes precursoras em todas as formas de exibição resultantes da pesquisa.

E até que ponto uma edição, seja ela qual for, permite criar um denominador comum, sinalizar padrões, estabelecer consensos? Para tentar aprofundar questionamentos dessa ordem, procurei esgarçar alguns limites entre as categorias e gêneros fotográficos, adotando como estratégia a apropriação e manipulação das imagens, a partir da supressão da figura humana das fotos pesquisadas, buscando formas de reocupação virtual da fotografia enquanto espaço social, explorando seus territórios de abrangência conceitual e estética.

Com ênfase na prática derivada das etapas de criação, apresentação e circulação das obras, essa tese foi construída a partir de duas frentes de trabalho: **DELETE.use** e **RASTER**. A série **DELETE.use** (Capítulo I) trata do visível e das relações de denotação e conotação fotográficas, investigadas através de três estratégias diferentes e complementares, divididas em quatro tópicos:

**I.I - TERRITÓRIO DE LATÊNCIAS - demarcações sobre a memória alheia (p.20-40):** relata as motivações, os critérios e metodologias que deram origem à série **DELETE.use**, e suas conexões teóricas com Roland

Barthes, Philippe Dubois, Joan Fontcuberta e José Luis Brea;

**I.II FOTOTERRITÓRIOS - interlocuções teórico-práticas** (p.41-71): é sobre a formulação de fototerritório como conceito-operatório que deriva de reflexões sobre apropriação e autoria, estabelecendo conexões com trabalhos de outros artistas;

**I.III METAL MASTER: - geração de *Vistas* estéreis** (p.72-103): relaciona o formato das *Vistas* oitocentistas, segundo Rosalind Krauss, e imagem-clichê, de Gilles Deleuze, como motes de um desdobramento plástico da série DELETE.use;

**I.IV *fotoLAB\_* - audiovisões em des\_memórias** (p.104-123): trata das experiências que deram origem às práticas colaborativas, que misturam relatos orais de voluntários diante das imagens DELETE.use, fundamentadas por reflexões de Barthes, Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Nicolas Bourriaud e José Luis Brea, importantes para esboçar a noção de des\_memória.

No item seguinte, **RASTER** (Capítulo II), proponho uma imersão às invisibilidades intraecrã, investigando maneiras de subverter a estrutura algorítmica de arquivos digitais de fotografias clássicas:

**II.I LIVRE TRADUÇÃO DE ARQUIVOS FOTO.GRÁFICOS** (p.125-133): aborda a latência sob o ponto de vista das

Tecnologias da Informação, como conceito operacional de construção da série RASTER;

II.II **RASTER - subversões algorítmicas** (p.134-169): detalha os desdobramentos da série em três vertentes: RASTER.byte, RASTER.doc e RASTER.dump, cada qual relacionada com um tipo de tradução para arquivos fotográficos digitais;

II.III **INTERRELAÇÕES FOTO\_GRÁFICAS - o código a olho nu** (p.170-184): aprofunda-se o pensamento sobre latência, conectando as práticas RASTERS com trabalhos de artistas que investigam temas pertinentes à pesquisa, sobre tradução e ressignificação da fotografia enquanto linguagem.

Em **Carregamentos móveis de fotografias e afetos** (p.186-195), faço minhas considerações finais, retomando as hipóteses e os conceitos geradores da tese, tendo em mente que por mais extensa que tenha sido a trajetória, a tarefa não encerrou as motivações e questionamentos da pesquisa, uma vez que os temas aqui tratados se constituem como bases das minhas proposições no campo da arte. Por fim, as **REFERÊNCIAS** (p.197-211) trazem o arcabouço teórico e fontes de consulta do trabalho, indicando também os sites e endereços dos Bancos de Imagens pesquisados.

Nos **ANEXOS**, um GLOSSÁRIO DE CONCEITOS (p.213-216) e de TERMOS TÉCNICOS (p.217-224) procura dar mais clareza para a fruição do texto.

<



# DELETE. use

## I.I - TERRITÓRIO DE LATÊNCIAS

demarcações sobre a memória alheia

>

>

>

Minha seleção para compor um ARQUIVO DE FOTOGRAFIAS MEMORÁVEIS começou exatamente a partir da digitação desta frase que está em caixa alta, no campo de buscas do *Google*. Foram essas palavras, combinadas de diferentes formas e idiomas, que foram minhas primeiras chaves da pesquisa na *web*. A partir delas, encontrei incontáveis listas de *TOP 10* que se desdobraram em outras frases, como “*as fotografias mais importantes do Séc.XIX*”, “*...do Séc.XX*”, “*...Séc.XXI*”, “*...as fotografias mais populares*”, “*...as mais curiosas*”, “*...as mais belas*”, “*...as principais*”, e assim por diante, testando também as variações em inglês, espanhol e francês.

Não procurei concentrar a seleção de fotos somente em Bancos de Imagens ligados a instituições como museus, universidades, galerias, agências de notícias e veículos de comunicação, e tentei explorar a aleatoriedade das ferramentas de buscas ao máximo, intercalando palavras-chaves com buscas em blogs, *flickr.com* e *tumblr.com*. Salvei as fotos nos maiores formatos disponíveis, seja a partir de *downloads* ou via *printscreen* do meu computador, e a baixa resolução dos arquivos decorrente desse método, não foi considerado como fator limitante da pesquisa, uma vez que a precariedade das imagens colocava em evidência a estética pixelizada que indica a transposição de meios tecnológicos,

traço que caracteriza minha linha de interesse, sendo também um dos elementos plásticos e discursivos do trabalho.

A importância que é dada às fotografias de cunho documental e jornalístico quando se procura por classificações históricas é um fato. Ao buscar imagens a partir de palavras-chaves qualitativas<sup>1</sup>, encontrei fotos que se notabilizaram pela carga dramática e toda gama de situações que causaram dor e horror, documentados pelas lentes de fotógrafos como Alexander Gardner, Robert Capa, Kevin Carter, Eddie Adams, Manu Brabo, Sebastião Salgado e Nick Ut, só para citar alguns.

A maioria das buscas iniciais resultou em flagrantes de guerra, fotografias de catástrofes, acidentes, genocídios, conflitos sociais e situações em que seres humanos são vistos em condição de vulnerabilidade e sofrimento. Será que a dor nos afeta mais que outros tipos de experiências? O que leva uma imagem de natureza trágica alcançar o topo das listas de melhores e mais importantes imagens de cada década? Talvez fosse de se esperar que, ao associar as palavras ‘fotografia’ e ‘notoriedade’, eu seria conduzida aos arquivos mais emblemáticos da História do Fotorjornalismo, que de certa forma, se confundem com boa parte da própria História da Fotografia.

Situações dramáticas sempre atraíram jornalistas e suas câmeras. A fotografia intermedia nossa relação com o tempo e a distância, dando-nos o que Susan Sontag definiu como uma “sensação ilusória de que estamos

---

<sup>1</sup> Palavras-chaves mais usadas na busca por fotografias via *Google*: melhores, mais importantes, memoráveis, clássicas, universais, notórias, mais bonitas, mais impactantes, inesquecíveis, e suas variações em inglês, espanhol e francês.

isentos da calamidade”. Para a autora, o interesse em ver fotografias dolorosas estimularia, indiretamente, uma sensação de se estar distante de problemas, portanto, isento da dor alheia, já que “(...) no mundo real, algo está acontecendo e ninguém sabe o que vai acontecer. No mundo das imagens, aquilo já aconteceu, e acontecerá sempre da mesma forma.” (SONTAG, 1981: p.161)

A distância segura de acontecimentos trágicos, que a fotografia aparentemente sugere, parece produzir um efeito contrário do trauma, fazendo com que quanto mais dramáticas sejam as imagens, mais elas se configurem como mitológicas, daí sua possível recorrência na lista de registros notórios.

Para Roland Barthes, o efeito “mitológico” de uma fotografia seria inversamente proporcional a seu efeito traumático, porque situações consideradas traumáticas, quando captadas pela fotografia, parecem ter sua significação parcialmente bloqueada, passando a condição de “um código retórico, que as distancia, as sublima, as abranda” (BARTHES, 1990: p.24).

Ao reunir o primeiro conjunto de imagens tidas como memoráveis pelo olhar de terceiros, eu começava a compor um arquivo do qual nunca tive particular interesse, justamente em função dos temas dramáticos. Mas, foi a partir desse primeiro diretório de trabalho, que passei a me questionar sobre o quanto a presença da figura humana numa fotografia pode ser responsável pelo que nos afeta, para o bem e para o mal, já que quase a totalidade das imagens da lista de clássicos da *web*, há pessoas retratadas. E pessoas em situações extremas.

O que aconteceria com essas fotografias sem suas personagens? O que teria acontecido com nossa própria história e memória coletiva sem esses dramas humanos, em grande número, de ilustres desconhecidos? É a partir dessas questões que surge o argumento inicial da série: investigar a aparência de fotografias icônicas sem seus protagonistas. Comecei a manipular digitalmente as imagens selecionadas na pesquisa, criando recortes, preenchimentos e/ou reinscrições de seus elementos visuais. Basicamente, retirei a figura humana de todas as fotos.

Alterar a composição das fotografias de referência passou a funcionar, ao mesmo tempo, como experimentação plástica e reflexiva. Assim, dei início a um conjunto de clássicos da fotografia, parcialmente destituídos dos seus códigos denotativos originais. Estava criando novas versões para o passado, e organizando uma estranha coleção de meias-verdades - ilusões fotográficas baseadas em fatos reais.

A medida em que a aparência das inúmeras imagens que eu descarregava da *web* ia sendo alterada, resultava na criação de um arquivo bipartido: de imagens célebres - que chamei de fotografias precursoras -, e de imagens derivadas das minhas manipulações, agora como cenários vazios. Naquele momento, reescrevia parcialmente suas histórias, e começava a produzir fotografias sem lembranças, forçosamente desmemoriadas. Essa prática de laboratório produziu o título da série: DELETE.use. A junção da palavra <delete> - enfatizada,

em caixa alta + mais o ponto, remetendo aos endereçamentos *HTTP*<sup>2</sup>, seguido do verbo <use> como um comando de ação.

Adoto essa palavra-imagem - DELETE.use - como a identidade visual da série, usando-a sempre que me referir aos procedimentos ligados à mesma. Mais que um título, é o próprio conceito operatório do trabalho. **DELETE**: excluir; cancelar; suprimir; apagar; esvaziar ↔ **use**: usar; empregar; praticar = criar novo ciclo.

A prática DELETE.use é claramente uma forma de edição. Alterando o que é visível, abre-se um novo campo de pós-produção da imagem, e dessa forma, toca-se no cerne do paradoxo fotográfico de Roland Barthes. Contudo, com a devida licença de expandir o campo de reflexão, do analógico para o digital.

Para Barthes, todas as formas de reprodução analógica da realidade - das quais a fotografia seria uma das mais potentes -, comportam pelo menos dois tipos de mensagens: uma denotada - que seria a própria imagem enquanto *analogon* de um visível<sup>3</sup> -, e uma conotada - que é a maneira pela qual essa mensagem é codificada socialmente, seja por uma “simbologia universal, seja por uma retórica de época.

---

<sup>2</sup> *HTTP* é abreviatura de *Hypertext Transfer Protocol* (Protocolo de Transferência de Hipertexto) utilizado como meio de comunicação entre sistemas de computadores em rede, para transferências de dados entre servidores da internet.

<sup>3</sup> Barthes trata fundamentalmente da fotografia fílmica, que até os anos de 1960 ainda alimentava teorias e relações indiciárias com a realidade. Para o caso da fotografia digital tal conceito não se aplica.

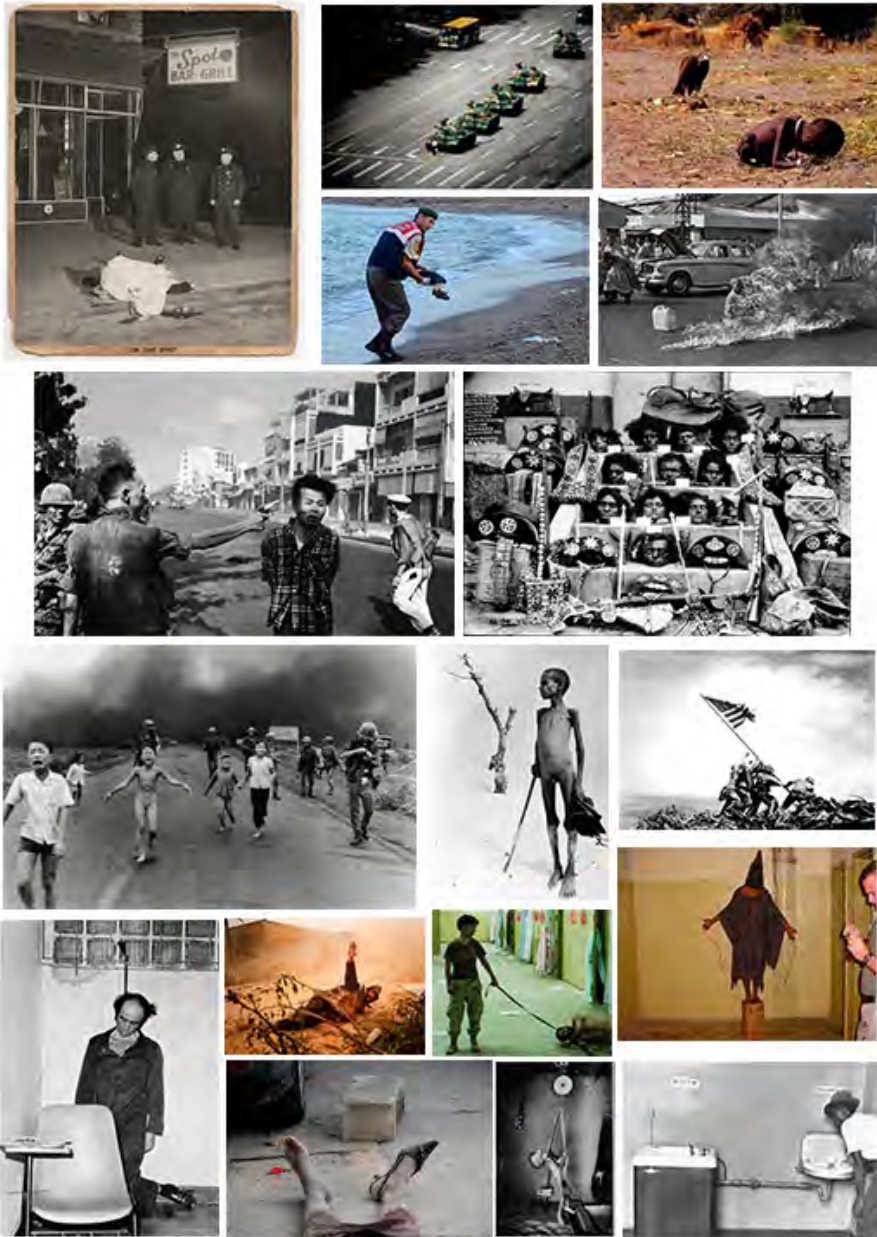


FIG.01 Conjunto com algumas das fotografias mais recorrentes nas buscas na *web* pelas “imagens mais importantes do SÉC.XX...” etc.





FIG.02 - Conjunto de  
 imagens da série  
 DELETE.use  
 Flavya Mutran  
 Porto Alegre/RS  
 2014-2015

Em suma, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, agrupamento de elementos)” (BARTHES, 1990: p.13). Uma vez que as proposições de Barthes visaram formas de reprodução analógica, e as imagens DELETE.use são simulações digitais, proponho pensar o paradoxo barthesiano, considerando como análogo a realidade das imagens precursoras, e não a realidade dos acontecimentos passados. Ou seja, pensar nas imagens, não nos fatos que as sucederam.

É certo que Barthes formulou suas teorias observando a produção fotográfica e o contexto político-social dos anos de 1960, e suas análises foram fundamentalmente relacionadas às interrelações entre texto e imagem, na fotografia jornalística até aquele período. Coincidentemente, as imagens que surgiam das minhas primeiras buscas através de palavras-chave, tinham sido produzidas justamente nesse contexto histórico, então, observar os aspectos conotativos apontados pelo autor me pareceu relevante.

Quando li Barthes, nos anos de 1990, época dos meus primeiros passos como fotógrafa atuante no fotojornalismo no Pará, admito não ter assimilado a complexa e controversa definição do autor, sobre a fotografia ser uma “mensagem sem código”, mas após o início dessa pesquisa isso mudou. Somente quando passei a alterar os códigos visuais de arquivos fotográficos carregados de conotações e mensagens de cunho político, social e cultural, é que compreendi que Barthes se referiu a impossibilidade de limitar a fotografia a uma única forma de codificação, já que “a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua” (IDEM). É o contínuo exercício de dar significado ao visível que torna a

imagem fotográfica um signo polissêmico<sup>4</sup> por excelência. Se tal teoria se aplicava às imagens analógicas - precursoras da pesquisa -, essa potência amplia-se com a maleabilidade dos arquivos digitais.

E foram seis importantes processos conotativos apontados por Barthes, que determinam a leitura das mensagens fotográficas: trucagem, pose, objetos ou cenas contextuais, fotogenia, estética da imagem e a sintaxe sequencial a que a mesma está inserida. O autor tratou do paradoxo fotográfico com especial atenção às macroestruturas institucionais externas à linguagem fotográfica em si, e não esmiuçou sua produção técnica direta<sup>5</sup>. Ainda assim, os elementos ditos conotativos a que Barthes se referiu, continuam influenciando a produção e recepção da imagem fotográfica, principalmente a jornalística e documental, que como ele mesmo afirmou, não é uma estrutura isolada, e nunca é vista num veículo de comunicação sem palavras, mesmo hoje, na *web*. Observar os aspectos conotativos referidos por Barthes, parece muito útil quando se relacionam com os mecanismos de associação entre palavra e imagem. Mesmo sem ter vivenciado a fase pós-fotográfica das imagens de síntese, Barthes antecipou a noção de que a fotografia é um sistema conotativo determinado por muitas variantes culturais

Graças a seu código de conotação, a leitura da fotografia é, pois, sempre histórica; depende sempre do “saber” do leitor, tal como se fosse uma verdadeira língua, inteligível apenas para aqueles que aprenderam seus signos. (Op.Cit.: p.21-22)

---

<sup>4</sup> Signo polissêmico faz referência à pluralidade de significados contidos numa mensagem que transcende a natureza do signo, seja uma imagem (fotográfica) ou palavra.

<sup>5</sup> É certo que as escolhas dos fotógrafos jamais são ou foram isentas de ideologias, pois cada registro fotográfico também testemunha nossas experiências diante dos acontecimentos extraquadro.

Já que fotografias são códigos culturais condicionados por muitas variáveis, alterar seus elementos denotativos implicava em novas possibilidades de ressignificações conotativas, novos deslocamentos de sentido. Dessa forma, minhas interferências em cenas icônicas mais do que alterar memórias, poderiam provocar ruídos, desconexões. Ainda que não lembremos da imagem de referência e do contexto original a que pertencem, ao manipular fotografias históricas é a potência sógnica que se altera. Já não se trata, então, de alterar o destino ou as memórias das personagens, mas alterar a memória das imagens, sua visibilidade, sua estrutura discursiva.

Com a criação da série DELETE.use, passei a atribuir à paisagem-cenário, que antes foi secundária, novos pontos de observação. Com os cenários esvaziados após minhas manipulações, foi possível exercitar a imaginação, a dúvida e a alteridade, como um descaminho propício para atualizar o clássico antagonismo memória versus esquecimento. Abriu-se assim, franco território para latências.

A latência pode ser definida aqui, como a diferença espaço-temporal que acontece entre o início de uma ação (evento) e o momento em que seus efeitos se tornam perceptíveis. Para a fotografia, a latência é um dos atributos principais, pois se manifesta em todas as fases e suportes históricos do seu processo: seja no ato da tomada ou registro, nos tempos intermediários de seu processamento - revelações químicas ou varredura digital -, seja no momento de sua contemplação, material ou luminosa. Para cada passo do processo fotográfico há um tipo de latência, um tempo extremamente variável sem o qual não existiria a fotografia. Para Philippe Dubois, esse tempo de latência que caracteriza

o processo fotográfico, desde sua gênese, é de uma perturbadora experiência de espera

(...) está entre um real que já não está mais ali, que foi levado pelo tempo que passa, e uma imagem que ainda não está ali, que está para chegar numa época próxima ou longínqua, mas necessariamente ulterior. A imagem latente só pode então ser uma imagem duplamente sonhada: sonho do que não existe mais e do que ainda não é, é a encarnação da própria distância que fundamenta a fotografia. (DUBOIS, 1994: p.313)

Latência como um princípio em que tantos autores já se debruçaram, como Barthes no *“isto foi”* (1980), ou Walter Benjamin na definição da fotografia como *“única aparição de um Longínquo, por mais próxima que esteja”* (1994). Essa “obsessão feita de distância na proximidade”, definida por Dubois como equivalente exato da lembrança, me serviu de guia para as etapas iniciais de constituição (seleção) das fotografias da pesquisa, considerando a ideia de que “(...) uma foto é sempre uma imagem mental [talvez de muitas imagens mentais]. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias” (Op.Cit.: p.314).

As muitas formas de espaço e tempo que constituem uma única fotografia, em seu permanente estado de latência, é o que melhor resume meu interesse de trabalho. A definição do conceito de latência se completa ainda mais, quando observado segundo as diferenças entre os suportes fotográficos - analógico e digital - pois nossa maneira de lidar com a produção, visualização e guarda de arquivos fotográficos ao longo do tempo mudou. Para Joan Fontcuberta, há ainda o sentido de latência diferente para fotografia fílmica-química e para a digital. No

sistema analógico as imagens latentes estariam escondidas, em suspensão, já no digital as imagens estariam fechadas. E completa

A imagem latente se assemelha a uma imagem que existe como embrião ou semente, ou, se preferirmos, como corpo criopreservado à espera de condições favoráveis que lhe permitam voltar à vida. Mas, sobretudo na ordem do simbólico, a imagem latente constitui para a fotografia a porta para sua dimensão mágica: trata-se nem mais nem menos do primeiro estágio do contato físico que a realidade e sua representação estabelecem. (FONTCUBERTA, 2012: p.39)

Na prática, e também no sentido figurado, o que provoquei na pesquisa foi um movimento de abertura de arquivos. Ao manipular imagens digitais e dar-lhes outras aparências, foi como se eu tivesse aberto fotografias encobertas pelos cliques célebres iniciais. As imagens trazidas para o primeiro plano a partir da obliteração da figura humana, passaram a ser como espécies de duplos imediatos das imagens-matrizes, precursoras da pesquisa.

Adotar a expressão “apagamento da figura humana” é descrever o processo de forma simbólica, já que na prática, não foi isso que efetivamente ocorreu. O trabalho aconteceu de maneira inversa, pois para retirar a figura humana foi preciso construir várias camadas de imagens sobrepostas às figuras, e não apagamentos diretos. As ferramentas utilizadas na edição no *Photoshop* foram: seletor de marcação, carimbos e/ou pincéis, máscaras, preenchimento de zonas e camadas, mas nunca borrachas. Algo sempre foi colocado no lugar da figura humana, algum tipo de reposição de vegetação, reenquadramento de objetos de cena, e em certos casos, cheguei a utilizar fragmentos de imagens similares do

mesmo autor para reconstituir visualmente os cenários de fundo. De fato, ocorre uma inversão na clássica relação entre figura-fundo, e após as alterações que faço nas fotos matrizes, é o fundo que passa a figurar como tema principal.

O trabalho formal, tecnicamente falando, não se deu como um apagamento, embora muitas vezes eu costumei me referir a ele recaindo nessa forma de descrição<sup>6</sup>, quase como um ato falho. Mesmo alterando as cenas das fotos matrizes, o que eu busquei inicialmente com as manipulações foi algum tipo de reparação para as cenas drásticas do primeiro grupo de imagens-matrizes, em grande maioria fotos de guerra e dor. De certa forma, eliminei meu incômodo com o tema meio involuntário que derivou das minhas pesquisas na web. Buscava por fotografias memoráveis, mas as memórias alheias só apresentaram dor. Na impossibilidade de dar um final feliz para as figuras retratadas originalmente, passei a “editar” outros começos – entre as muitas camadas latentes da imagem -, confiando nas palavras de Fontcuberta quando afirma

A imagem latente não é somente o esboço de um registro, é uma promessa de felicidade: uma promessa de felicidade que pulsa sem sair à superfície, sem ultrapassar a soleira da visibilidade, à espera da consumação de um clímax. (Op.Cit.: p.41)

Reencontrar essas ‘promessas de felicidade’ no território da fotografia foi uma espécie de arqueologia feita às avessas, pois ao invés de escavar, produzi aterramentos, já que não retirei camadas em busca dos vestígios do tempo, ao contrário, criei sobreposições de

---

<sup>6</sup> Vide REFERÊNCIAS: Artigos publicados em Anais e Revistas.

planos que remontam às metáforas freudianas, descritas por Philippe Dubois, como analogia para os níveis da consciência psíquica em comparação aos estágios de produção da imagem fotográfica. As noções de imagem latente e de imagem negativa foram definidas por Freud em três fases de consciência<sup>7</sup>:

a do **inconsciente** (o que seria a imagem de latência propriamente dita da imagem fotográfica; nesse estágio não existe estritamente nada a ver, nem sabe-se o que foi inscrito ali), a do **pré-consciente** (a imagem está ali, mas 'negativa', semivisível, invertida em seus valores, pouco reconhecível, ainda não revelada, tenebrosa) e a do **consciente** (a imagem positiva final, luminosa). Encontramos aqui a tópica do aparelho psíquico, mas dessa vez não mais do lado da fase de captação das excitações (a tomada) e sim do lado da fase de ascensão das impressões ocultas (a revelação, a química). (DUBOIS, 1994: p.324)

Talvez, ao se revolver sedimentos da memória de fatos ou fotos históricas, o que se encontre sejam impressões de experiências diante da dor e da impotência de voltar no tempo. Fragmentos reprimidos ou recalçados em algum nível entre consciência ↔ subconsciência ↔ inconsciência. Dessa forma, desconstruir os elementos que compõem documentos históricos é também uma forma de recalque, e neste caso em duplo sentido: no sentido literal enquanto ato intencional de deslocar e camuflar informações ligadas às relações temporais; e recalque no

---

<sup>7</sup> Philippe Dubois cita uma rede tripla de metáforas usadas por Sigmund Freud (*Malaise dans La civilisation*, Paris, PUF, 1971) para descrever figurativamente seus estudos sobre percepção e os níveis de consciência que determinam vários aspectos ligados a memória: Roma e Pompéia, Aparelho Fotográfico e *Wunderblock*. No entanto, em nenhuma dessas metáforas Freud explora o conceito de latência de forma direta, o que ainda assim para Dubois “é evidentemente o termo exato que melhor convém ao que ele descreve.” (DUBOIS, 1994: p.324).



sentido figurado, enquanto mecanismo de defesa e repressão mental contra ideias que sejam desconfortáveis e/ou incompatíveis com o 'EU' Freudiano - essa entidade tripartida em níveis de percepção inconsciente, pré-consciente e consciente.

Segundo Rodrigo Guimarães, foi no ensaio *Lembranças encobridoras* (1987) que Sigmund Freud buscou esclarecer este complexo mecanismo de esquecimento proposital para afastar da consciência as impressões desagradáveis ou aversivas, e é assim que cenas aparentemente irrelevantes e triviais passam a ser evocadas pela memória, com o objetivo específico de suprimir um episódio que é realmente importante, mas que se pretende ignorar ou esquecer. Retirando personagens do campo visível de uma fotografia e recalçando-os para a invisibilidade do código numérico, altero enunciados e aciono uma paisagem coadjuvante que antes figurava em segundo plano

Esse enunciado não se relaciona a um desejo de esquecimento como apagamento absoluto de qualquer código de fixação, mas ao desejo de uma paisagem em volta dos esqueceres. Um cenário que se desdobra e rasga os campos factuais e a mecanicidade dos processos de reprodução. Portanto, essa paisagem não é nem singular nem plural. (GUIMARÃES: 2007, p.180)

Ao esvaziar e usar novamente o espaço simbólico da memória materializado pela fotografia, apostei na possibilidade de usar a ficção como estratégia de exploração de uma paisagem em volta dos esqueceres.

Pouco mais de um ano após o início do trabalho, já eram mais de 100 imagens manipuladas e o desafio era encontrar meios de dar

visibilidade para a série DELETE.use. Várias formas de apresentação foram planejadas e executadas durante a produção da série, indo do projeto de um fotolivro, ampliações fotográficas expostas da forma convencional, a criação de cartazes, postais e um site.

Em 2014, ao final do estágio no Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior - CAPES<sup>8</sup> na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), em Portugal, apresentei 50 imagens da série DELETE.use no formato postal (10x15cm) aplicados na parede do espaço de convivência e acesso ao Centro Acadêmico do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) da /FBAUL - área de grande circulação da instituição. Também criei o domínio e a *homepage* da série - [www.delete-use.photos](http://www.delete-use.photos) -, pensada para ser um canal *on-line* que viabilizasse sua circulação. Por fim, distribuí cerca de 20 cartazes ilustrados com imagens da série para divulgar o site da pesquisa<sup>9</sup>.

De volta ao Brasil, o processo de seleção e interferência nas fotografias de referência ainda não tinha cessado. A temática da dor-trauma que surgiu a partir das primeiras buscas na *web*, parecia ainda não ter sido suficiente para aprofundar as reflexões quanto ao valor denotativo-conotativo que envolve mensagens subliminares à fotografia. Não bastava explorar somente imagens de um único gênero, pois mesmo que

---

<sup>8</sup> O estágio no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, através do Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior realizado com Bolsa da Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (PDSE/CAPES), no período de outubro a dezembro de 2014.

<sup>9</sup> A *homepage* [www.delete-use.photos](http://www.delete-use.photos) permanece ativa desde dezembro de 2014, e até junho de 2016 já foram computados mais de 1.400 acessos.

destituídas dos seus códigos iniciais - corpos, sangue, morte, armas e destruição -, era necessário saber até que ponto a presença ou ausência da figura humana denotada numa imagem, distingue seu contexto, e conseqüentemente, conota mensagens subliminares.



FIG.03 - Ao lado, cartazes, postais e imagens da exposição da série DELETE.use na FBAUL, em Lisboa/Portugal.  
Fotos: Flavya Mutran. (Dezembro de 2014)

Pretendia testar DELETE.use como um método de operar ressignificações, com arquivos de outra natureza. Decidi ampliar o repertório da pesquisa incluindo fotografias de cunho turístico, retratos, imagens do universo da moda, publicidade e da arte contemporânea. Nesta segunda etapa, incluí também um novo rol de imagens de fotógrafos brasileiros, principalmente da Amazônia, meus contemporâneos e todos igualmente responsáveis pela formação do meu olhar como artista e como cidadã. De fato, desde que me interessei pela fotografia no final da década de 1980, meu banco de imagens mentais foi sendo construído através de livros, exposições e revistas, sem uma ordem cronológica historicista ou acadêmica. Foram as oficinas de Fotografia na Associação Fotoativa, em Belém do Pará, os Festivais de Fotografia da Funarte e as revistas de circulação nacional como a *IrisFoto* que me iniciaram no mundo-imagem da Fotografia. Até concluir a graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará (UFPA), meu engajamento com a linguagem vinha de grupos de estudos na Fotoativa e das pesquisas empíricas com a prática artística pessoal e coletiva<sup>10</sup>, talvez por isso o critério de seleção desse novo conjunto de imagens tenha sido mais intuitivo, e precisei adotar outra estratégia de busca no *Google*.

---

<sup>10</sup> O estudo sistemático da História da Fotografia com fundamentação teórica só aconteceu a partir dos anos 2000, intensificados em 2004, quando retornei à universidade para a Especialização em Semiótica e Artes Visuais, no ICA - Instituto de Ciência e Arte da UFPA (Belém/PA), dessa vez com uma pesquisa em Poéticas, com ênfase em fotografia. Mais adiante, aprofundei essas pesquisas em função da docência nos cursos de Comunicação e Design Gráfico na Faculdade Estácio do Pará (FAP-PA) e Faculdade de Estudos Avançados do Pará (FEAPA), ambas de 2005 a 2008. Em 2009, ingressei no Mestrado (PPGAV-IA/UFRGS, em Porto Alegre/RS) e por fim no Doutorado, com pesquisas que refletem muito dessa minha trajetória, empírica e acadêmica.

Já não caberia pesquisar por listas *TOP 10*, uma vez que a seleção passou a ser muito mais pessoal. Comecei a formular minhas próprias classificações, adotando como palavras-chaves os nomes dos autores, a localização e/ou período das imagens e, em certos casos, pesquisei pela descrição literal do conteúdo da imagem associada ao nome do autor. O acaso e as surpresas do método inicial deram lugar a outro tipo de dificuldade, pois mesmo sabendo exatamente o que eu buscava, nem sempre foi possível encontrar as imagens nas primeiras buscas. Foi preciso cruzar as ferramentas de busca *on-line* com material gráfico da minha biblioteca particular, como livros, catálogos de exposições e revistas antigas de fotografia, para conferir procedências. Esse procedimento ajudou na definição de palavras-chaves<sup>11</sup>.

Ao analisar a diferença de tratamento que eu daria para as imagens-matrizes e as fotografias da série *DELETE.use*, recorro às noções de *memória\_ROM*<sup>12</sup> (memória de disco rígido) e *memória\_RAM*<sup>13</sup> (memória volátil), segundo José Luis Brea, figuras-chaves que autor adota para definir a transição de uma cultura produzida e armazenada de forma

---

<sup>11</sup> Os principais Bancos de Imagens consultados no Brasil foram a Coleção Pirelli/Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Itaú Cultural e Instituto Moreira Sales.

<sup>12</sup> *Memória\_ROM* está presente em qualquer dispositivo digital e vem do inglês *Read Only Memory*, que caracteriza dispositivos gravados de forma permanente, não podendo ser alteradas ou apagadas, sendo usadas só para acesso e leitura. Atualmente, o termo é usado informalmente para indicar uma gama de tipos de memória terciária, como *CD-ROMs*, *DVD-ROMs*, etc.

<sup>13</sup> *Memória\_RAM* vem do inglês *Random Access Memory* que permite a leitura ou escrita de dados de sistemas eletrônicos digitais, responsável pela memória em fluxo para execução dos programas e seus respectivos dados de um sistema. Uma vez que se trata de memória em trânsito aleatório, não obedecendo um acesso sequencial, os dados *RAM* são perdidos quando o computador é desligado. Para evitar perdas de dados é necessário salvar a informação para suportes *ROM*, físicos. Apesar do nome *ROM* ser usado algumas vezes em contraposição com o nome *RAM*, deve ficar claro que ambos os tipos de memória são de acesso aleatório.

linear (*\_ROM*), para a fluidez de uma cultura em constante trânsito de redes (*\_RAM*). Para Brea, no Séc.XXI, surge uma nova matriz comportamental marcada pela produção de autonarrativas relacionais, que ao contrário de desestabilizadoras, são plataformas ativas, em processo. E prossegue:

Assim, todas as formas contemporâneas de cultura se assemelham a um dispositivo de memória RAM. A uma memória de processo: sua função não é mais assegurar a recuperação do passado, e sim unicamente acionar a conectividade e interação dos sistemas no presente, para produzir por seu meio o discernimento recíproco - e por sua efetividade a invenção heurística do futuro. (BREA: 2007, p.20)

Comparo as fotografias precursoras da pesquisa aos arquivos já cristalizados na memória cultural da sociedade, presentes nos discos rígidos de incontáveis Bancos de Dados e, por suposição, em estado de latência ou iminência de aparição nas lembranças de muitos de nós. Essas imagens são memoráveis porque a História em sociedade já fez esse papel. Já as imagens DELETE.use são como um subproduto derivado dessas memórias de base, e surgem da influência desse fluxo informacional em estado de mutação, que tanto caracteriza a versão 2.0 das conexões em rede. De certa forma, DELETE.use mistura os dois tipos de memória - *\_ROM*, já que não se desprende por completo das memórias de base, uma vez que a imagem é só parcialmente alterada, e *\_RAM*, pois também remete à latência *\_ROM* em constante iminência de manifestar-se como lembrança.DELETE.use sugere desconexões e reconexões (memórias*\_RAM*), remetendo aos deslocamentos do aqui e agora virtual, não só a partir da *web*, mas também de outros possíveis arquivos que carregamos como imagens mentais.



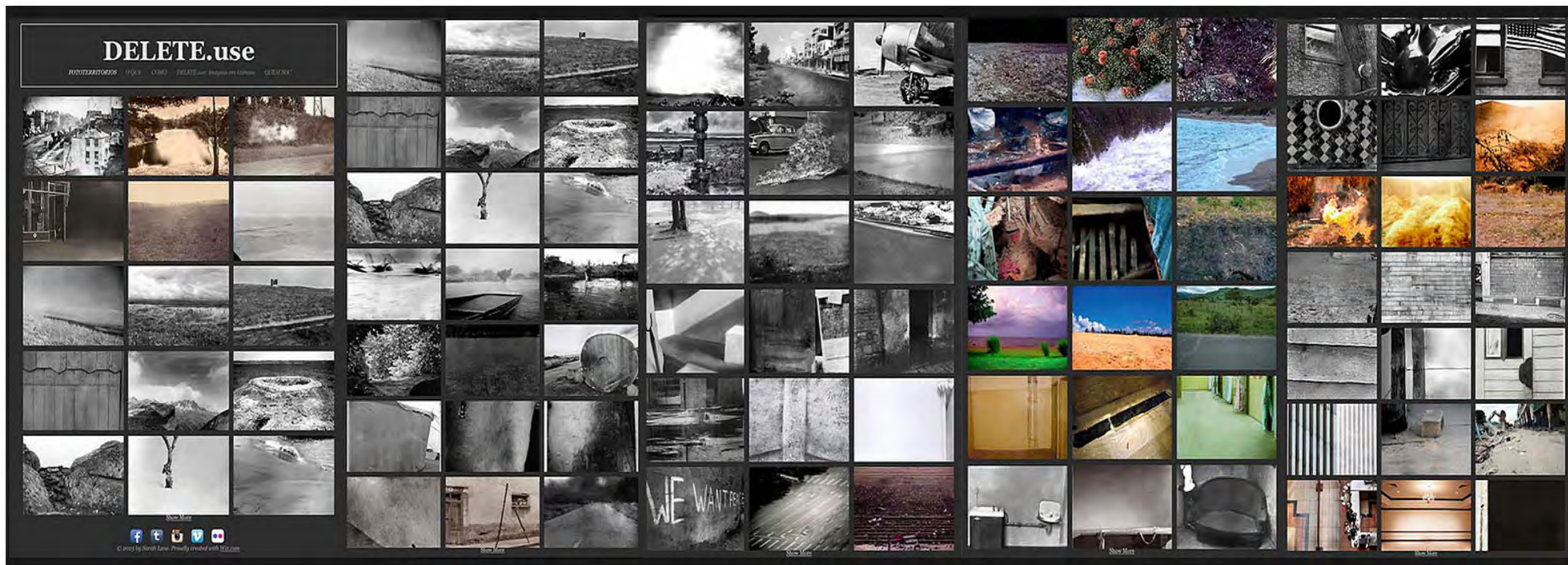


FIG.04 - Acima, *printscreen* da homepage  
<http://www.delete-use.photos>

## I.II FOTOTERRITÓRIOS

interloquções teórico-práticas

>

>

>

O material gráfico que acompanhou a primeira publicação e exibição da série me fez pensar sobre a forma de indexação para os dois tipos e tempos de memória DELETE.use: o tempo das fotos precursoras e o das imagens manipuladas. Caberia criar uma forma de expor esses dois tempos sem ter que recorrer à exibição das matrizes? Quantas camadas de leitura seriam possíveis ao explicitar (ou não) a informação sobre as apropriações e reedições de arquivos pré-existentes? Deixar evidente o processo de reciclagem das imagens representava dividir com terceiros os questionamentos da pesquisa, mesmo que de forma indireta, daí considerei as formas de indexação das imagens um meio importante de construir outra camada de latência entre palavra e imagens DELETE.use.

As ferramentas de indexação de imagens - títulos, legendas, local, data e autor -, são responsáveis por boa parcela de conotações aplicadas às fotografias, analógicas ou digitais, pois atribuem dados extras, além das informações visuais já denotadas no quadro, independente do campo de aplicação das imagens. Para Barthes, esses eram elementos conotativos claros. Nos impressos, no espaço expositivo ou na *web*, elementos como título e legendas não estão isentos de ideologias ao serem intencionalmente preparados para filiar, rotular, quantificar, classificar, datar e nomear possessões. Até mesmo quando não são



apresentados junto às obras, a ausência desses elementos representa (in)diretamente as intenções do artista e/ou instituição expositora de (des)informar ou confundir o espectador. Resta saber o quanto a junção desses pormenores (ainda) influencia na relação artista-obra-espectador. O quanto essa cadeia de entrelaçamentos interfere na comunicação entre emissor-mensagem-receptor, seja dentro ou fora do campo artístico, institucional e social?

Em todas as etapas do fluxo de trabalho - da composição dos arquivos da pesquisa à indexação - as palavras foram indispensáveis, o que me fez observar como outros artistas procuraram solucionar a forma de apresentação de trabalhos, como este que eu estava realizando. Formas importantes também, para rever os conceitos sobre autoria e compartilhamento de arquivos produzidos na pesquisa. Nessa questão, o caso Levine-Evans-Mandiberg me parece exemplar, sob o ponto de vista das estratégias de indexação e do uso da sistemática institucional da Arte, como formas de inserção conceitual de uma obra.

Seguindo uma tradição iniciada por Marcel Duchamp - artista que provavelmente instituiu a crise da autoria no campo da arte com seus *readymades* -, Sherrie Levine levou a experiência *duchampiana* a um grau ainda mais polêmico, quando em 1979 refotografou imagens do catálogo da exposição *First and Last* de Walker Evans, renomeando-as e expondo como se fossem suas, adotando o substantivo '*after*' (depois) precedendo o nome de Evans como título da sua série. Assim como Duchamp deslocou objetos do cotidiano pré-fabricados atribuindo-lhes um valor cultural, Levine desloca reproduções gráficas para contestar o dogma da originalidade, radicalizando não só a prática dos deslocamentos de

sentidos de imagens pré-existentes e de objetos do cotidiano, como também inserindo uma crítica à forma com que o sistema da arte - instituições, teóricos e até muitos artistas -, regulava a reprodução e distribuição de fotografias para atribuir-lhes uma aura original.

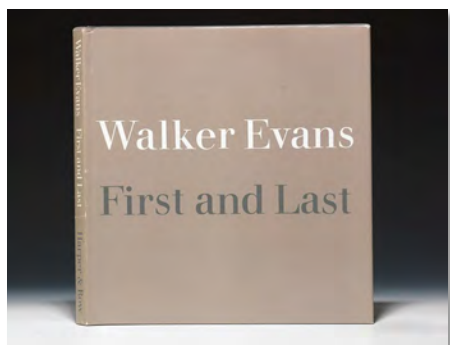


FIG.05 - Capa do livro *First and Last* de Walker Evans, fonte precursora das imagens da série 'After Walker Evans', de Sherrie Levine. Reprodução.

As 'refotografias' de Levine exploraram, indiretamente, os mecanismos periféricos de circulação da informação institucional - catálogos, reproduções fotográficas e legendas -, até então, muitas vezes secundários na maioria dos processos artísticos. Levine transferiu para a nomenclatura 'After' o atestado da apropriação indevida, admitindo o uso não autorizado de um bem cultural, transformando-o em matéria-prima reprocessada, o que gerou certo desconforto geral, tornando evidente o até então despreparo das instituições para lidar com mudanças que afetaram as leis da tradição e da propriedade. Ela se posiciona criticamente frente ao campo usando a expografia museográfica como reverberador da ação. Para Richard Shiff (2003), a atitude de Levine violou as normas modernistas, causando não só rupturas conceituais, como também perigosas implicações monetárias para os que detinham os direitos de comercialização das obras de Evans, dando

início ao que Rosalind Krauss (1989) nomeou como uma forma de pirataria dentro do sistema da arte. Levine reabriu a questão levantada por Walter Benjamin, ao sugerir a transferência do valor de culto à autenticidade do objeto para o culto à experiência conceitual do artista.

Em 2001, o norte-americano Michael Mandiberg digitalizou as mesmas fotografias do livro de Evans apropriadas por Levine, e criou um site com dois acessos possíveis a partir dos nomes de Evans e Levine<sup>14</sup>, permitindo não só a visualização das mesmas imagens, como também o *download* gratuito para os arquivos em alta resolução, acompanhados de um certificado de autenticidade das obras que pode ser assinado pelo internauta. Ao fazer isso, Mandiberg também retomou, e de certa forma atualizou, a discussão sobre originalidade x cópias, direitos autorais x livre distribuição pelos canais de compartilhamento de arquivos em escala global.

Segundo o artista, sua intenção de certificar a “pirataria” iniciada por Levine seria uma forma de garantir a disseminação do valor cultural das imagens, banalizando seu valor econômico a partir da sua circulação indiscriminada.

Mandiberg reproblematisa os processos de interação entre artista-obra-espectador, antecipando a febre dos compartilhamentos coletivos que se tornariam uma constante a partir da primeira década do Séc. XXI. Tanto Levine como Mandiberg usaram a obra e a reputação de um artista como Walker Evans como estratégia política de subversão ao sistema de guarda, visualização e comercialização de bens artísticos, colocando em

---

<sup>14</sup> In URL: <http://afterwalkerevans.com> ou <http://aftersherrielevine.com>

evidencia a transformação, ou mesmo, a diluição do valor da aura *benjaminiana* frente às mudanças tecnológicas e sociais.

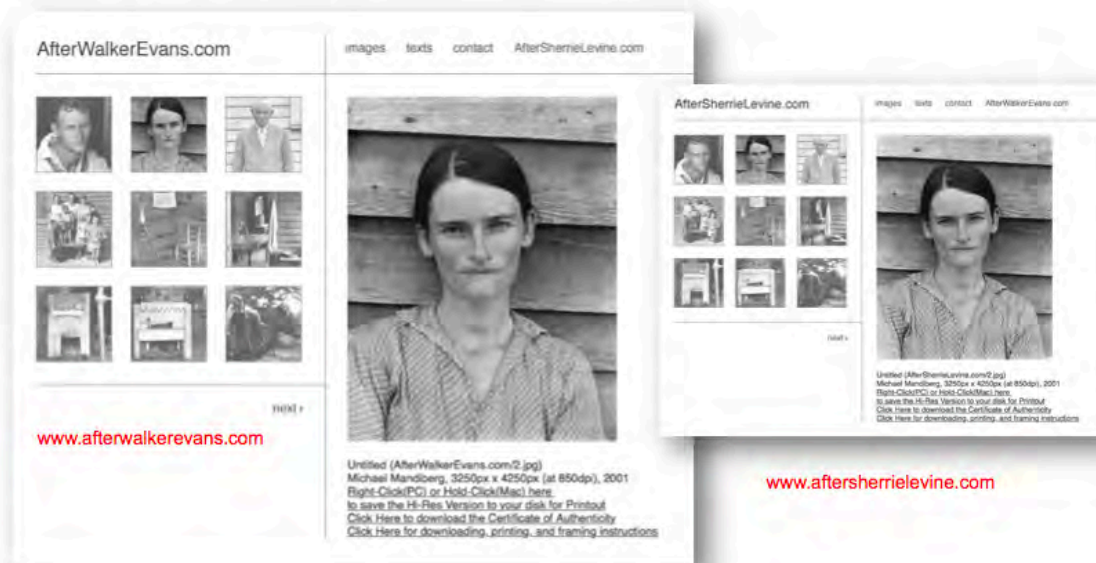


FIG.06 - Acima, as páginas do site de Mandiberg, com fotos de Walker Evans e de Sherrie Levine.

Para a crítica de arte Maria Amélia Bulhões, as propostas de Levine e Mandiberg se relacionam com a problemática da categoria do real, da qual Walker Evans era um dos ícones americanos. Levine propôs uma possibilidade de perda de referência no real, uma vez que quando “reproduz reproduções, a artista dessimboliza o objeto fotografado, libertando-o de suas conexões interpretativas para funcionarem como questionamento da categoria de simulacro”. Por sua vez, Mandiberg lida com “um mundo de possibilidades sobrepostas e aparentemente infinitas,

cujos limites são dados pelo software utilizado” (BULHÕES, 2010: p.336-337). A cena contemporânea abriu novo horizonte de possibilidades criativas a partir de uma crise de valores iniciada na modernidade, e para Bulhões, artistas como Levine e Mandiberg promoveram reconstruções simbólicas da obra de outros criadores, reprogramando conteúdos pré-existentes, onde não cabe mais investigar limites sobre originalidade ou autoralidade, já que a “reproduzibilidade *ad infinitum* e a mobilidade da imagem digital anulam a idéia de produto final, ficando a mesma flutuante na concepção do projeto” (IDEM: p.336).

Para Julio Plaza, se no passado a fotografia fez “recuar o valor de culto” da arte artesanal, substituindo-o pelo “valor de exposição”, com as imagens de síntese, esse valor é “substituído pelo que poderíamos chamar de “valor de recriação, manipulação e interferência”. (PLAZA, 1994: p.11). Para o autor, é na interface da fotografia com o computador que está o gérmen da criação do século em curso, seu território expandido.

FIG.07 - Ao lado, fotografia de Walker Evans apropriada e manipulada digitalmente, que integra a série DELETE.use. Flávia Mutran. Porto Alegre/RS, 2014.



Também explorei os arquivos de Evans, mas não pensando no valor de culto ao original *versus* cópias (*after* - Levine), tão pouco interessada na distribuição certificada facilitada pelos meios digitais (.com - Mandiberg)<sup>15</sup>. No meu caso, a apropriação se deu de maneira inversa: com o tempo percebi que, antes de tudo, algumas das imagens que selecionei na pesquisa, incluindo as de Evans, se constituem como importantes parcelas das minhas recordações pessoais, já que foram se amalgamando às minhas vivências, de forma consentida ou involuntária, a partir do excesso de repetições com que algumas dessas fotografias se apropriaram dos meus territórios mentais.

Foram artistas como Walker Evans, Walter Firmo, Robert Doisneau, Margaret Cameron e tantos outros, que através das suas imagens se apropriaram e se misturaram com as minhas memórias, disputando espaço com as fotografias que eu mesma fiz, rivalizando com meus retratos de infância ou, quem sabe, roubando espaço para a lembrança que tenho dos traços de juventude dos meus familiares. Ao reencontrar as imagens-matrizes através da minha busca pela internet, sem querer fiz um recenseamento desses lugares de memória, reabrindo territórios internos, expandindo fronteiras. Promovi, de fato, uma reintegração de posse de espaços que já me pertenciam. As imagens da série DELETE.use só exteriorizaram esse fato.

---

<sup>15</sup> A foto de Walker Evans (retrato de Allie Mae Burroughs, figura símbolo da grande depressão americana à época do trabalho de Evans para o FSA), que foi apropriada por Sherrie Levine e Michael Mandiberg, também integra as imagens da série DELETE.use, e foi usada como principal imagem de divulgação da Mostra ARQUIVO 2.0 - desmemórias fotográficas, contemplada com prêmio no Edital de Pautas do Banco da Amazônia, em maio-junho de 2016. Capa de convite, homepage [www.arquivodoispontozero.com.br](http://www.arquivodoispontozero.com.br) e capa do catálogo: PEREIRA, Flavya Mutran et al. ARQUIVO 2.0 - Desmemórias fotográficas. Belém: Kamara-kó Editora, 2016.

Passei a titular as imagens DELETE.use de **fototerritórios** - seguido do nome do autor da imagem precursora -, como um tipo de nomenclatura que nomeia e define, ao mesmo tempo, o tipo de abordagem da poética, como uma espécie de *link* invisível que leva, ora para o espaço vazio da nova imagem, agora destituída de seus protagonistas precursores; ora para o ponto-zero da imagem-matriz, suspensa em estado de latência, podendo ser ativada mentalmente a partir do nome fotógrafo antecessor.

E pensar nas fotografias-matrizes como se fossem espaços físicos e virtuais é indiretamente pensar na sua autoria. Parece uma ligação óbvia, já que a definição de território indica '*área pré-delimitada sob a jurisdição de uma (ou mais) autoridade(s)*'<sup>16</sup>, neste caso, me referindo ao autor e à fonte a quem a imagem é atribuída em primeira instância, à sua autoria inalienável.

Mesmo que eu me refira aos fototerritórios delimitando-os a partir do nome dos seus autores, uma vez na web, voltam à deriva de novos recenseamentos e apropriações, estando sujeitos às consequências da etapa pós-fotográfica, onde o conceito de *Copyright* (todos os direitos reservados) passa a coexistir com o novo sistema de licenças *Creative Commons* (alguns direitos reservados) em que o autor original determina se sua obra pode ou não ser copiada, distribuída e/ou reinterpretada para uso particular, comercial, institucional, etc. Todas as imagens DELETE.use estão livres para reocupações, usos e reinterpretações. Dessa

---

<sup>16</sup> Livre adaptação do verbete *ter.ri.tó.rio* sm (*Lat territorium*) in MICHAELIS: dicionário escolar da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008.

forma, os fototerritórios passam a ser imagens desgarradas dos gêneros a que antes eram filiadas, bem aos moldes do que Fred Ritchin (2010) chama de “hiperfotografia pós-fotográfica”: um meio híbrido desdobrável em outras linguagens, produzido a partir da interatividade e dissolução, ou, multiplicação autoral.

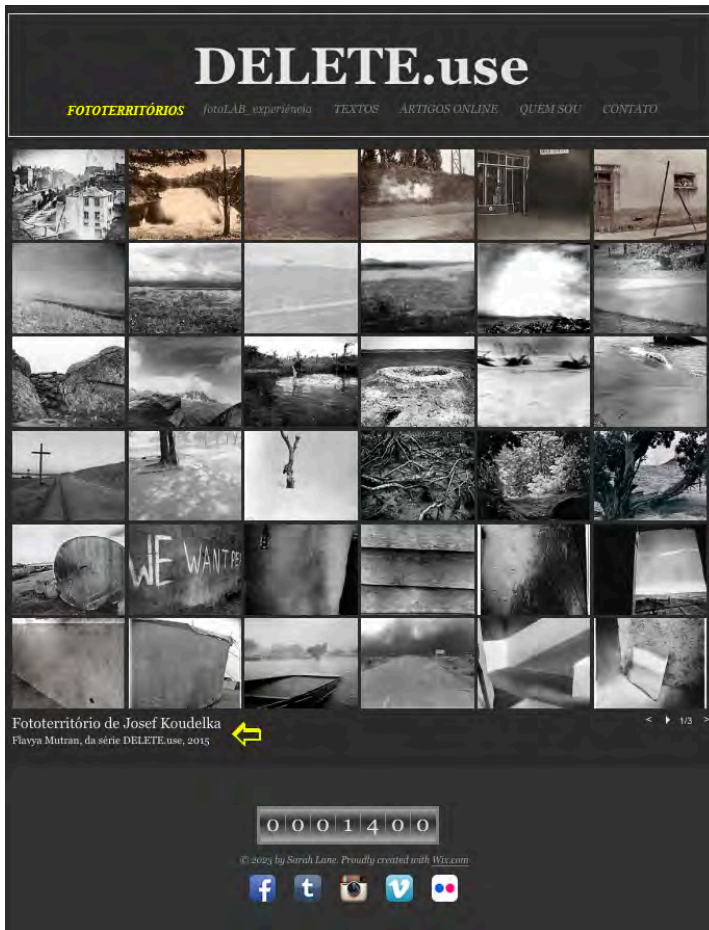


FIG.08 - Ao lado, capa da *homepage* [www.delete-use.photos](http://www.delete-use.photos), com detalhe das legendas dos fototerritórios DELETE.use, identificando autor e a série.



Para Ritchin, o fotógrafo de hoje tornou-se um comunicador que utiliza a fotografia para disparar uma discussão ou investigação inicial, como se criasse o *“esboço de uma imagem, tão vulnerável agora à modificações como sempre foi a recontextualizações.”* (RITCHIN: 2010, p.43). Novamente em rede na homepage da pesquisa, as fotografias DELETE.use voltam para os meios digitais para estabelecer novas conjugações.

Apropriar-se de imagens pré-existentes, reciclando-as para outros fins, tem sido uma prática comum dentro e fora do campo da arte, há décadas. Desde que os surrealistas e dadaístas lançaram mão de fotomontagens para criar charges e manifestos de cunho político social apoiados no valor indiciário e documental da fotografia, a apropriação e deslocamento de imagens vêm dando sequência às mais diferentes ficções baseadas em fotos reais. E é fato, também, que em grande medida nosso repertório visual, principalmente o fotográfico, foi se constituindo através de livros, revistas, jornais e, também cinema, TV e *web*. A mídia, enquanto veículo de geração e repetição de mercadorias de consumo, não para de se reinventar e de nos exigir espaço e atenção, sendo responsável por grande parte das mensagens-imagens que se aglomeram em nossa memória, muito mais do que as experiências diretas com o mundo. Mas até que ponto somos espectadores passivos dessa espetacularização da vida mediada por imagens?

Em sua crítica ácida sobre o consumismo fetichista do capitalismo ocidental, Guy Debord (2012) formulou uma série de teses, no final da década de 1980, para justificar a desenfreada profusão de imagens ao qual fomos, e ainda somos, cotidianamente bombardeados. Marxista

convicto, Debord afirmava que a autenticidade e naturalidade das experiências entre as pessoas foram substituídas pela teatralidade e espetacularização de uma vida de aparências. Na perspectiva do autor, o tempo e espaço foram reconfigurados em direção da virtualidade, causando certa dormência e alienação no espectador, desvinculando-o de suas origens e histórias pessoais, deixando-o vulnerável às influências negativas de um projeto filosófico inconsistente, cujo único objetivo seria instaurar o conformismo político e econômico como uma espécie de ópio. Apesar da importância, a tese de Debord pode ser considerada tendenciosa nos dias de hoje, quando na era digital, o espectador não é mais um sujeito passivo, e se mostra capaz de reverter as situações mais adversas.

Se por um lado a espetacularização midiática promoveu uma exaltação da visualidade fidelizando espectadores cada vez mais ávidos pelo consumo de imagens-mercadorias e pelo incessante desejo de renovação tecnológica nas últimas décadas do Séc.XX, por outro, esta mesma dependência foi abalada tão logo esse espectador, aparentemente passivo, pôde ter acesso aos dispositivos de produção e veiculação de informação texto-visual das últimas décadas.

A partir das mudanças da chamada Web 2.0<sup>17</sup> (2004), com o surgimento de um novo ambiente de participação de usuários de computadores pessoais na produção interativa de conteúdos *on-line*, o espectador *debordiano* vira o jogo e passa a ser o roteirista, diretor, produtor e principal (inter)ator de espetáculos midiáticos diários e em rede. Com as

---

<sup>17</sup> Ver GLOSSÁRIO DE CONCEITOS E PALAVRAS-CHAVES DA TESE, p.216.

facilidades de produção e compartilhamento de arquivos na segunda década do Séc.XXI, talvez não tenha sido a natureza das imagens e sua relação com as palavras e discursos que mudaram, e sim os tradicionais papéis de narração.

De consumidor submisso e mero usuário, o homem comum passa a ser provedor de conteúdos e (auto)narrativas reais ou ficcionais, instaurando a mudança não só nas formas de produção, visualização e guarda de arquivos de todos os tipos, como também instaurando uma crise de enunciação.

Seguindo a corrente de pensamento de George Simondon, Merleau-Ponty e principalmente Edmond Couchot, o pesquisador Arlindo Machado afirma que vivemos uma crise de enunciação, decorrente de um longo processo de automatização do olhar, fruto da evolução técnica que culminou numa espécie de inconsciente tecnológico, que ao contrário de anular e desumanizar o sujeito, abriu caminho para novas subjetividades

O sujeito se torna anônimo, sem identidade (porque, em essência, é uma máquina que vê e enuncia), mas o seu papel estrutural, o seu papel “assujeitador” é potencializado. Em lugar de apagar-se e perder a sua função, o sujeito torna-se a razão plena do ato da figuração: já não se trata simplesmente de uma imagem, mas de uma imagem vista, de uma imagem que é visada, de um lugar originário de visualização, por algo/alguém, que é uma espécie de sujeito máquina. (MACHADO: 2007, p.138)

Foi justamente com os meios digitais que a fotografia se potencializa como idioma corrente para os mais diferentes tipos de discursos, sejam os autorais, os anônimos, os baseados em fatos (fotos)

históricos ou os imaginários. Transita entre vários gêneros, meios e canais, realmente se popularizando como forma escrita, e graças ao casamento com a Internet, o arquivo fotográfico em rede passa a ser fonte indiscutível de edição pós-produção, com enorme poder de subjetivação. Torna-se uma base de dados como equivalente virtual dos *ready-mades* (José Luis Brea), pronta para novos deslocamentos, ressignificações.

Esse panorama contribui para a distinção entre os parâmetros de produção e consumo, onde não se lida da mesma forma com as noções de original (que vem da origem de algo) e criação (a partir do nada), pois o que está em jogo, desde do início dos anos 1990, é a maneira com que se trabalha com ideias e objetos em circulação, não com matéria prima bruta. Para Nicolas Bourriaud, o mundo dos produtos culturais e obras de arte já está aparelhado com os instrumentos capazes de criar modelos relacionais e de sociabilidade entre indivíduos, fazendo com que mais artistas insiram suas poéticas no trabalho alheio.

A arte da pós-produção corresponde tanto à multiplicação da oferta cultural quanto ao “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” (BOURRIAUD, 2009: p.7). Dessa forma, vários artistas incorporaram nos seus repertórios os vocabulários formais de seus antecessores, adaptaram formas, retomaram ou desviaram discursos. No campo das imagens reproduzíveis, o cinema passou a ser uma preciosa fonte de citações, apropriações e referências, principalmente em função da multiplicação e barateamento de equipamentos de edição de imagem e som, atingindo seu ápice com era do *YouTube*.

O trabalho sobre arquivos de imagens pré-existentes, desde o final dos Séc.XX que já não representa uma crítica ou ataque à figura do autor, ou mesmo aos mecanismos legitimadores da Arte, enquanto sistema. Muitas vezes, as questões de arquivo, estão ligadas aos processos que investigam temas de fora do campo, nem por isso sendo de menor interesse ao mesmo. As imagens de segunda ou terceira geração, apropriadas a partir da fotografia veiculada na imprensa e publicidade, tornaram-se o meio propício para entender que, o que está em jogo, não é só uma questão de posse e autoria, mas de outro regime de verdades. A ressignificação desse material por artistas de vários pontos do planeta comprova o interesse por uma arte que se ocupa em levantar problemas relacionados ao tempo, à história, à memória, conduzindo uma espécie de efeito-arquivo que desloca e transforma signos da cultura.

Há um processo de mudança de paradigma. A arte passou a perceber a memória - e perceber e interferir na sua organização, no seu arquivamento - não apenas como algo acabado, mas sim como um processo. Nas vanguardas modernistas, o foco era o produto final de uma intervenção na memória.

A partir de 1950-60 cresce o interesse pelos processos de coleta e novos arranjos, em detrimento de obras-objetos como um fim, que possibilita a emersão de uma poética do inventário. É assim que para a pesquisadora espanhola Anna Maria Guash (2011), muitos artistas passam a questionar o espaço estável de conhecimento que era incumbido ao arquivo, surgindo uma espécie de compulsão arquivista, intensificada nos anos 1980-90 e presente no conteúdo das imagens ou ainda no formato de apresentação de vários artistas como On Kawara, Hans Peter Feldmann,

Gerhard Richter, Rosângela Rennó ou Bernd & Hilla Becher. Atualmente, há outros tipos de abordagem para o que Hal Foster (apud GUASH, 2011) chamou de compulsão de arquivo, principalmente ligado às investidas sobre os modelos e acervos criados por artistas dos anos 1960, revistados por muitos fotógrafos a partir da primeira década dos anos 2000.

Como referência direta dessa prática de apropriação e citacionismo, principalmente com enfoque para os acervos fotográficos que circularam nos meios de comunicação, encontrei práticas artísticas semelhantes e complementares às minhas questões de interesse. O artista polonês Zbigniew Libera, por exemplo, criou a série *Positive* (2002-2003), fotografando situações que foram eternizadas em negativo - no duplo sentido da palavra, como registro produzido em película e como oposição às situações positivas -, especialmente imagens que circularam na imprensa mundial e, que para Zbigniew Libera, dão forma à nossa memória visual.

Reencenando futuros diferentes para acontecimentos históricos dramáticos, o artista usa fotografias clássicas como argumento inicial, ou *briefing* para sets organizados sob novos roteiros, com enredos, personagens e cenários que nos parecem familiares, mas que não passam de encenações que desencadeiam espécies de “*flashbacks* dos originais brutais”. Repetindo cenas como o ataque de Nepal no Vietnã, os judeus em campos de concentração Nazista, ou Che Guevara em seu leito de morte, por exemplo, Libera se posiciona sob o mesmo ângulo de tomada das fotos originais e repete a composição da cena, dessa vez produzindo atmosferas menos dramáticas.

Estranhamente, ao mesmo tempo que as imagens sugerem que duvidemos dos fatos passados, elas jogam com estereótipos da cultura contemporânea, sem pudores de proclamar novos desfechos para episódios nefastos na história recente do homem. As recomposições ou reencenações, de Libera, reafirmam o fato de que cada vez mais estamos sempre lidando com objetos e acontecimentos memorizados, e não de forma direta.



FIG.09 e FIG.10 - À esquerda, da série Positivos de Zbigniew Libera (2003), reencenação fotográfica inspirada na célebre fotografia de Che Guevara morto, do fotógrafo boliviano Freddy Alborta Trigo, feita em 10 de outubro de 1967, em Vallegrande, Bolívia. Reproduções

Recontar velhas histórias que de antemão já conhecemos o trágico final, reforça a idéia de que as pessoas são fotografadas representando 'na' sociedade e 'para' a sociedade, e nenhuma imagem é inocente.





FIG.11 - Na página anterior, a imagem da série *Positives* de Zbigniew Libera (2003), em que o artista recria a fotografia icônica de Nick Ut, FIG. 12, abaixo (1976). Reproduções. FIG.13 - Abaixo, fototerritório de Nick Ut, da série *DELETE.use* (2015). Flavya Mutran. Arquivo pessoal.



Para o sociólogo José de Souza Martins, a fotografia endossa os jogos de teatralidade, as ocultações e os fingimentos socioculturais, pois ela “(...) ‘conserta’ o fato de que na vida cotidiana a apresentação social desmente a representação social.” (MARTINS, 2008: p.47). Ao mudar a forma de apresentar os fatos passados a partir de novas interpretações das personagens, Libera ataca diretamente os preconceitos criados sobre os papéis históricos dos agentes em cena. Ele usa nosso conhecimento prévio sobre os enredos originais para evidenciar o quanto a interpretação das informações denotadas pelos preconceitos

sobre os personagens estereotipados das fotos - os políticos, os revolucionários, padres, o exercito ou as vitimas -, conotam outros valores, às vezes, inversos. Nesse caso, ver algozes e vitimas celebrando juntos em pé de igualdade pode causar desconforto maior que alivio.

Se em DELETE.use eu retiro os rastros deixados pelos dramas humanos no território da imagem - zerando os papéis e estereótipos sociais, por não ter quem os represente em cena -, Zbigniew Libera, ao contrário, sugere outra conotação, recontando as mesmas histórias como fábulas felizes. Com um toque de humor negro, suas personagens parecem zombar do destino. Minhas abordagens, por outra via, parecem só evocar silêncios.

É no silêncio da paisagem difusa e nebulosa de clássicos, ou em fragmentos de jornais locais, que o artista Porto-alegrense Dirnei Prates cria uma minuciosa revisão de suas fotografias memoráveis. Trabalhando desde 2007 com apropriações de filmes antigos, fotografias de livros, jornais e web, o artista procura novos enquadramentos para imagens do universo reprodutível. Na série “Zona de Neutralidade” (2011), Prates reproduz detalhes ínfimos de fotografias de Diane Arbus, Josef Koudelka, Eddie Adams, Max Alpert ou Ian Berry, criando novos enquadramentos para cenas despercebidas na composição das tomadas originais.

Numa espécie de investigação do inapreensível, o artista diz recriar narrativas desprendidas dos contextos de onde as imagens foram subtraídas, redirecionando nosso olhar para vultos coadjuvantes, “quase

sempre incautos, na cena”<sup>18</sup>, escondidos em lugares opostos ao assunto principal. Seu interesse pela precariedade de cenas desfocadas e enredos periféricos de personagens anônimos e disformes, faz ressurgir a necessidade implícita de tentar dar sentido a dramaturgia social baseada em espetáculos fotográficos. Com a imprecisão das imagens, o valor indiciário se perde e o que cresce é justamente o valor simbólico que a leitura de cada um atribui às estranhas silhuetas, potencializadas pelo poder polissêmico da imagem fotográfica, capaz de servir à realidade e à ficção ao mesmo tempo, sob inúmeros pontos de vistas.

Como método de trabalho, Dirnei diz preferir usar a máquina fotográfica ao scanner, pelo simples prazer de fotografar. Olhando pelo visor ele escava detalhes dessas paisagens em segundo ou terceiro plano, visíveis quase que acidentalmente, e desse discreto território de irrelevâncias ele agiganta detalhes em grande formato - suas ampliações são quase sempre acima de 100cm -, evidenciando uma perturbadora miopia do dispositivo que flerta com os limites do pictórico.

Num trabalho que lembra a investigação do obsessivo Thomas, fotógrafo emblemático do filme “*Blow-Up*” (1966) de Michelangelo Antonioni, Prates se debruça sobre a restrita superfície da imagem bidimensional tentando encontrar não só os vestígios de crimes, mas talvez um sentido para detalhes perturbadores que nem mesmo a fotografia foi capaz de registrar com precisão. Incapaz de alterar a falta de nitidez da imagem inicial, ao reproduzir impressões fotográficas que também já não são as matrizes originais e sim seus substratos (tal qual

---

<sup>18</sup> PRATES in URL: [http://www.gestual.com.br/arq/expo\\_cv\\_dirnei.htm](http://www.gestual.com.br/arq/expo_cv_dirnei.htm)

Levine *after* Evans) ele agrega novas camadas do tempo: a textura das tintas e imperfeições dos papéis, indisfarçáveis testemunhas silenciosas do processo.



FIG.14 - Acima, *Child with toy grenade in Central Park* (1962, Diane Arbus) da série “Zona de Neutralidade”, de Dirnei Prates. Fotografia, 100x150cm, Porto Alegre/RS, 2011. FIG.15 - Na pagina seguinte, detalhe do recorte de Prates sobre a paisagem em segundo plano da foto original de Arbus.



As Zonas de Neutralidade, de Prates, acabam por inventariar parte das deficiências e limites da cadeia de reprodutibilidade técnica que têm, na fotografia, sua mais forte aliada.

O artista tece suas narrativas ficcionais usando não só a abstração gerada pelos desfoques e silhuetas indefinidas extraídas das marginais de fotos pré-existente, como também ligando esses recortes à ambiguidade dos seus títulos. Na série, ele adota os títulos, datas e nomes dos fotógrafos precursores, como se deixasse marcações para futuros trajetos mentais que um observador mais curioso poderá fazer se reportando à imagem matriz. Muito próximo ao universo que eu exploro em DELETE.use, mas com outra estratégia de ocupação, Dirnei assume a parceria narrativa do autor anterior, indicando que nunca se gasta tempo o suficiente ao se olhar uma fotografia. Em algum lugar daquele universo achatado pela objetiva da câmera, há uma ou mais entradas para outros níveis de percepção, talvez além do olhar.

É nesse sentido que outra série do artista, “Verdes Complementares” (2013), joga com a relação entre palavra-imagem para expor tensões entre o que se vê, o que parece ter sido visto e o que verdadeiramente está na imagem. Composta de várias paisagens predominantemente verdes e com alguma porção de céu e nuvens, as fotografias da série, também maximizadas pela escala generosa das ampliações, não mascaram sua origem ligada aos processos gráficos. Repetindo o mesmo procedimento dos recortes seletivos de planos secundários, o artista agora se põe diante da frieza, muitas vezes sensacionalista, das fotos de crimes e acidentes que ilustram as páginas

dos jornais diários, retirando daí apenas a parcela de tranquilidade e conforto que restam ao redor da cena principal.

Sem exhibir diretamente nada que nos remeta aos episódios sangrentos, Prates deixa sua crítica sutil à forma obscena com que a imprensa cobre as perversões e fatalidades cotidianas, adotando de forma literal as legendas ou as manchetes em questão nos seus títulos. Faz apenas uma alteração respeitosa: os nomes de pessoas e cidades envolvidas nos casos aparecem apenas como iniciais. Para Mario Gioia, Prates conduz com muita habilidade sua crítica ao sistema de mercantilização que explora a dor alheia, sem cair em excessivas abordagens sociológicas e panfletárias. A forma com que o artista recorta a paisagem, tão característica da região Sul do Brasil, sugere um diálogo com uma tradição da pintura local, e completa

É como se a robustez da natureza retratada em óleos de pintores-viajantes, por exemplo, atualmente tenha se tornado um desmanchado e incompleto pano de fundo para um espírito de tempo bem mais conflitivo, de bordas e contornos nada claros. *Verdes Complementares* é uma série incômoda, mas Dirnei Prates e sua severa poética nos faz lembrar que o território da arte não é ambiente para sairmos ilesos. (GIOIA, 2013: p.3)



FIG.16 - “Pai e filho morrem em acidente em V.”, da série *Verdes complementares*, do artista gaúcho Dirnei Prates. Fotografia 100x80cm, Porto Alegre/RS, 2013. Reprodução.

Embora o pontilhismo e texturas quase táteis das imagens de Prates soem como efeitos pictóricos, o artista alega interesse nos processos antigos dos quais perde parte do controle durante a criação, e afirma buscar apenas o que foge dos registros fotográficos costumeiros. É assim que também admite não estar em busca de temas ligados ao contato direto com o factual, preferindo lidar com o material processado que lhe chega em mãos via jornais, ou através dos seus acervos de filmes e vídeos, e pelos canais da web.<sup>19</sup>



FIG.17 - Recorte de jornais, referência de pesquisa e universo propriamente dito que serve de matriz da série *Verdes Complementares*, de Dirnei Prates.

Essa familiaridade com a imagem reprocessada, que tanto caracteriza a arte do final dos anos 1990, ganha mais impulso com a massificação dos meios digitais, porém o que caracteriza as mais recentes formas de apropriação, é a atenção dada a ressignificação dos subprodutos dos canais de comunicação em massa. Tanto quanto eu, que vasculho latências em territórios alheios sem me preocupar com a precariedade das imagens de baixa resolução descarregadas da *web*, Dirnei Prates incorpora os códigos da linguagem e dos processos gráficos

---

<sup>19</sup> PRATES, Dirnei. Entrevista presencial concedida em março de 2016, no coletivo Amora, Vila Flores. Entrevistador: Flavya Mutran Pereira. Porto Alegre/RS. 01 Arquivo de áudio. Acervo pessoal.



contemporâneos, para falar da velocidade com que descartamos a imagem e seus suportes, na nossa existência fugaz.

Por fim, cito o trabalho do artista, professor e curador independente Pavel Maria Smejkal, da República Tcheca, como um ponto nevrálgico para o andamento e entendimento do meu trabalho. Meu encontro com as obras de Pavel ocorreu através da internet, quase por acaso, no início do segundo semestre de 2015, quando eu pesquisava sobre artistas que, como eu, têm interesses por arquivos fotográficos históricos. Foi um choque ver a série *Fatescape* (paisagens do destino) de 2009-2013, de Pavel, por muitas razões. Pavel também aposta na ressignificação de arquivos do universo foto-midiático, e afirma que seu propósito é investigar a função da fotografia como ferramenta para compreensão do mundo. Seu principal argumento, ou, questão para compor a série *Fatescape* é: o que seria do mundo hoje, caso alguns dos acontecimentos históricos mais importantes que conhecemos não tivessem acontecido?

Em *Fatescapes*, o artista problematiza a temporalidade e a validade da fotografia enquanto documento, evocando a paisagem como âncora de nossa existência terrena, adotando uma estratégia visual idêntica à utilizada em DELETE.use: ele também esvazia os cenários de fotos notórias, retirando as personagens a partir de manipulações digitais com o *Adobe Photoshop*. Encontrar tamanha semelhança entre a forma e conteúdo, foi desconcertante, e naquele momento, desanimador<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Tinha clareza que meu trabalho e o de Pavel tinham em comum o uso das mesmas ferramentas e programas de edição digital, que por serem instrumentos voltados para a produção e serialização de imagens técnicas, já nasciam ontologicamente semelhantes, mas foi impactante constatar que o tratamento e a qualidade das imagens do artista eram muito superiores ao trabalho que eu tinha

A coincidência de argumentos e, principalmente, a recorrência na seleção de imagens, colocava em xeque uma nova questão: o que as duas séries, DELETE.use e *Fatescapes*, representam enquanto discursos visuais para além das nossas justificativas pessoais sobre fotografias memoráveis, apropriação e autoria? Essa resposta não veio tão rápida, mas só o fato da questão surgir, fez meu trabalho mudar.



FIG.18 - Acima, detalhes da montagem da série *Fatescapes*, de Pavel Maria Smejkal, (2009-2011). Na página seguinte, FIG.19, FIG.20, FIG.21 e FIG.22 e FIG. 22 - imagens que integram a série.

---

feito até ali, possivelmente em função da base de dados que cada um usou, que no meu caso, ficou restrita às matrizes de baixa resolução da *web*.



O que poderia ser um fator positivo para reforçar minha hipótese de construção do ARQUIVO 2.0, baseado na existência de um compêndio universal de fotografias memoráveis, terminou criando um efeito inesperado, e até indesejado, que desassossejou meus procedimentos de trabalho. Na reta final de produção e reflexão sobre a série DELETE.use, com mais de 100 imagens editadas e publicadas em rede, a pesquisa parecia voltar para estaca zero, principalmente no que se refere às soluções de montagem espacial.

Cito ainda o trabalho de dois artistas cuja prática apropriaçãoista incorre na revisão de obras de Mestres da Fotografia, como a francesa Isabelle Le Minh e o norteamericano Michael Somoroff. O projeto *After Photography*, especificamente a série *Trop tôt, trop tard / After Henri Cartier-Bresson* (2014), de Le Minh, investe sobre o momento decisivo de Bresson retirando a figura humana de algumas de suas fotos mais conhecidas. Já a série *Absence of subject* (2007), de Michael Somoroff, faz uma homenagem à obra do lendário fotógrafo alemão August Sander, responsável por um dos mais audaciosos trabalhos de investigação e criação de uma iconografia humana do Séc.XX: “*Menschen des 20 Jahrhunderts*”.

FIG.23 - Na página seguinte, acima, à esquerda, a icônica *Behind the Gare St. Lazare*, de Henri Cartier-Bresson, (1932) e ao lado, FIG.24 - Imagem de Isabelle Le Minh, da série *Trop tôt, trop tard After Cartier-Bresson* (2014). FIG.25 e FIG.26 - Abaixo, à esquerda uma fotografia de August Sander, e à direita a imagem de Michael Somoroff, da série *Absence of subject* (2007). Reprodução.



Considero todos os artistas citados, suas obras e as formas de apresentação que cada um adota, relevantes para meu campo de interesse, principalmente porque eles reforçaram a ideia de que a composição de arquivos, a partir de matrizes recorrentes da cultura de massa, é mais do que um traço marcante da cena contemporânea, é uma estratégia de resistência crítica sobre a massificação de discursos globalizantes, apoiados na desconstrução da fotografia de imprensa.

Devo admitir que àquela altura, em 2015, passei um momento de crise, e olhava para o conjunto DELETE.use e só me vinha à cabeça a ideia de ‘lugar comum’, como estivesse diante de modelos em clichê: algo que de tão repetido tornara-se previsível. Contudo, foi exatamente a partir da figura metafórica do clichê, que percebi que parte do meu incômodo, talvez fosse o fato de ainda não ter conseguido explorar suficientemente o potencial dos arquivos da pesquisa. Avaliei que ao escolher as imagens precursoras na *web*, esvaziá-las e reagrupá-las fora das suas classificações de gênero, talvez eu apenas tivesse explorado uma das (muitas) camadas possíveis de latências das imagens. Provavelmente só a primeira camada, logo abaixo da superfície das imagens-matrizes, justamente a camada que eu tinha nomeado como fototerritório.

<

<

<

<

<

**I.III METAL MASTER:**  
geração de *Vistas* estéreis

>

>

>

Se no sentido figurado o termo clichê é comumente associado a tudo que já foi objeto de repetição excessiva e perdeu sua originalidade, em termos técnicos, clichê é a matriz gravada em placa metálica, destinada à impressão de imagens e textos em múltipla escala. Foi a partir desse viés que retomei o trabalho prático com as imagens DELETE.use, e passei a produzir placas com as fotografias da série, pensando em constituir novas matrizes - ou clichês - para futuras impressões.

De alguma maneira, a ideia da existência de matrizes visuais difundidas através da circulação midiática, me remetia à materialização de chapas de impressão, motivando também um pensamento em torno da produção de impressos manuais, de pequenas tiragens. Na direção contrária da ultraexposição indeterminada das imagens da web, cujo fluxo já não depende de matrizes físicas, eu buscava certa materialidade para os fototerritórios da pesquisa, que naquela altura, pareciam já ter encontrado seu (re)ciclo digital: saíram de Bancos de Imagens da web, foram alterados e novamente colocados na rede.

Depois dessa etapa, pensava em explorar a plasticidade ligada não à fotografia de forma direta - seus suportes tradicionais -, mas à visualidade em torno dos processos de circulação da fotografia em

impressos gráficos. Surge daí meu interesse pelas experimentações com foto+gravura<sup>21</sup>.

Recorri à gravura porque imaginei que poderia experimentar um caminho de volta à certa gênese da imagem mecânico-técnica, e nesse trajeto, esperava recolher ideias sobre processos de fabricação de matrizes, e outras variáveis alusivas às técnicas de serialização de imagens. Afinal, foi através do papel impresso e toda uma longa escala evolutiva da indústria gráfica, que a fotografia se tornou uma linguagem global, e graças à imprensa, esse grande arquivo universal - de onde seleciono memórias -, se popularizou entre nós.

Meu interesse de produzir gravuras, também estava associado às aplicações das imagens DELETE.use em peças que remetessem às engrenagens de reprodução da fotografia através dos meios gráficos, anteriores à Era Digital. Pensava em fazer pequenos cartazes ou, talvez, postais. A ideia do postal parecia a mais amigável, já que foi neste formato que a fotografia também se multiplicou mundo afora.

Adotei uma técnica comum à gravura em metal, que é a transferência de impressões a laser por contato à base de solventes e prensa manual. Selecionei cerca de 35 imagens em pequeno formato - em média 9x12 ou

---

<sup>21</sup> Michel Frizot define clichê como: “Termo anexo, as vezes confundido com negativo, o “clichê” designava, inicialmente, uma chapa matriz de gráfica (de tipografia), mas por analogia entre as técnicas, da tiragem de gráfica e da tiragem fotográfica a partir do negativo, cujo produto é chamado nos dois casos de “provas” (no inglês *print*), “clichê” designa resumidamente o negativo fotográfico, incluindo, por vezes, o positivo, e, por alusão, à prática rápida dos fotógrafos amadores, “clichê” toma uma conotação de lugar comum, de estereótipo ou de trivial, marcando nitidamente a passagem de um processo profissionalizado à banalização da imagem sem importância e sem significação especial.” (FRIZOT in SANTOS, 2012: p.40)



10x15 cm -, impressas em copiadora à laser em papel couchet brilho com gramaturas entre 90g e 110g, para transferência para o metal.

FIG.27 - Conjunto dos primeiros testes de matriz em pequeno formato com transferência de impressões à laser para placa de circuito impresso através da gravura manual. Porto Alegre/RS, agosto-setembro de 2015. Fotos: Flavya Mutran



A quantidade e medidas de imagens foram alteradas mais adiante. Preferi usar placas de circuito impresso<sup>22</sup>, nesse primeiro conjunto, ao invés de placas maciças de cobre, pela íntima ligação que essa matéria

---

<sup>22</sup> Uma placa de circuito impresso é formada por camadas de materiais plásticos e fibrosos na base (como fenolite, fibra de vidro, fibra e filme de poliéster, entre outros polímeros), e recobertas por finas películas de substâncias metálicas (cobre, prata, ouro ou níquel), por onde são impressas as trilhas ou pistas que serão responsáveis pela condução da corrente elétrica pelos componentes eletrônicos. São comumente usadas em dispositivos eletroeletrônicos como computadores, *smarthphones*, *videogames*, TVs, relógios digitais etc.

prima possui com os dispositivos eletroeletrônicos do meio digital, além de ser um material com oferta e manuseios fáceis.<sup>23</sup>

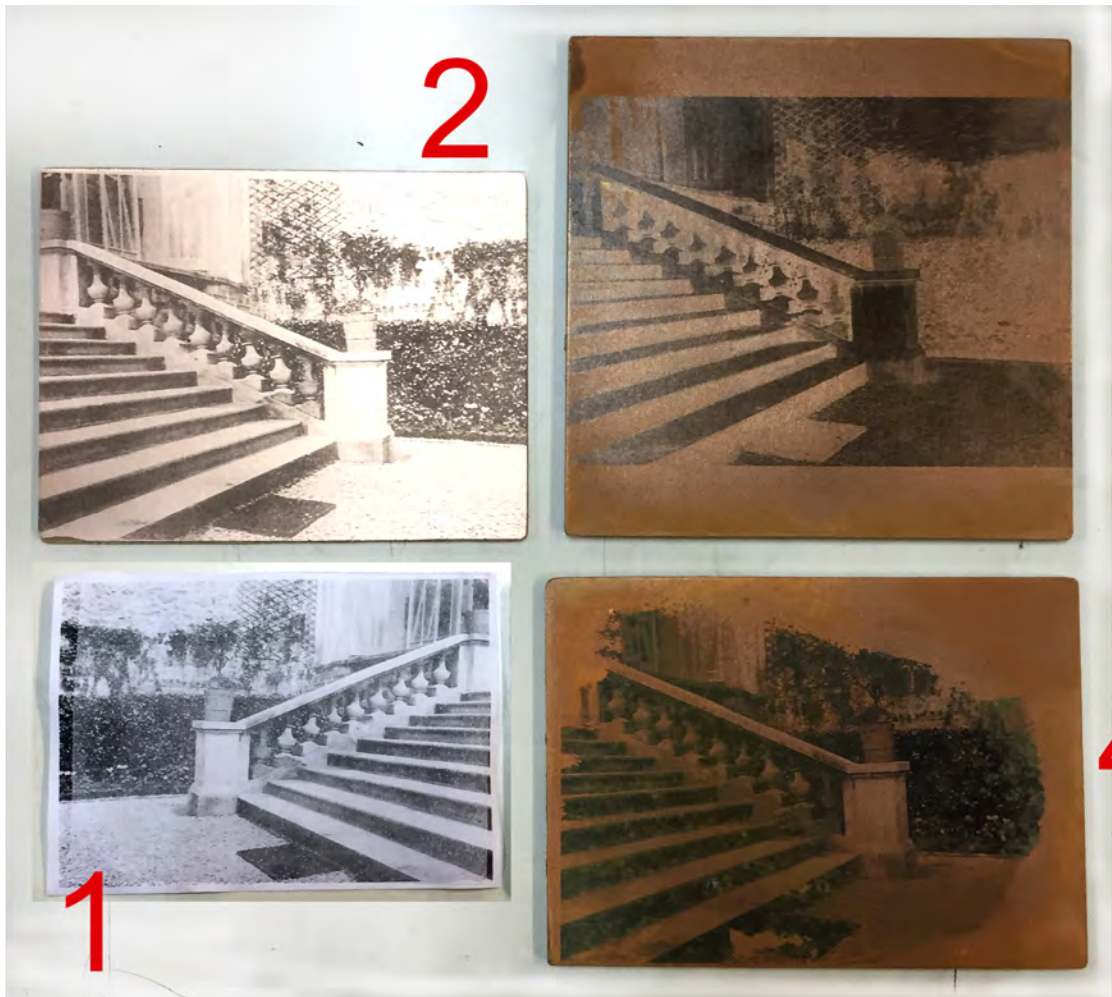
Após a realização das primeiras imagens, passei a me interessar pelo potencial plástico da fotografia transferida para a placa de metal, que remetia aos processos pioneiros da fotografia, relacionando a ideia de clichês com as *Vistas* fotográficas oitocentistas. A partir dessa etapa, fiquei no impasse entre dois caminhos: seguir adiante na ideia de produzir gravuras, ou explorar melhor a plasticidade da imagem direta no metal?

É preciso esclarecer que para seguir adiante com o processo de produção da gravura impressa, seria preciso mais algumas etapas até chegar ao ponto de usar tinta e papel. Para gravar o tonner, recém transferido para a placa, ainda seria preciso aplicar o grão, fazer a queima da chapa e passá-la pelo banho ácido, para definir bem as áreas de impressão.

---

<sup>23</sup> A preparação das placas seguiu os procedimentos rotineiros da produção de gravura, sendo antes muito bem lixadas, limpas e livres de gorduras e marcas. Em poucas linhas, o processo se dá da seguinte forma: forra-se o berço da prensa com um plástico e sobre ele coloca-se a placa de circuito impresso com a face de metal voltada para cima. Posiciona-se a face impressa da cópia à laser em contato direto com a chapa, coloca-se um feltro bem fino por cima, pelo verso do papel, e sobre ele espalha-se uma mistura 50% água raz + 50% acetona, com uma esponja ou chumaço de algodão. O líquido, volátil, deve ser espalhado rapidamente, em seguida cobre-se o feltro com um plástico fino para manter o papel e placa úmidos. É importante usar o plástico sobre a placa+papel+feltro umedecidos para proteger o feltro superior da prensa. Na sequência se desliza a placa sob rolo em média ou alta compressão. Quando o papel sobre a placa estiver bem seco, retira-se com cuidado para que não danifique a camada de tonner transferida para o metal. É preciso lavar e esfoliar cuidadosamente a superfície da placa para retirada total das sobras de papel. Isso leva tempo e consome muita água e paciência. Pode haver alguma variação nas dosagens da mistura dos solventes, mas em poucas linhas, este é o procedimento mais usado. Há alguns vídeos sobre essa técnica disponíveis na web, e coloquei um tutorial do meu processo no canal da pesquisa no *YouTube*. Ver REFERÊNCIAS.

FIG.28 - Testes para produção de placa de circuito impresso: 1. Matriz em papel com impressão à laser para transferência do tonner para placa. 2. Placa já com o tonner transferido. 3. Placa após passar pelo grão e queima. 4. Placa após passar pelo ácido, detalhe de áreas corroídas. Porto Alegre/RS, agosto-setembro de 2015. Fotos: Flavya Mutran



No entanto, ao mesmo tempo que esse processo garante melhor resultado na matriz para impressão, compromete a visibilidade da placa a olho nu, principalmente em placas de circuito impresso, pois a camada de cobre sobre a base plástica é muito fina, e algumas vezes o ácido corrói em demasia. Uma vez rebaixada, a placa perderia a aparência que remete a tantas possibilidades conceituais que me interessavam naquele momento, mais até do que a ideia inicial de fazer gravuras. Como a noção do clichê-matriz estava tão presa ao pensamento, optei por explorar a plasticidade das imagens diretas no metal.

Entre o primeiro grupo de testes, incluí *Vista do Boulevard do tempo*, de Louis Jacques Mandé Daguerre (Paris,1838), e essa imagem foi um caso à parte na produção dos trabalhos dessa nova etapa da pesquisa. Tida como a primeira fotografia a registrar a figura humana à luz do sol, em via pública, ela foi uma das últimas fotografias que manipulei e incluí no conjunto DELETE.use, na sua versão digital. Manipular a imagem, em particular, e incluí-la entre as matrizes de gravura, trouxe à tona sua curiosa história, que de certa forma, se confunde com história da fotografia na imprensa e sua longa trajetória de simulações.

Em algum dia entre março e abril de 1838, foram feitas pelo menos duas<sup>24</sup> versões de *Vista do Boulevard do tempo* em Paris, sob o mesmo ponto de vista, mas em intervalos de tempo diferentes. As duas imagens são ligeiramente diferentes entre si, pelas sombras que atestam a passagem do tempo e pela presença de uma figura humana de pé e outra sentada, que

---

<sup>24</sup> Segundo a historiadora Shelley Rice, Louis Daguerre teria feito 3 tomadas de *Vue du Boulevard du temple*, apud FONTCUBERTA, 2012: p.107.

aparecem na parte esquerda inferior do quadro, em apenas uma das imagens (FIG.30).



FIG.29 e FIG.30 - As duas tomadas de *Vista do Boulevard do tempo* de Louis Daguerre (Daguerreótipo, 15x18,50 cm - paris, c. 1838). À direita a tomada que aparece a figura humana.

Segundo Joan Fontcuberta, esses dois registros sugerem que Daguerre, com sua experiência no ramo do entretenimento, teria logo percebido que seu invento era capaz de registrar a arquitetura, paisagens e monumentos, mas fracassava em captar o dinamismo urbano do centro efervescente das cidades, e para garantir a eloquência descritiva que pretendia associar ao daguerreótipo, ele teria sido capaz de “urdir uma solução” teatral, colocando dois personagens na cena do *Boulevard*, simulando uma situação estática, mas não menos isenta de certa naturalidade. Fontcuberta afirma que, dessa forma, Daguerre resolveu didaticamente o dilema entre a veracidade histórica e a veracidade perceptiva, da qual a fotografia já era portadora desde então, dando

visibilidade para o que ele pretendia que fosse atribuído aos daguerreótipos: um registro da realidade.

Antes do seu anúncio público na Academia de Ciências, Daguerre apresentou os dois registros do *Boulevard*, ao inventor e pintor americano Samuel Morse, e após o encontro, Morse escreveu um texto relatando o impacto que *Vista do Boulevard do tempo* lhe causara, que logo foi publicado na íntegra na edição de 19 de abril de 1839 do jornal *Observer*, de Nova York, dando enorme repercussão ao invento de Daguerre. Certamente, a publicação do testemunho de Morse afiançou credibilidade internacional para o invento de Daguerre. Fontcuberta afirma que as duas versões de *Vista do Boulevard do tempo* indicam que o feito de Daguerre já anunciava “não apenas ‘a sociedade da informação’, mas também a ‘sociedade do espetáculo’”, e completa:

Esse episódio acrescenta em suma uma valiosa contribuição para uma filosofia da fotografia: o uso estritamente documental da câmera fracassa na tentativa de captar a realidade viva; somente enganando podemos alcançar certa verdade, somente com uma simulação consciente nos aproximamos de uma representação epistemologicamente satisfatória. (FONTCUBERTA, 2012: p.109)

FIG.31 - Teste inicial com *Vista do Boulevard do tempo* em Paris, a partir de cópia à laser transferido para placa de circuito impresso. Porto Alegre/RS, agosto de 2015. Foto: Flavya Mutran



*Vista do Boulevard do tempo* se tornou o arquivo zero (*file00*) dessa nova etapa da pesquisa, pois é uma das imagens emblemáticas que firma a poderosa aliança da fotografia com a palavra, através da imprensa. É a imagem que adoto como meu primeiro clichê. Foi feita no processo do *transfer* sobre placa de circuito impresso, e não corresponde fielmente a nenhum dos dois registros de *Vista do Boulevard do tempo*: nem o da cidade vazia (FIG.29), nem ao registro encenado mais famoso (FIG.30), uma vez que, derivado de um fototerritório DELETE.use, teve seu ponto vital - a figura humana - subtraído do quadro.

Com *file00* dou início à composição de um arquivo de matrizes híbridas, que mistura fotografias digitais com processos manuais. Representa outro tipo de meia-verdade, ou, como prefiro classificar, é uma simulação alegórica. Esse clichê inaugural foi propositalmente impedido de gerar cópias, pois não chegou a ser concluído como uma matriz que permitira impressões em tinta e papel. Foi impedido de replicar novas trapaças, porém, é fiel à sua tradição ilusionista.

FIG.32 - *file00*, a partir de fototerritório de Louis Jacques Mandé Daguerre (Paris,1838) ligado à série DELETE.use. Flavya Mutran, Porto Alegre/RS (2015)







A gravura sempre esteve intimamente ligada à reprodução serial de texto e imagem, seja nos processos mais antigos que culminaram na imprensa – como os tipos móveis de Gutemberg, no Séc.XV, por exemplo – seja ligada ao advento da fotografia – com a heliografia, no Séc.XIX. Não é à toa que Joseph Nicéphore Niépce, um dos mais ilustres inventores dos processos pioneiros da Fotografia, era litógrafo.

Foi graças ao seu interesse pela litogravura e suas dificuldades com o desenho, que Niépce começou<sup>25</sup> suas pesquisas, associando a técnica ao uso da câmera escura, já muito usada como auxiliar dos pintores. Longe de considerá-lo responsável pela criação de clichês, menciono Niépce, com sua *Vista da janela em Le Gras*<sup>26</sup>, como outro marco simbólico para pensar sobre as distensões na aparência das imagens segundo os meios de produção. Distensão principalmente na imagem da paisagem.

Ao buscar uma forma de criar gravuras impressas pela ação direta da luz solar, Niépce criou uma nova gênese de imagens, única em si mesma, não parecendo com nenhuma outra linhagem predecessora. A aparência de uma heliografia – como *Vista da janela em Le Gras*, por exemplo – só poderia ser comparada à outra obra heliográfica ou à técnica mais rara ainda que Niépce batizou de *physautotipe*<sup>27</sup> – como a cópia de uma gravura do cardeal *Georges d' Amboise* (NIÉPCE, c. 1826), ou

---

<sup>25</sup> c.1816 in HACKING, 2012.

<sup>26</sup> *Vista da janela em Le Gras* (c.1826-27) é uma heliografia feita em placa de estanho com a imagem da paisagem da janela de um dos cômodos do andar superior da casa de Niépce em *Le Gras*, na região da Borgonha, França.

<sup>27</sup> Ver GLOSSÁRIO

*Un clair de Lune* (NIÉPCE, c. 1827), também obras pioneiras, pois são tidas como as primeiras formas bem-sucedidas de reprodução fotomecânica.

Embora as *physautotypes* tenham sido feitas por Niépce, elas são diferentes de *Vista da janela em Le Gras* no método de captação da imagem. Tive a oportunidade de ver de perto duas heliografias e uma *physautotypes* de Niépce, em janeiro de 2015, na mostra “*Drawn by Light, The Royal Photographic Society Collection*”, no *National Media Museum* que integra o *Science Museum* de Londres/Inglaterra. Nesta mostra, tinham vários exemplares de processos históricos - daguerreótipos, peças em colódio úmido, ferrótipos etc. -, mas nada semelhante às heliografias de Niépce. Elas não têm a mesma qualidade e nitidez dos daguerreótipos, mas foi justamente por lembrar da estranheza desse suporte, visto alguns meses antes do meu trabalho com as gravuras, que encontrei afinidades com o material que eu começava a produzir.

Por várias razões, as heliografias não tiveram o mesmo destino e visibilidade que os daguerreótipos. Embora Niépce tenha conseguido chegar a bons resultados antes de Daguerre, a exibição de *Vista da janela em Le Gras* ficou, por muito tempo, limitada a poucos<sup>28</sup>. Entre a

---

<sup>28</sup> Em setembro de 1827 Niépce viajou para a Inglaterra para visitar seu irmão, Claude, e mostrou suas heliografias ao botânico inglês Francis Bauer, que o encorajou a escrever sobre sua invenção e apresenta-la à *Royal Society of England* - que rejeitou a proposta de Niépce alegando informações insuficientes no seu texto, já que ele optou por não apresentar todos os detalhes do processo à academia. Após a morte de Niépce (1833), *Vista da Janela em Le Gras* e seu livro de memórias ficaram sob a guarda e cuidados de Bauer, e durante os anos seguintes a obra passou por uma quase desconhecida variedade de mãos, sendo a última exposição pública da obra em 1905. Após essa data, ela caiu na obscuridade. A obra só veio a obter reconhecimento público em 1952, quando os historiadores Helmut e Alison Gernsheim foram contatados pela viúva de Gibbon Pritchard, que tinha encontrado a heliografia de Niépce, na propriedade de seu marido, depois de sua morte. Os Gernsheim verificaram a autenticidade da peça, e a adquiriram para sua coleção. (Resumo e livre tradução parcial da biografia de Niépce in URL: <http://www.hrc.utexas.edu>)

produção da técnica e algumas investidas para tornar seu invento reconhecido e rentável, Niépce tentou vários caminhos, chegando até a associar-se com Louis Jacques Mandé Daguerre (1829), para juntos, trabalharem na concretização de um método mais eficaz para impressão de imagens físico-químicas. Sua morte, em julho de 1833, interrompeu a rota evolutiva das suas pesquisas heliográficas, mais tarde ofuscadas pela qualidade e sucesso comercial dos daguerreótipos de Louis Daguerre, que finalmente após anos de trabalho, concluiu o invento e vendeu a patente da daguerreotipia ao governo Francês, em agosto de 1839<sup>29</sup>.

*Vista da janela em Le Gras* é um espécime raro, concebido nas bases de um núcleo reprodutor de imagens em larga escala - a gravura -, mas nascido da efemeridade da luz que se forma no interior da câmera escura, fixada como única - a heliografia. Se tivesse seguido a tradição da gravura teria sido capaz de gerar muitas cópias, mas sua natureza técnica lhe fez estéril, incapaz de reproduzir a si mesmo. Na escala de evolução da reprodutibilidade técnica, a heliografia não é a versão mais bem-sucedida das tentativas de gerar fotografias, longe disso.

No entanto, permanece como a mais antiga gravação do tempo, um divisor de águas nas formas de representação visual do Séc.XIX. Diferente de um instantâneo - já que levou cerca de 8 horas de exposição -, essa vista da janela me interessa por sua natureza híbrida, persistência matérica, insistência e perseverança do gesto do seu

---

<sup>29</sup> Após a divulgação do daguerreótipo, foi divulgado o processo do inglês William (conhecido como Henry) Fox Talbot (1800- 1877), “ (...) batizado pelo próprio inventor de “desenho fotogênico”, resultava numa imagem negativa em papel cujas características a aproximavam. Enquanto o daguerreótipo era um objeto único (não havia negativo), um desenho fotogênico poderia ser usado para produzir inúmeras cópias positivas.” (HACKING, 2012: p.08)

criador. Nela, não há o que simular sobre a presença humana para afirmar seu valor de índice, ou sua eloquência descritiva.



FIG.33 - Acima, duas heliografias de Nicéphore Niépce, *Un clair de Lune* (c. 1827) e FIG 34 à direita, *Georges d' Amboise* (c. 1826). Londres, 2015. Foto: Flavya Mutran, Arquivo pessoal.

O que está gravado em sobreposições de luz e sombras sobre o metal, atesta o que o olho humano não apreende na duração da experiência direta com o visível. Vista em *Le Gras* é, ao mesmo tempo, a mensagem sem código e polissêmica por excelência, e como tal, sempre viva e útil a múltiplas interpretações.

Sua estranha aparência a torna ainda mais intrigante, pois se não bastasse ser tão diferente de outros suportes fotográficos, é diferente até de si mesma, já que a obra pode ser vista em pelo menos duas

versões: a reprodução em P&B providenciada pelos pesquisadores Helmut e Alison Gernsheim, por ocasião da divulgação na imprensa de sua redescoberta, em 1952; e pela versão colorida da placa de estanho emoldurada, cuja visibilidade é precária, e possivelmente por isso é menos didática e menos popular.

Nos livros, na web e mesmo no material oficial do *Harry Ransom Center*, na Universidade do Texas/USA - detentor de sua guarda e exibição -, *Vista da janela em Le Gras* é apresentada nessas duas versões diferentes. Nos dois casos, são imagens afirmando-se como imagens de outra imagem. Fotografias de fotografias. Nenhuma das duas, no entanto, é análoga ao seu referente real: a tal vista da Janela da casa de campo de Niépce.



FIG.35 e FIG.36 - À esquerda, a reprodução mais nítida e mais conhecida da vista da janela em *Le Gras*, de Joseph Nicéphore Niépce (c. 1826-27); à direita a placa original em estanho medindo 16,5 x 20 cm. Fonte: *HARRY RANSOM CENTER, The University of Texas at Austin*.

Por ser de fácil associação, mas de superficial e perigosa imprecisão, não pretendo relacionar a gravura e a fotografia apenas como meios de produção de clichês, no que isso implicaria uma série de conotações negativas. Meu foco, aqui, será procurar entender como a imprensa se uniu a ambas – fotografia e gravura – para instituir a noção de *vistas fotográficas*, talvez um termo que seja mais adequado para compreender essa nova abordagem que eu buscava para a serie DELETE.use.

Segundo Rosalind Krauss (2013), *Vista*<sup>30</sup> foi o termo mais utilizado nos jornais e até nos salões de exposições fotográficas na década de 60 do Séc.XIX, criando assim uma nova categoria descritiva para a paisagem. A forma de armazenar<sup>31</sup> as *Vistas*, também antecipou um tipo de catalogação e guarda, segundo um sistema geográfico de requisitos específicos para cada época histórica, como uma “espécie de atlas topográfico completo”.

Esse termo também exprimia uma concepção enunciativa e certa autonomia da imagem, enquanto fenômeno natural, que se impunha ao espectador, reforçando a ideia de que entre a imagem e sua apreciação não havia a mediação (ou interferência) de um artista, que cederia (por assim dizer) sua autoria, aos editores responsáveis pela sua

---

<sup>30</sup> Adoto a grafia *Vista* ou *Vistas*, com a primeira letra maiúscula e itálico, sempre que me referir ao tipo de abordagem fotográfica da paisagem segundo a definição do Séc. XIX, ao qual Rosalind Krauss faz referência.

<sup>31</sup> As *Vistas* eram guardadas invariavelmente em armário de arquivo, “(...) um tipo de móvel-objeto muito diferente da parede ou do cavalete. Encerra a possibilidade de armazenar e de cruzar fragmentos de informação e de os comparar através da rede particular de um sistema de conhecimento, (...) A qualidade espacial da *Vista*, a sua forte penetração, funciona, por conseguinte, como modelo sensorial para um sistema mais abstracto, cujo tema é igualmente o espaço. *Vista* e levantamento topográfico estão inter-relacionados e determinam-se mutuamente. (KRAUSS, 2013: p.429)

veiculação<sup>32</sup>. Criava-se com isso, novo nicho de mercado, reforçando a massificação da imagem fotográfica via impressos, estabelecendo um jogo de forças onde o fotógrafo-artista era considerado mero “operador” de aparelhos.

Krauss observou que essa distinção de tratamento entre classificação de *Vistas* e paisagem, estabeleceu certa tentativa de zoneamento de campos e aplicação da imagem fotográfica, segundo interesses puramente comerciais. Despersonalizando o autor do registro e identificando os detentores da guarda e veiculação das *Vistas fotográficas*, se criaram áreas de posseção “fototerritoriais” diferentes, e no jogo de interesses entre bens culturais e bens de consumo, foi a estrutura técnica - de impressão de imagem e texto -, que saiu fortalecida.

Havia (e há), de fato, diferença entre as *Vistas* e suas reproduções. Segundo Krauss, essa diferença não se deve às habilidades do fotógrafo ou do litógrafo, e sim porque a fotografia e a (lito)gravura eram de natureza técnica, domínios culturais e espaços discursivos distintos<sup>33</sup>. Há que se compreender o contexto político e econômico, onde e como as duas linguagens foram aplicadas, e relativizar a teoria de Krauss segundo os veículos, artistas e períodos históricos por ela analisados. Aqui, talvez não me caiba fazer uma revisão

---

<sup>32</sup> “Assim, a autoria [das *Vistas*] passa a estar caracteristicamente ligada à publicação, sendo os direitos do autor retidos pelas diversas firmas, por exemplo a ©*Keystone Views*, enquanto os fotógrafos permaneciam anônimos.” KRAUSS, Rosalind. Espaços discursivos da fotografia: Paisagem/Vista in TRACHTENBERG (org.), 2013: p.418.

<sup>33</sup> A litografia pertenceria “ao discurso da geologia e, por conseguinte, da ciência empírica”, já os originais fotográficos funcionavam “no espaço do discurso estético”. (Op.Cit.: p.412-413)

histórica sobre o assunto, que apesar de fascinante, se estende além do meu campo de observação e linha de pesquisa. Tomo o termo *Vistas* fotográficas de empréstimo, para esse desdobramento dos fototerritórios DELETE.use, como uma figura, ou melhor, como um recurso retórico de ficção artística, um ponto de observação que motivou novas conexões teórico-práticas, que me permitiram pensar na evolução da fotografia como instrumento de criação dessa noção de matriz-clichês. Aliás, essa ideia veio a partir da leitura de Joan Fontcuberta, quando afirma que a ficção artística não diz respeito à verdade ou falsidade de enunciados, e sim, é apenas uma faculdade que usamos que nos ajuda a entender ou aderir a propostas que consideremos válidas, tanto faz se falsas ou não. “A diferença entre ficção artística e discurso referencial, portanto, não é de ordem semântica, mas pragmática” (FONTCUBERTA, 2012, p.111).

As *Vistas* oitocentistas serviram como notações da paisagem, pretendidas como documentação de montanhas, vales, cidades, tudo que do mundo pudesse ser miniaturizado e catalogado para posterior aplicação utilitária. Tudo que pudesse ser fotografado se tornaria objeto de interesse e consumo editorial. A institucionalização dessa categoria de representação da paisagem, sinaliza o momento em que a fotografia era limitada em quantidade e formatos, de maneira que sua massificação precisava do auxílio de outras técnicas e canais.

Adoto o termo *Vista* para pensar sobre a memória visual de como o mundo ‘era’, mais do que como o mundo ‘foi’ - porque uma foto nunca ‘é’ só um registro congelado. Prefiro o termo *Vista*, que pressupõe o ‘isso era’, como um recorte incompleto, um ponto de observação em aberto. Já o “*isso foi*” barthesiano, parece deixar subtendido que uma vez gravado não



pode ser alterado, embora o próprio Barthes tenha colocado tal afirmação em contradição ao apontar sua teoria do paradoxo fotográfico.

Sabe-se que para alterar o sentido de algo, mesmo o que está diante dos olhos, basta uma interpretação diferente, e nisso o próprio Barthes, com sua delimitação de cargas denotativas e conotativas para a imagem fotográfica, alertou. Um olhar a mais, uma palavra de menos e outros fatores entram em cena alterando nossa compreensão dos fatos, mesmo em *Vistas* do passado. Além da ausência de pessoas, que caracteriza minhas interferências sobre as imagens precursoras da pesquisa, também procurei selecionar imagens onde não há sinais de equipamentos urbanos, edificações ou algo que remeta a temporalidade do registro. Procurei por matrizes de paisagens quase cruas, e mesmo com uma centena de fototerritórios, encontrei poucas imagens que se enquadravam nesse tipo de registro - tomadas fotográficas da paisagem, no estilo oitocentistas<sup>34</sup>.

Trazer a paisagem de fundo para o plano principal da série DELETE.use, foi consequência da criação dos fototerritórios, não a causa. É assim que o conjunto final ganha uma forma matérica, intitulada de *METAL MASTER*: grafia em caixa alta, itálico + dois pontos, como recurso gráfico de indicação arquivística, como um tipo de fichamento da origem de peças museológicas. Peças de um arquivo de clichês gráficos de lugares que nunca fui. Ao contrário, esses lugares é que vieram até mim.

---

<sup>34</sup> O fato de haver poucas imagens - 22 no total -, que pudessem se enquadrar a essa nova abordagem, era em função de que a seleção de imagens precursoras do ARQUIVO 2.0 não ter sido pautada por questões ligadas ao tema, ao contrário, fatores humanos influenciaram muito mais a composição das imagens da pesquisa.



FIG.37 e FIG 38 - Vistas METAL MASTER: Transfer de impressão a laser sobre placa de alumínio para offset (27x34 cm), ligadas à série DELETE.use. Flavya Mutran (2015/2016)



*METAL MASTER*: é formado de clichês metálicos dos fototerritórios de Albert Frisch, Alberto Bitar, August Sander, Alexander Gardner, Cindy Sherman, Diane Arbus, Elza Lima, Eugéne Smith, Joe Rosenthal, John T. Daniels, Josef Koudelka, Kevin Carter, Luiz Braga, Miguel Chikaoka, *Nasa's file*, Nelifur Demir, Paulo Santos, Robert Capa, Robert Doisneau, Sebastião Salgado, Thimothy O'Sulliver, *Topical Press's file*, Walda Marques e Walter Firmo.



FIG.39 - Conjunto de 22 vistas *METAL MASTER*: na mostra ARQUIVO 2.0, no Espaço Cultural do Banco da Amazônia, no período de abril a junho de 2016. Belém/PA. Divulgação

As obras foram pensadas para serem expostas juntas, montadas individualmente em suporte de madeira preta, tipo caixa, como se fossem estruturas de junção de tipos móveis, recombinaados entre si. Todas as imagens são monocromáticas, feitas no mesmo processo de transferência de pigmento para metal, já descrito anteriormente, tendo sido alterados apenas o tamanho e o tipo de suporte final, pois passei a usar chapas recicladas de alumínio para *offset*, cortadas nos tamanhos 27 x 34 cm. Escolhi trabalhar com o alumínio quando concluí que os clichês seriam editados como *Vistas* de paisagens prateadas, diferentes dos testes iniciais em placas de circuito impresso.

Só a obra *file00* permaneceu no suporte inicial. Plasticamente, o resultado do *transfer* sobre o alumínio me agradou mais, pois faz referência direta aos processos de gravação em metal dos meios gráficos - clichês de alumínio ou estanho -, como também remete aos materiais usados nos tipos móveis de gráficas.<sup>35</sup> O fato de trabalhar sobre uma superfície que já traz um histórico, uma memória matérica inscrita em suas superfícies, também reafirma o que o título da série apregoa como conceito operatório - a reciclagem, feita de exclusões e reutilizações -, um dado a mais na relação que as peças *METAL MASTER*: indicam, enquanto elementos constitutivos de uma cadeia de circulação de bens e insumos dos meios de comunicação. Propositalmente, deixei os furos e marcações de encaixe dos equipamentos de *offset*, como um sinal da natureza do suporte, sua origem.

---

<sup>35</sup> A mudança das placas de circuito impresso para as de *offset* contou com o apoio do Projeto de Sustentabilidade da Gráfica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que concedeu 20 placas usadas para impressão de trabalhos científicos, contribuindo muito com insumos da pesquisa. Utilizei a superfície lisa do verso da parte já utilizada na gráfica *offset*.

Os trabalhos de dois outros artistas foram referências determinantes no formato final do conjunto *METAL MASTER*: as *Vistas* de Timothy O’Sullivan, e a série “paisagem-ficção” da artista paulista Paula Almozara. O’Sullivan já era um dos fotógrafos de referência da primeira etapa da série *DELETE.use*, ainda em 2014, com suas fotos de guerra.



FIG.40 - *Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada* (King Survey, c. 1868), *Vistas* estereoscópicas de Timothy O’Sulliver.

Mas foi só quando vi seus trabalhos em estereografia, e principalmente *Tufa Domes, Pyramid Lake e Nevada* (USA, c. 1868), citado no ensaio de Rosalind Krauss, que o reconheci também como referência estética. Suas paisagens estereoscópicas motivaram o desejo de criar paisagens metálicas, cuja plasticidade e aridez atemporal me marcaram feito um carimbo.

Já o trabalho de Paula Almozara, foi decisivo no que diz respeito à metodologia prática desta etapa da pesquisa. Paula é artista docente

na Faculdade de Artes Visuais da PUC de Campinas/SP, e suas pesquisas abordam processos “menos clássicos na técnica de gravura e que assimilam imagens fotográficas que, em conjunto com a matriz, estimulam a imaginação e a memória”<sup>36</sup>.

Em 2015, Almozara esteve por duas vezes em Porto Alegre participando de simpósio, exposição, palestras e um workshop sobre processos de transferências em gravura, promovido pelo Grupo de Pesquisa Expressão do Múltiplo, coordenado por Maristela Salvatori, no laboratório de Gravura do Instituto de Artes da UFRGS<sup>37</sup>. Na ocasião, Almozara apresentou suas pesquisas sobre memória ficcional e fotografia, tendo a paisagem como tema recorrente. As séries “Manual de localização Imaginária”, “Paisagem-percurso” (2011) e “Paisagem-ficção” (2016) exploram distensões entre fotografia e gravura a partir da impressão de imagens sobre suportes pouco convencionais para aplicação e apresentação das duas linguagens.

Embora essas três séries de Almozara se dirijam às ficções, aos trajetos afetivos e memórias inventadas, a sofisticação da montagem dos trabalhos da artista sugere outro viés: o do rigor científico, da documentação histórica, dos expedientes classificatórios e do universo tecnológico. É nessa aparente ambiguidade que encontro pontos de contato.

---

<sup>36</sup> In URL: <http://www.paulaalmozara.art.br/Paisagem-ficcao> acesso em junho de 2016.

<sup>37</sup> O Grupo de Pesquisa CNPQ “EXPRESSÕES DO MÚLTIPLO: Imagens e meios reprodutivos de criação” é coordenado pela Professora Doutora Maristela Salvatori, e aborda processos de criação que investigam a imagem e seus desdobramentos em meios, procedimentos, tecnologias e conceitos.





FIG.41 - Imagens da série *Paisagem Ficção*, de Paula Almozara (2015)

Entendo essas séries como referências indiretas aos materiais e tipologias arquivísticas, ligados aos estudos geológicos e científicos, mesmo que essas questões não estejam nas pautas da artista, e possivelmente só estejam nas minhas leituras. Nesse sentido, o trabalho de Paula perturba as normas discursivas a que Krauss denominava como aspectos distintos entre os campos da fotografia e da gravura, enquanto linguagens distintas.

Segundo Krauss, a gravura é pertencente “ao discurso geológico, por conseguinte da ciência empírica”, já a fotografia é do “discurso estético (...) a que se poderia chamar o espaço da exposição”<sup>38</sup>. No

---

<sup>38</sup> IDEM: p. 412



trabalho de Almozara, não se é capaz de determinar quais os limites desses entrecruzamentos. O que parece claro, é que ao misturar linguagens próprias à documentação indicial da paisagem, ela estabelece um acordo tácito na crença que (ainda?) se atribui a fotografia e aos meios gráficos, mesmo que seu objetivo seja produzir uma coleção de lugares e períodos imaginários. Até quando a artista lança mão dos recursos da palavra para expor suas ideias desvinculadas dos registros factual e cronológico - nos títulos e nos textos complementares das obras -, tal gesto parece reforçar a construção de um inventário cuidadoso, mesmo que seja sobre sua própria imaginação, sobre os seus instrumentos de trabalho, e sobre sua obstinada procura por novos caminhos foto-gráficos<sup>39</sup>. Caminhos que unem a fotografia e os processos gráficos na direção oposta à da multiplicação desenfreada de imagens de hoje em dia.

Observar o trabalho de Almozara, em metal, é olhar para o oposto do lugar comum. Suas paisagens inscritas também sobre os mais diferentes suportes, únicas como se fossem tipos de escritas cursivas, me fazem crer que a retórica da ficção artística é uma via de mão dupla, que une direções opostas, cujo sentido e velocidade de tráfego nem sempre é determinado pelo artista, mas talvez pela obra. Nesse caso, mesmo que no meu entendimento sobre o método do *transfer* sobre metal remeta à múltiplas tiragens, esse atributo técnico possivelmente foi subvertido, como se as obras já não se remetessem às matrizes em uso, e sim a

---

<sup>39</sup> Adoto o uso do hífen na palavra 'foto-gráfico' não sugerindo uma separação entre os campos da fotografia e da gravura, e sim dando ênfase para a pesquisa e novas conjugações que integrem os elementos plásticos e teóricos característicos de cada meio, o fotográfico e o gráfico.

recursos já exauridos, resquícios de uma extensa documentação de um território desaparecido.

Encontro pontos de convergências entre os meus interesses plásticos e os trabalhos de Timothy O'Sullivan e Paula Almozara, embora com olhares, intenções e abordagens bem distintas. É como se esses trabalhos liberassem um movimento tão marcante, que influenciaram diretamente os gestos e o ritmo com o qual desdobrei os fototerritórios DELETE.use, no conjunto de *Vistas METAL MASTER*:. O mesmo aconteceu com *Vista da janela em Le Gras*, de Niépce, e *Vista do Boulevard do tempo*, de Daguerre, que são igualmente matrizes de uma fabulação histórica em torno da união fotografia e processos gráficos - coincidentemente tendo a paisagem como tema -, que transcende até minha aptidão para descrever a extensão dessas obras na minha prática artística. Em todos os casos, a ligação pode parecer superficial, até maneirista, evidente apenas nas aparências de suporte e nas formas de apresentação, mas de fato, o que percebi de conexão com esses artistas foi algo além de afinidades plásticas. Mais uma vez, são relações manifestas da noção de clichê, aqui na forma de argumentação artística, não na retórica.

Associar o conceito de clichê, em suas variáveis denotativas - enquanto gravação de uma imagem sobre suporte metálico - e conotativas -, como elemento repetitivo destituído de originalidade e diferença -, me ajudou a atravessar a crise que experimentei após conhecer o trabalho *Fatescapes*, de Pavel Maria Smejkal. O trabalho manual no atelier de gravura, me fez rever não só minha metodologia, como também minhas hipóteses sobre as possibilidades de ressignificação de fotografias amplamente conhecidas. Até aquela altura da pesquisa não havia ainda me

dado conta que, ao tentar formar um arquivo de fotografias memoráveis, editá-lo e exibi-lo com um espaço aberto para novas interações, o que eu estava promovendo talvez não fosse o poder da imagem em suas múltiplas qualidades de signo polissêmico, e sim, estava reafirmando o poder dos veículos de comunicação que as fizeram ser tão notáveis.

Ao retirar a figura humana de imagens tidas como memórias coletivas, o que ficou evidente foi todo um sistema simbólico construído pela associação da fotografia com os meios de comunicação, que podem, e normalmente o fazem, manipular discursos. Destituídas do sentido original, as fotografias tornaram-se moldes vazios, e o que permaneceu intacto e inabalável foi o poder da mídia, que evidentemente continua emitindo novas e constantes imagens-mensagens, para saciar seu consumo constante. Esse sistema emissor de imagens e palavras continua voraz na produção e circulação não do excesso de imagens, e sim, como diria Gilles Deleuze, na produção do excesso de clichês

Civilização da imagem? Na verdade, uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir as mesmas coisas, mas encobrir alguma coisa na imagem.  
(DELEUZE, 2005: p.32)

Para Deleuze, toda imagem tende ao clichê. E isso ocorre porque cada vez mais nossa percepção é condicionada por interesses econômicos, crenças ideológicas ou exigências psicológicas que acabam reduzindo a experiência sensorio-motora às comodidades e formatações de imagens padronizadas, que são quase sempre facilitadores narrativos ou interpretativos. Ao mesmo tempo que o excesso de um determinado padrão

discursivo facilita nossas experiências frente à complexidade do mundo contemporâneo, essas mesmas facilidades podem anestesiar o senso crítico.

É bem verdade que Deleuze esboçou o conceito de imagem-clichê observando as formas de edição de imagens, segundo o tempo e o movimento narrativo do cinema, e não exatamente se referindo às fotografias da imprensa. No entanto, sua teoria revela o quanto podemos ser dependentes de modelos codificados, ao ponto de até desejar-los. Ele alertou para a necessidade de quebrar esse ciclo de dependência dos clichês narrativos, que derivam de imagens de todos os gêneros, sejam as que causam horror, sejam as que suscitam beleza. Indiferentemente do que as imagens exibem, é sua legibilidade que as tornam tão massificadoras.

Para Deleuze, há que se buscar uma forma de quebrar essa cadeia de dependência sensório-motora, que nos torna dependentes de clichês. Buscar uma forma de penetrá-los, criar buracos ou esvaziá-los. Em certa medida, eu imaginava ter feito isso ao interferir nas imagens precursoras da série DELETE.use, todas de notória repercussão narrativa, certamente muitas delas responsáveis pela maneira como aprendemos a lidar com problemas sociais de toda ordem. Todas incrustaram juízos de valores e padrões de comportamentos individuais e coletivos, em função dos dramas ou da suavidade com que os fotógrafos dividiram esses acontecimentos históricos como testemunhos de uma época.

Pretendia que as imagens que eu havia transformado em fototerritórios, tivessem sido esvaziadas para sugerir que a fotografia, pode e deve ser um espaço de encontros, e não de aprisionamentos. Algo

como uma versão bidimensional do espaço social. É possível que em algum nível, isso possa ter acontecido, ou venha a acontecer com quem visitou ou visitará o canal dos fototerritórios DELETE.use na web<sup>40</sup>, e é por essa razão que mantereí o endereço ativo pelo maior tempo que me for possível. Por outro lado, ao entender os fototerritórios como lugares comuns que reafirmam o poder da mídia sobre nossas lembranças fotográficas, procurei uma maneira de materializar uma prova física, de que por trás de imagens que circulam na mídia há sempre uma ou mais intenções veladas, e antes de permitir que alguma imagem (ou discurso) invada a privacidade de nossas memórias pessoais, há que se relevar seus contextos, escavar suas camadas de significados latentes.

No final, permanece o incômodo e fica a incerteza de ter, ou não ter caído na armadilha indicada por Deleuze, quando alertou sobre a dificuldade de se tentar fugir de clichês:

(...) Não basta, decerto, para vencer, parodiar o clichê, nem mesmo fazer buracos nele ou esvaziá-lo. Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso juntar, à imagem ótica-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital. (Op. Cit: p.33)

É possível que, ao tentar criar buracos ou esvaziar o poder que as fotografias de imprensa têm sobre minhas (ou nossas) memórias, talvez eu não tivesse feito mais que criar meras paródias. E que para perturbar as ligações sensório-motoras que essas imagens têm sobre nós – perturbar seu poder mnemotécnico -, seria necessário algo mais que ações

---

<sup>40</sup> In URL [www.delete-use.photos](http://www.delete-use.photos)

superficiais sobre seus elementos visíveis. Algo como a intuição da fala, que sempre instaura novos sentidos.

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

## I.IV - *fotoLAB\_* audiovisões em des\_memórias

>

>

>

Nenhuma das experiências de apresentação da série DELETE.use foi tão eficaz para atrair colaborações do público quanto o *fotoLAB\_*, uma atividade que realizei pouco depois de iniciar os trabalhos com gravura, e que me proporcionou desdobramentos até então imprevistos. O primeiro *fotoLAB\_* aconteceu em outubro de 2015 numa miniresidência artística no Espaço N, atelier-galeria idealizado e mantido pela artista docente Profa. Dra. Claudia Paim, na cidade de Rio Grande/RS. A proposta era criar um laboratório artístico onde eu pudesse experimentar formas de apresentação e montagem de obras, acompanhada de perto pelo público, que neste caso, foi limitado em função do tempo e espaço de trabalho, basicamente formado por estudantes de arte e artistas pesquisadores, ligados direta ou indiretamente à docência<sup>41</sup>.

Foram dois dias de conversas e experimentações práticas em torno de temas como a latência da imagem, lembranças versus esquecimento, apropriação e autoria compartilhada. Além de ver, falar e ouvir sobre fotografias, buscamos soluções de apresentação, onde cada participante pôde criar seus próprios arranjos visuais para as mais de 100 imagens da

---

<sup>41</sup> O *fotoLAB\_* experiência foi uma realização do ESPAÇO N e Oficina de Vídeo do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Rio Grande – FURG. Teve o apoio do Instituto de Letras e Artes - ILA da FURG, do Programa de PPGAVI-UFRGS e Bolsa CAPES. Contou com a participação de Jacqueline Ávila, Tõni Rabello, Marisa Larré, Célia Pereira, Flávia Azambuja, Claudia Paim, Camila Souza, Marcelo Gobatto e Roseli Nery. Rio Grande/RS – outubro de 2015.

série DELETE.use, simulando uma montagem coletiva, elaborada a partir das escolhas individuais.

Bem aos moldes do conceito de laboratório como espaço de testes, erros, e principalmente oportunidade para descobertas, a miniresidência no Espaço N me apontou uma possibilidade de abordagem metodológica que, até então, eu não havia cogitado: atender para a experiência do outro diante das imagens DELETE.use. Essa reflexão só foi possível, porque durante parte das atividades práticas do *fotoLAB* eu utilizei um pequeno gravador de áudio, na intenção de criar um bloco de notas para futuras consultas para a escrita da tese, e nessas gravações que encontrei material para pensar em novos caminhos, práticos e teóricos. Com o microfone aberto, registrei os relatos do grupo sobre as escolhas das imagens, sobre coincidências de opiniões e o que cada participante achava sobre o que teria sido suprimido das fotografias originais. Cabe esclarecer que para todos os participantes foi dada de antemão a informação que as fotos ali reunidas eram históricas, nenhuma de minha autoria, e todas haviam sido manipuladas com o objetivo de criar estranhamentos.

Até a experiência no Espaço N, nenhuma das fotos-fontes da pesquisa tinha sido apresentada junto à série. Dessa vez, diante do interesse da maioria em querer ver ou rever as imagens de referência, resolvi abrir o HD externo que levei para Rio Grande, e apresentei os arquivos das fotos originais pela tela do *laptop*, individualmente para cada participante, no dia seguinte do exercício de ocupação da galeria. Registrei em áudio os dois momentos das pessoas diante das imagens; primeiro o relato sobre as fotos DELETE.use escolhidas por cada um, e



depois a fala diante das imagens-matrizes da pesquisa.

A gravação dos relatos não foi planejada na forma de entrevista, e sim como um bloco sonoro de notas para futuras reflexões. Fiz a captação com o gravador em cima da mesa, por achar que dessa forma o participante ficaria mais desembaraçado para falar, menos preocupado com o registro. Indiquei, apenas como fio condutor, algumas instruções iniciais: que a pessoa escolhesse livremente quantas imagens da série DELETE.use quisesse, e as organizasse em pequenos arranjos, uma edição. Depois pedia que o participante falasse sobre o(s) motivo(s) da seleção das imagens, e após mostrar a foto original, pedia para descrever o que viam, de forma sucinta.

Minha intenção inicial era tentar captar, dessa experiência, o quanto somos capazes de nos ater aos elementos que compõem uma imagem, para me ajudar a concluir minhas reflexões sobre as teorias de denotação e conotação barthesianas. O que há na foto esvaziada DELETE.use que pode atrair o interesse dos participantes? E o que há na imagem matriz que os afeta?

Alguns participantes foram detalhistas com as fotos DELETE.use, outros superficiais. Diante das fotos originais, acontecia o inverso. Pela imagem precursora ser quase sempre explícita, parecia como se não houvesse mais o que dizer sobre o tema. Alguns participantes se disseram surpresos e sequer descreveram as pessoas e as cenas que estavam diante dos olhos, quando ao contrário do relato dito diante do fototerritório, a imaginação construiu cenas bem diversas das imagens originais.



FIG.42 - Arranjos de Imagens da série DELETE.use na galeria do Espaço N, durante o primeiro *fotoLAB\_experiência*, em Rio Grande/RS. Outubro de 2015.

FIG.43 - Na página ao lado, imagens do primeiro *fotoLAB\_experiência*, ação colaborativa realizada no Espaço N, em Rio Grande/RS, outubro/2015. Fotos: Flavya Mutran



Uma mesma imagem foi descrita de forma diferente por mais de um participante. Os relatos foram feitos separadamente, mas sempre nessa ordem de apresentação: primeiro as fotos DELETE.use e depois as fotografias originais. Observar as escolhas das palavras, a duração das descrições, as imperfeições e lapsos quando o participante tentava recorrer à memória da imagem escolhida antes do relato, foi uma oportunidade muito rica, causando em mim novo interesse pelos fototerritórios e uma camada de sentido a mais para a pesquisa.

Ao serem provocados a falar sobre o que os olhos viam de um território onde seus pés jamais estiveram, os participantes do *fotoLAB\_*, coincidentemente, foram colocados na mesma posição dos fotógrafos-viajantes do passado, diante da mesma paisagem, só que agora vazias. Os relatos, todos em primeira pessoa, pareciam testemunhos de vivências, ditos com a desenvoltura de quem já passou pelos mesmos lugares em situações imprevistas, se considerarmos os eventos originais. Foi o imaginário de cada participante que comandou a experiência, embaralhando a noção de tempo e espaço, realidade e ficção.

Walter Benjamin alertou que o alto consumo de informações jornalísticas a que a modernidade impunha à sociedade dos anos de 1936 causaria uma provável decadência da figura do narrador do futuro, mas felizmente, suas sombrias previsões parecem não ter se concretizado. Bem ao contrário da apatia e desinteresse, o participante do *fotoLAB\_* exercitou com desenvoltura a figura do narrador ideal, também descrita por Benjamin: orador como fruto daqueles dois tipos arcaicos de narradores orais - os viajantes e os sedentários -, e completa:

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpretação desses dois tipos arcaicos. (...) No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1994: p.198-199)

Talvez, hoje, sejamos um pouco o resultado desses papéis arcaicos, derivado de ativos e passivos da linguagem oral, escrita e fotográfica. Narradores potenciais, em menor ou maior grau de desenvoltura. É nesse momento que percebo que de todas as estratégias de apresentação da série DELETE.use, a interlocução direta com as pessoas é a que mais permite uma efetiva ressignificação para as imagens. Voltando à teoria sobre denotação-conotação barthesiana - que nada mais é do que um jogo de significados através da manipulação direta ou indireta da palavra -, o fotoLAB\_ efetivamente coloca em prática a sugestão de Barthes de se investigar os principais planos de análise da conotação fotográfica sobre a forma com que percebemos uma fotografia.

(...) para isolar as unidades significantes e os temas (ou valores) significados, seria necessário proceder-se (talvez por testes) a leituras dirigidas, fazendo variar artificialmente certos elementos da fotografia, de maneira a observar se essas variações de forma conduzem a variações de sentido. (BARTHES, 1990: p.15)

Dessa maneira, entendo que minhas interferências na aparência de imagens icônicas foram capazes efetivamente de gerar releituras, senão das imagens e situações históricas que elas remetem, ao menos foram releituras sobre nossa maneira de lidar com os desdobramentos desses acontecimentos, suas implicações sociais, seus códigos culturais. Mas

Barthes afirmava também, que a plenitude visual da fotografia é de tal ordem que sua descrição ao pé da letra seria impossível

(...)pois descrever consiste precisamente em acrescentar à mensagem denotada um *relais* ou uma segunda mensagem, extraída de um código que é a língua e que constitui, fatalmente, qualquer que seja o cuidado que se tenha para ser exato, uma conotação em relação ao análogo fotográfico; descrever, portanto, não é somente ser inexato ou incompleto; é mudar de estrutura, é significar uma coisa diferente daquilo que é mostrado. (Op. Cit.: p.14)

De fato, essa alteração de sentido efetivamente também ocorreu no *fotoLAB\_*. No entanto, eu não saberia garantir se esse tipo de dissonância se aplicaria a todas as experiências de descrição visual, uma vez que no *fotoLAB\_*, as instruções iniciais da ação deram margens para o exercício criativo, incitaram a faculdade de criar imagens através de palavras, o que transformou a experiência em algo que não se vincula à precisão da memória.

Ouvindo os arquivos sonoros do primeiro *fotoLAB\_*, percebi que as falas pareciam desconectadas tanto dos fototerritórios quanto das fotos-matrizes. Era como se os participantes da experiência estivessem falando de uma terceira camada visual, que não tratava necessariamente nem sobre lembranças, nem sobre esquecimentos - do orador, das imagens, do tema inicial de cada registro. Parece ter havido uma espécie de deslocamento espaço-temporal ativado pelo fluxo das palavras. É por isso que procurei adotar o neologismo audiovisões, ao invés de usar o termo audiodescrição, pois o segundo define especificamente o recurso oral usado como mediação para acessibilidade, com o objetivo de ampliar o

entendimento de pessoas com deficiência visual por meio da informação sonora (MOTTA, 2010: p. 07).

As audiovisões *fotoLAB\_*, por sua vez, não estão propriamente filiadas à objetividade ou coerência com as imagens de referência. Considero-as como olhares fortuitos não só sobre as fotografias apresentadas no encontro, como também sobre as fotografias imaginadas que cada participante carrega consigo. São instantâneos fiéis apenas à imaginação sincera de cada um. São formas muito pessoais de lidar com o tempo, a duração da atenção que cada participante dispensa para cada imagem, seu ritmo de fruição.

Segundo Paul Ricoeur, para relacionar a experiência do tempo vivido e do tempo do mundo é necessário construir conectores para manejar essa relação, e o imaginário é fundamental para a construção histórica, seja ela individual ou coletiva. É desse caldo imaginativo que mistura vivências e vocabulários pessoais, com repertórios e dinâmicas coletivas, que se faz um narrador. Essa figura que vive e relata o que lhe é próximo (os sedentários), mas conhece sobre os outros a partir do que recebe de relatos orais, escritos ou fotografados (os viajantes). Já para Ricoeur, seja no papel de narrador ou de leitor, nossa relação com o tempo é feita da mistura entre o histórico e o ficcional, pois a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia

os acontecimentos contados numa narrativa de ficção são fatos passados para a voz narrativa, que podemos considerar aqui como idêntica ao autor implicado, ou seja, a um disfarce fictício do autor real. Uma voz fala, contando o

que, para ela, ocorreu. Entrar em leitura é incluir no pacto entre leitor e o autor a crença de que os acontecimentos relatados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz. (RICOEUR, 1994: p.329)

Após a experiência de Rio Grande, produzi um audiovisual que tenta reproduzir essas sobreposições de camadas entre som e imagem, que o *fotoLAB\_* me proporcionou. Editei o material pelo *Adobe Première*, unindo imagens dos fototerritórios selecionadas pelo grupo, às narrações com o que cada participante enxergava nas fotografias da série. No vídeo, não apresento nenhuma fotografia precursora, apenas coloco as legendas nomeando os autores das fotos. O resultado foi uma coletânea de cenários vazios, cujos enredos, descritos pelas vozes em *off*, não atestam o que os olhos veem diante da tela. Trata-se de um emaranhado de estórias sem começo ou final, e sem uma sequência linear<sup>42</sup>.

Retomei a experiência *fotoLAB\_* em outras ocasiões, cidades e com outros participantes, sempre com pequenos grupos de voluntários. Repito a essência da dinâmica feita em Rio Grande, com ajuste apenas na forma de apresentação das imagens-matrizes e das imagens DELETE.use, ambas agora ampliadas em papel fotográfico 10x15cm, num total de 220 fotos (110 para cada grupo)<sup>43</sup>. Apresento as fotografias e continuo gravando os

---

<sup>42</sup> A primeira versão do audiovisual *fotoLAB\_* está disponível in URL: <http://goo.gl/enjppd> ou clicando no QR-CODE abaixo



<sup>43</sup> Depois do primeiro *fotoLAB\_* em Rio Grande (outubro /2015), já realizei outras experiências em Porto Alegre/RS, entre novembro de 2015 e março de 2016; e em Belém/PA, em maio de 2016.



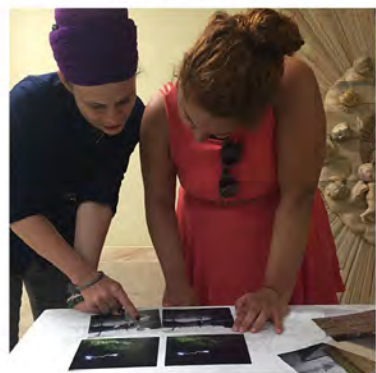
relatos dos participantes diante das imagens. Cada vez mais observo que a experiência *fotoLAB\_* estabelece outro(s) lugar(es) que parece(m) existir apenas, como diria Tristan Tzara, no “pensamento [que] se faz na boca”<sup>44</sup> do participante, e não propriamente nas fotografias que estão sobre a mesa. Algumas vezes, os relatos parecem não se relacionar com nada do que pode ser visto durante o encontro, e é por este motivo que prefiro definir os relatos sonoros como arquivos de audiovisões – algo mais ligado a fatores conotativos, que denotativos.

Convidado a registrar suas impressões sobre o que vê, o participante estabelece uma ocupação temporária do espaço da fotografia, enquanto lugar de enunciação. Diferente da noção de apropriação, quando alguém toma alguma coisa para si para estabelecer o valor de posse e permanência, a dinâmica do *fotoLAB\_* gera o contrário: o transitório, certo descompromisso com a realidade e a dissolução autoral. Trata-se menos de posse, guarda e manutenção de algo, e é mais sobre empréstimos e compartilhamentos. Trata-se de impermanência, pois a experiência é sempre passageira. Não fosse o registro sonoro que coletei, a efemeridade do encontro teria dissipado aquelas narrativas, desaparecidas como as personagens que retirei das imagens precursoras.

FIG.44 - *fotoLAB\_* em Porto Alegre/RS e Belém/PA.  
Fotos: Flavya Mutran e Fatinha Silva. Arquivo Pessoal

---

<sup>44</sup> TZARA, Tristan apud BOURRIAUD, 2009: p.56



Por mais que os participantes falem em primeira pessoa, a maioria não se inclui como protagonista das narrativas. Falam sempre no papel de narradores - “*eu vejo*”, “*eu imaginava outra coisa...*”, “*eu achava que sabia sobre essa imagem...*”, etc. -, o que me fez concluir que a maioria não se apropria efetivamente das imagens. O que ocorreu foi um tipo de (re)ocupação temporária, já que as falas remetem à relatos de passagens, ou descrições de quem ocupou uma plateia após uma exibição. Há, claro, exceções, mas considero mais adequado definir a postura do participante como a de um ocupante ocasional dos espaços fotográficos da pesquisa<sup>45</sup>.

Assim, para facilitar novos trânsitos do trabalho, e estender seu alcance, criei um dispositivo em papel com páginas destacáveis, para distribuição gratuita das imagens DELETE.use, devidamente identificadas e com instruções para que futuros interessados possam efetuar novas ocupações nos fototerritórios da pesquisa. Um texto sucinto orienta e convida o visitante da exposição para colaborar com o trabalho:

***fotoLAB\_***

As imagens reunidas aqui fazem parte da ação colaborativa *fotoLAB\_*, e tem como objetivo criar um inventário audiovisual com relatos de experiências de voluntários diante das imagens da série DELETE.use. Para participar, escolha uma imagem, grave um áudio curto descrevendo o que vê, o que lembra ou o que imagina sobre o fototerritório selecionado, e envie sua gravação para o e-mail ***flavyamutran@delete-use.photos***

Seu relato será incluído no site [www.delete-use.photos](http://www.delete-use.photos)

Participe!

(Instrução do dispositivo *fotoLAB\_*. Vide FIG.45)

---

<sup>45</sup> Até junho de 2106, apenas dois participantes se incluíram como protagonistas das imagens DELETE.use em seus relatos. Para saber mais acesse <https://goo.gl/AugyGZ>

Foram impressas 300 unidades de fototerritórios DELETE.use em papel reciclado, tamanho 16 x 16cm, colocados próximos ao(s) monitor(es) onde os vídeos *fotoLAB\_* são exibidos, e distribuídos gratuitamente para os visitantes da exposição. O site *delete-use.photos* continua ativo e transformou-se num repositório para essas ocupações colaborativas feitas de forma presencial ou à distância. Já são mais de 70 audiovisões para cerca de 56 fotografias das 108 imagens publicadas da série DELETE.use. Há fotos com mais de uma ocupação sonora, e há muitas ainda sem registro.

Fora o site da série DELETE.use, há também um canal no *YouTube* e outro no *soundCloud*<sup>46</sup> que reúne o inventário dos áudios coletados até maio de 2016, com capacidade ilimitada para receber outras colaborações. Os dois canais estão conectados entre si, e também é possível acessar os áudios através da *homepage* da série.

FIG.45 - Dispositivo *fotoLAB\_* e Vídeos expostos na mostra ARQUIVO 2.0 - Desmemórias fotográficas, no Espaço Cultural Banco da Amazônia - maio-junho de 2016, em Belém/PA



<sup>46</sup> Arquivos sonoros dos *fotoLAB\_* in URL: <https://goo.gl/I0tmvt>





Foi a partir da edição dos vídeos *fotoLAB\_* que reiterei minha concepção de fototerritório como espaço de ressignificações. Quando cada participante soube que tinha nas mãos fotografias manipuladas digitalmente, propositalmente alteradas para causar distúrbios espaço-temporais, eles saíram da passividade da observação visual e acionaram o espaço enunciativo de narração, reafirmando o valor da fotografia enquanto espaço social, lugar para múltiplas subjetivações.

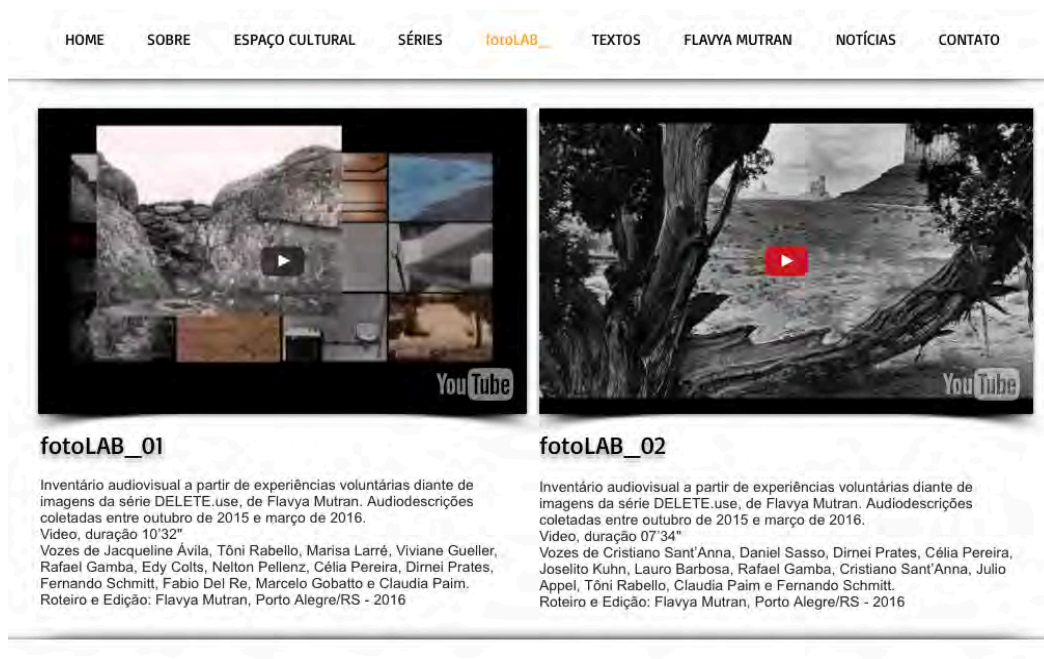


FIG.46 - Vídeos das experiências *fotoLAB\_* disponíveis no site [www.arquivodoisponzero.com.br](http://www.arquivodoisponzero.com.br)

Os relatos do *fotoLAB\_* me fizeram refletir sobre a ideia de interstício descrita por Nicolas Bourriaud, típico da arte relacional,

onde propositores e provocados - ou artistas e espectadores - estabelecem um espaço de mediação colaborativa através da obra. Para o Bourriaud a obra de arte representa “um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (BOURRIAUD, 2009: p.22-23). Talvez esse espaço de interstício descrito por Bourriaud tenha se estabelecido através do encontro *fotoLAB\_* - configurado a partir das falas que surgiram do esparramar de fotos sobre a mesa rodeada de pessoas, que também criaram novos espaços mentais para imagens DELETE.use. As fotografias como ponto-zero da proposição, o verdadeiro território agregador, multirelacional.

Considero cada voluntário da experiência como coautor desse arquivo memorável, hoje um inventário audiovisual que se criou a partir desses encontros. Meu papel como propositora é continuar convidando novos participantes, coletando essas experiências, editando e guardando esses depoimentos para manter este arquivo acessível até quando for possível. Das experiências anteriores de apresentação da série - os cartazes, postais, a homepage e mesmo as *Vistas METAL MASTERS: -*, fica a certeza que cada etapa teve e tem sua importância para as reflexões da pesquisa, mas se o modelo de sociabilidade relacional descrito por Bourriaud puder ser associado às experiências com as imagens da série DELETE.use, possivelmente o *fotoLAB\_* seja a estratégia que mais se desdobrou em vários interstícios: seja na matriz imagética inicial das imagens manipuladas - que chamo de fototerritórios; seja na atividade presencial de ver e falar sobre esse conjunto de imagens e sobre seus tempos de visualização - incluindo as fotos-matrizes que só exibo

frente-a-frente com os interessados em participar do *fotoLAB\_* ; seja nos relatos orais que resultam desses encontros, que criam novas paisagens audiovisuais, assim como nos vídeos, que também podem ter seus próprios desdobramentos. Citando novamente Bourriaud, reafirmo a experiência como um trabalho colaborativo

Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência das esferas das relações humanas agora se tornaram “formas” integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais. (BOURRIAUD, 2009: p.40)

Depois de tudo, o título da série DELETE.use me pareceu ser ainda mais coerente, já que nomeia e autodefine o esvaziamento e (re)uso de algo, que neste caso não exclui, e sim sugere novas inclusões. Sugere também um meio termo entre os extremos da memória - nem lembrança, nem esquecimento -, ativado pelo benefício da ficção, como algo que nos fortalece frente à realidade.

É nesse momento, quando várias camadas das imagens foram remexidas, quando já ultrapassei as memórias históricas das fotografias da série, as minhas memórias pessoais e até as memórias sonoras das ocupações fototerritoriais de terceiros, que me dou conta que o arquivo não é necessariamente um compósito de imagens desmemoriadas - sem lembranças, forçadas ao esquecimento, como afirmei logo no início deste capítulo. O processo mnemotécnico é de outra ordem, é de fato, do âmbito



das memórias de trabalho (\_RAM), voláteis, seja na circulação em rede, seja na projeção em vídeo, seja no som das audiovisões, todas estão em trânsito. A maioria só existe se algum interruptor de energia estiver aceso. Até as *Vistas METAL MASTERS*:, materializam essas mudanças de suporte - já que foram imagens numéricas, depois pigmentos deslocados para superfícies reaproveitadas, onde outras imagens foram destruídas para liberar espaço para alegorias sobre os processos de impressão dos meios de comunicação. Tudo se configura como um arquivo fotográfico em trânsito. Tudo des\_memória.

Percebo a diferença, sutil, mas relevante, da aplicação de outro tipo de grafia para a palavra: adoto o prefixo DES + o símbolo *underscore* (traço sublinhado, ou traço baixo em português) + sufixo MEMÓRIA, para enfatizar que as imagens da série propõem DES-locações, não extremos permanentes e opostos. Esta grafia se refere ao artifício da escrita usado na computação para criação de *tags*, que facilitam a rotulação de palavras-chaves ou conceitos no sistema de buscas de informações *on-line*<sup>47</sup>. Assim, ao tratar DELETE.use como imagens de um arquivo de des\_memórias, o classifico no campo contrário ao da documentação. DES\_memória, então, é como o elemento chave na fabricação de todos os estágios, desdobramentos práticos e reflexões teóricas sobre a série DELETE.use, que também se aplicará no trabalho que dá origem a serie RASTER, que tratarei no capítulo seguinte. A aplicação da palavra

---

<sup>47</sup> Na linguagem de T.I. não é permitido o uso de espaçamentos entre caracteres, e os intervalos são substituídos pelo símbolo *under\_score*. Significa que ao digitar DES\_MEMÓRIA no browser de um terminal de acesso à *web* - os sistemas buscadores do Google, por exemplo -, que interpretam a grafia como uma palavra única. A partir da lógica da sua grafia, os buscadores farão o mesmo tipo de interpretação em qualquer idioma: *des\_memory* (inglês); *des\_memoire* (francês); *des\_memoria* (espanhol); *des\_speicher* (alemão); e assim por diante.

des\_memória faz alusão aos procedimentos computacionais de transferências de dados entre os meios virtuais e meios físicos, e indica as mudanças de status entre os trânsitos em memórias \_ROM e memórias\_RAM. Se refere também às camadas de latências que constituem o território movediço das memórias humanas.

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

>

<

<

<

## CAPÍTULO II

# RASTER

## II.I - LIVRE TRADUÇÃO DE ARQUIVOS FOTO.GRÁFICOS

>  
>  
>

Em DELETE.use, mesmo interferindo sobre os elementos denotativos, e com isso, alterando os elementos conotativos que constituem a aparência das imagens, ainda atuo sobre as camadas de visibilidade da interface do FOTOGRÁFICO: seus códigos visuais mais aparentes<sup>48</sup>. Atuo sobre os elementos que constituem sua construção discursiva, e que dizem respeito ao que pode ser visto e dito em suas muitas camadas de latências. Atuo sobre a superfície do visível, sobre as memórias humanas.

E o que mais integraria esse sistema de códigos visuais? Afora as camadas conotativas - compostas por mensagens subliminares em latência - , que outras estruturas não visíveis compõem arquivos fotográficos digitais? Foi o interesse por outro tipo de (in)visibilidade dos arquivos da pesquisa que atraiu minha atenção, neste caso, não no sentido figurado, e sim no literal: olhar para o sistema de códigos intraecrã<sup>49</sup>. Como um tipo de investigação sobre memórias maquínicas.

---

<sup>48</sup> Os códigos visuais mais aparentes da fotografia são: a composição, o enquadramento, tipos de suporte (fílmico ou digital), se preto & branco, infravermelho ou colorido, sobre a profundidade de campo, foco, os tipos de lentes, ângulos de tomadas, e tantos outros.

<sup>49</sup> Adoto a grafia portuguesa de *ecrã* quando me referir aos *displays* ou monitores de computador, para deixar claro a abordagem relacionada às telas de dispositivos computacionais, que invariavelmente exibem arquivos do tipo raster.

O que eu chamo de invisibilidades intraecrã se refere também aos procedimentos da linguagem computacional de maneira mais ampla, e não apenas às estruturas algorítmicas de imagens numéricas, pois relaciona os modos como produzimos, visualizamos, salvamos e/ou compartilhamos arquivos fotográficos digitais<sup>50</sup>.

Entre os carregamentos (*upload*) e descarregamentos (*download*) dos arquivos da pesquisa, algum tipo de latência sempre foi responsável por criar deslocamentos, no tempo e espaço, propícios para mudanças de status, ou reconfigurações de memórias. A condição que determina esses deslocamentos de dados para a área da Tecnologia da Informação (T.I.) é justamente definida como latência (*LAG*): o lapso de tempo entre o início de uma atividade ou função e o momento em que seus efeitos se tornam perceptíveis, concluídos. É o cálculo de latência que é levado em conta no momento em que se avaliam os riscos e vantagens para o bom ou o mau funcionamento do meio digital.

Um exemplo ilustrativo sobre o conceito de latência (*LAG*) é quando acionamos o botão de uma câmera fotográfica digital e acontece algum atraso entre o disparo e o tempo que o registro da cena é salvo; ou quando se desloca um arquivo simples de texto de um diretório a outro - anexar um *<.doc>* no e-mail, por exemplo -, a latência é o intervalo de tempo entre a execução da ação e a imagem que a simula virtualmente via ecrã, que pode não ser correspondente ao tempo real que a ação está em curso. Em outras palavras, o tempo de latência pode ser imperceptível

---

<sup>50</sup> De forma simplificada, algoritmos são sequências de instruções, e não representam necessariamente um programa computacional, e sim as etapas de uma atividade, de forma geral associada à matemática e às sequências lógicas.

aos olhos durante os procedimentos usuais dos *gadgets*, mas sempre que há retardos ou falhas, há problema com os algorítmicos do projeto.

Se algo dá certo - ou se pode dar errado -, com a tríade produzir → salvar → compartilhar fotografias digitais, certamente envolverá diversos riscos de latências, independente do dispositivo que o execute. De forma resumida, a latência é fundamental para a constituição das memórias rígidas (\_ROM) ou voláteis (\_RAM) dos nossos sistemas computacionais. Era inevitável olhar para esse universo e não propor interrelações, mesmo não dominando a linguagem computacional a fundo, pois foi a partir dessa variável que identifiquei novos aspectos geradores de des\_memórias.

Grosso modo, qualquer tipo de arquivo digital - como um texto, um som, uma imagem, vídeo ou programa executável -, é uma sequência de *bits*, a base elementar de informação compreendida pelos sistemas computacionais<sup>51</sup>. Os *bits* circulam nos nossos computadores sob a forma de sinais elétricos, representados por um sistema binário constituído de <zeros> e <uns>, que podem ser analogicamente comparados a matriz de um idioma. A linguagem binária<sup>52</sup> também é a base dos códigos que formam a 'aura' alfanumérica relacionada à natureza dos dados e dos dispositivos onde os arquivos digitais são gerados, como um tipo de DNA. E há dois tipos de DNA de arquivos de imagem digital: os *vetoriais* e os *rasters*.

---

<sup>51</sup> *Bit (Binary Digit)* é a menor unidade de informação que pode ser armazenada ou transmitida num sistema computacional. Vale <zero> (0 - desligado, sem corrente elétrica) ou <um> (1 - ativo, com corrente elétrica).

<sup>52</sup> Arquivos binários têm como principal característica a existência de uma estrutura rígida que define como os dados estão armazenados no arquivo (tanto no cabeçalho como nos dados). Cada formato de arquivo possui uma estrutura diferente, o que exige programas específicos de leitura.

Os primeiros são gerados a partir de programas de desenho e modelagem computacional<sup>53</sup>. Já os *rasters* são arquivos gerados a partir de máquinas fotográficas digitais, *webcams*, *scanners* ou *cameraphones*, de extensões variadas<sup>54</sup>. São esses arquivos de rastreamento ou varredura, os *rasters*, que me interessam, pois são eles que circularam pelas redes que compõem minhas memórias\_ROM e \_RAM, cernes da pesquisa.

A primeira vez que visualizei os algoritmos de um arquivo digital foi a partir da decodificação da imagem de uma única letra, e só depois parti para a decodificação de *rasters*, que são arquivos mais complexos. Iniciei a exploração da estrutura invisível de fotografias numéricas no final de 2010, durante o Mestrado aqui no PPGAVI-UFRGS, sem que eu soubesse ainda que a expressão gráfica de arquivos digitais se transformaria em parte da minha pesquisa de doutorado. Usei o programa *octaldump*<sup>55</sup> para decodificar a imagem da letra *aleph* <א>, do alfabeto hebraico, como teste zero.<sup>56</sup>

O tamanho do arquivo gerado pelo programa ficou com aproximadamente 4KB, muito pequeno se comparado aos *rasters*, porém, quando os dados decodificados foram transcritos graficamente como um

---

<sup>53</sup> Os programas de desenho e modelagem computacional que geram arquivos de imagem vetorial mais comuns são o *Adobe Illustrator*, *Adobe Photoshop*, o *Paint*, o *CorelDraw*, entre outros.

<sup>54</sup> As extensões de arquivos de imagem raster mais comuns são <.nef>, <.raw>, <.jpg>, <.png>, <.tif> ou <.gif>. Ver GLOSSÁRIO.

<sup>55</sup> O *Octaldump* <Od.> é de uso gratuito, e é um tipo de filtro que mostra o conteúdo de arquivos em um formato que seja visível, de acordo com o tipo de uso de cada arquivo.

<sup>56</sup> Todo caractere também é representado por números de 8 bits. Escolher uma letra fora do meu alfabeto nativo, remete ao conto homônimo de Jorge Luis Borges (2008), pois *aleph* é como uma metáfora para um *ponto imaginário de onde é possível se ver todos os outros pontos do universo*.

texto - fonte Arial, corpo 12 com espaço -, esses 4KB resultaram num conteúdo de aproximadamente 30 laudas de caracteres. Para visualizar esses dados na forma impressa, escolhi a saída em jato de tinta sobre papel vegetal (10x15 cm), pois me interessava sobrepor as camadas desses códigos subscritos que quase nunca são visíveis, como se fossem transcrições de um idioma secreto, subscrito como um tipo de mensagem criptografada misteriosa.

Observar a estranheza da transcrição alfanumérica de um única letra, logo me remeteu às muitas (im)possibilidades de traduções entre sistemas não-verbais e verbais, entre os sistemas de escritas visuais e os ágrafos. Dessas experimentações iniciais nasceu o interesse da investigação.

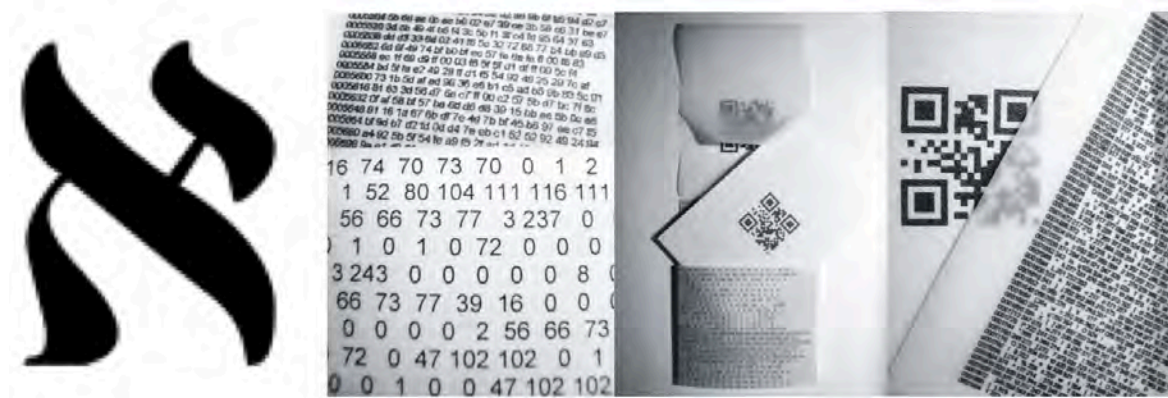


FIG.47 - Acima, impressão em papel vegetal dos códigos numéricos do teste zero resultante da decodificação da imagem vetorial da letra *aleph*, ao lado à esquerda. A visualização da letra e acesso ao conteúdo gráfico ficou armazenada e pode ser acessada através do QR-CODE estampado na página de rosto do impresso. Foto: Flavya Mutran, Porto Alegre/RS, 2010.



Na sequência, fiz a decodificação de um *raster* <.jpg> escolhido entre os arquivos do Banco de Imagens [flickr.com](http://flickr.com), pois pretendia “dissecar” uma foto retirada da *web*, e não gerada entre os meus dispositivos. A operação produziu um conteúdo gráfico correspondente a 4.608.830 caracteres, distribuídos em 68.824 linhas, com 1.280 páginas, transferidos para o programa de edição de textos do *Windows*. Caso essas páginas fossem impressas da mesma forma que o teste zero da letra *aleph* - em formatação simples, fonte Arial 12 sem tabulação - teria um volume quase igual ao da primeira versão impressa da raríssima Bíblia Sagrada de Johannes Gutenberg, publicada no Séc.XV, com aproximadamente 1.282 páginas. Em função do enorme volume de dados, naquele momento era inviável imprimir o teste zero do arquivo *raster* (FIG.48), mas salvei as transcrições dos seus códigos em versão <.PDF> para futuros estudos.

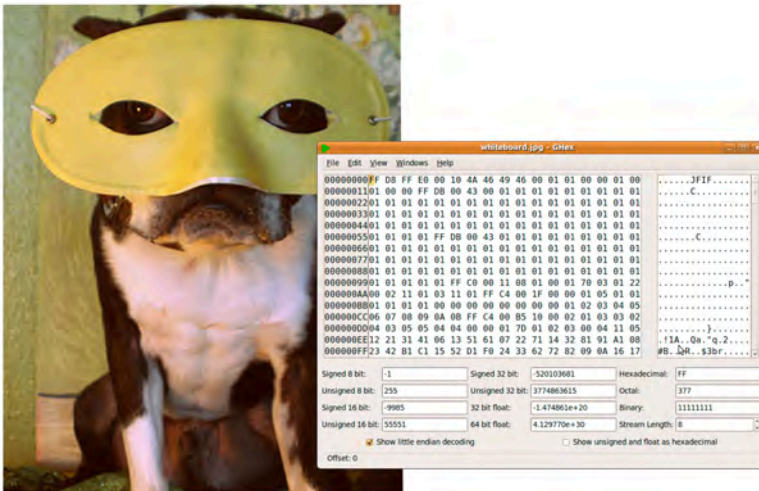


FIG.48 - Acima, fotografia capturada do Banco de Imagens *flickr.com*, usada para teste de decodificação algorítmica. Ao lado as telas de visualização do conteúdo extraído da imagem.

Foi no rastro eletrônico de códigos digitais que entrevi um campo rico de subjetividades, mas ao mesmo tempo, um campo de forças ocultas da qual a maioria de nós, usuários dos dispositivos e das tecnologias digitais, pouco ou nada compreende de fato. Cada um dos formatos alfanuméricos, que correspondem aos *bits* de um arquivo digital, está diretamente ligado ao tipo de aplicação que determina seus trânsitos, seus lugares no tempo e no espaço das memórias de máquinas. Os conteúdos matemáticos invisíveis dos *rasters* e suas extensões gráficas correspondentes, estão em constante estado de mudança, e são passíveis de modelagem, desde quando nascem no interior de um dispositivo gerador de imagem, até sua evolução e morte, apagamento.

Pensar nas transformações pelas quais as imagens da pesquisa passaram, ao longo da produção de ARQUIVO 2.0, é também tratar de *rasters*. De certa forma, observar esses arquivos digitais é pensar sobre as transformações pelas quais a própria Fotografia vem passando ao longo do tempo, afinal, meu projeto de constituir um arquivo de fotografias memoráveis a partir da *web*, só foi possível, graças aos *rasters*, que padronizaram quase dois séculos de imagens técnicas de todos os gêneros em matrizes numéricas deslocáveis.

*Raster* autodenomina a natureza das imagens que constituem as fotografias da pesquisa, sejam as fotos precursoras, sejam os fototerritórios, sejam até as versões digitais das impressões à laser que serviram de base para a produção das *Vistas METAL MASTER*:. Todos esses arquivos são *rasters*. Decodificar, recodificar e até desestruturar a lógica dos seus códigos, <intra-> e <pós-> ecrã, motivou a busca por outra maneira para produzir → salvar → compartilhar minhas fotografias

memoráveis, dessa vez com formatos bem mais subjetivos e arriscadamente herméticos.

O interesse em investigar relações poéticas que interpolassem fotografia e representações gráficas, além do exercício estético, remete ao desejo de se comunicar através de signos. Faz parte de um plano para proteger minhas imagens preferidas e salvá-las do desgaste do olhar. Por esse motivo, não trabalhei com as mesmas matrizes fotográficas de DELETE.use, pois nesta série, já não importa investigar conotações a cerca da presença ou ausência da figura humana, da constituição da paisagem ou do trânsito entre gêneros fotográficos. Escolhi imagens que, para mim, são da mesma forma memoráveis, mas onde não há o que questionar sobre a natureza de seus significados visíveis.

E assim dei início ao arquivo RASTER<sup>57</sup>, produzido descontinuamente entre 2012 e 2016, com a primeira série de obras limitada em 12 imagens-matrizes. Nenhuma obra se apresenta como uma fotografia visível da maneira convencional. São arquivos de fotografias digitais desdobrados em instruções gráficas bidimensionais, configurados como aplicativo(s) interativo(s), e também como uma coleção de (áudio)livros, que compõem o que chamarei de **livres traduções *foto.gráficas***, que interrelacionam imagem e escritas digitais. Aqui a grafia da palavra **foto**<ponto>**gráfica(s)** faz alusão à separação usada em palavras-chaves em *browsers* para pesquisa de elementos (coisas, palavras, meios,

---

<sup>57</sup> Adoto o uso da caixa alta para a grafia RASTER quando me refiro às obras criadas na poética, e quando a palavra aparecer em caixa baixa (*raster*) diz respeito a natureza do arquivo digital de forma geral.

linguagens, etc.), de forma separada, mas relacionados entre si. Neste caso, relações entre fotografias e meios ou expressões da área gráfica.

Considero que essas experimentações realizadas com os *rasters*, para desconstruir fotografias, ativaram outros sentidos de latência da imagem, dessa vez ligadas aos trânsitos entre as memórias das máquinas que nos cercam.

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

## II.II - RASTER

subversões algorítmicas

>

>

>

Os primeiros trabalhos da série RASTER foram feitos em 2012 a partir dos arquivos digitais de *Vista da janela em Le Gras*, de Joseph Nicéphore Niépce (França, c. 1826), a mesma imagem que motivou parte das reflexões teóricas do conjunto *METAL MASTER: ligado à DELETE.use*. Conforme relatei no capítulo anterior (I.III), me parece simbólico o fato dessa imagem ser única, e ter duas versões de si própria - a placa matriz original e sua reprodução em película P&B retocada à mão -, ambas representando o marco zero das imagens técnicas. Juntas, a heliografia de *Le Gras* e sua tradução fílmica, estão irremediavelmente interligadas às combinações de palavras-chaves que lhes conferem o título de “primeira fotografia produzida no mundo”. Ambas são matrizes de uma história cheia de ruídos, de perdas de informação, esquecimentos e invisibilidades. Por isso, as duas versões de *Le Gras* resistem no meu pensamento e na prática artística como arquivos-*masters*, espécies de placas-mãe<sup>58</sup>, sendo recorrentes na pesquisa.

---

<sup>58</sup> Em computação a placa-mãe é a principal peça de um computador, onde todos os seus periféricos são acoplados: placa de vídeo, rede, som, memória, HD, processador. Como placa-mãe da poética RASTER, *Vista da Janela em Le Gras* agrega diversos tipos de expressão audiovisual, e por isso representa a base em que se podem reunir múltiplas formas de expressão.

Nos anos seguintes, as relações conceituais e tipos de conversões algorítmicas se repetiram como estratégias plásticas para decodificar arquivos de outras imagens, contudo, todos os RASTERS produzidos entre outubro de 2012 e junho de 2013, são livres traduções foto.gráficas de *Vista da janela em Le Gras* - desde o maior tamanho disponível para *download* gratuito, até *thumbnails*<sup>59</sup>, suas menores versões *on-line*. O conteúdo gráfico resultante das primeiras decodificações teve grande variação no volume de caracteres. Tal qual o teste zero de 2010, de início mostrava-se inviável dar algum tipo de saída impressa para arquivos acima de 100 KB, pois o volume de dados - caso fossem paginados e impressos -, seria superior a mil páginas.

Pode parecer um contrassenso retirar *bits* do meio virtual e transformá-los em números impressos em tinta e papel, visto que pela lógica da funcionalidade dos códigos binários eles foram concebidos para circular como níveis de tensão, e não como representação gráfica. Pretender materializar o que foi produzido para não ser matérico, e sim virtual, logo pareceu uma causa perdida, porque o sistema de códigos invisíveis que circula como algoritmos de um arquivo *raster* existe para facilitar trânsitos, deslocamentos. Suas versões impressas geralmente são IMAGENS, não listas de caracteres. Sem decodificadores computacionais, as sequências binárias não passam de dados desconexos.

---

<sup>59</sup> Os *thumbnails* são usados para facilitar o processo de busca e reconhecimento visual pelos mecanismos online, mas são arquivos muito pequenos e limitados. Todos os arquivos de *Vista da Janela em Le Gras* foram descarregados do Banco de Imagens do Centro *Harry Ransom*, na Universidade de Austin, no Texas (USA). Ver REFERÊNCIAS.

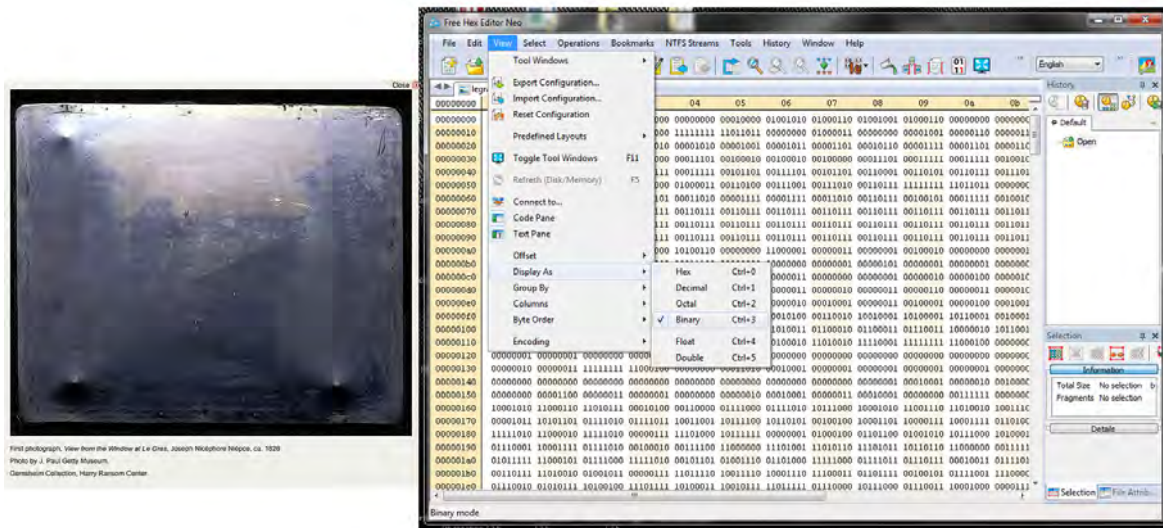


FIG.49 – Interface de um programa *OCTALDUMP* abrindo um arquivo  *raster <.jpg>* para visualização do código binário de *Vista da janela em Le Gras*, acima, à esquerda.

Na contramão da lógica computacional, foi justamente na DES\_conexão entre a utilidade da expressão gráfica dos *bits* e a verdadeira aparência de um  *raster* (arquivo de foto digital), que percebi traços de latência: espaços para deslocamentos de palavras ou de imagens, espécie de vão entre as formas de informação que circulam em rede, todas em franco processo de aparição e/ou desaparecimento = *des\_memórias*.

O interesse pela expressão numérica dos *rasters* era algo muito potente, ao mesmo tempo, parecia tão intangível que pensar numa forma plástica para aquele conteúdo imaterial era, e continua sendo, um dos desafios da pesquisa. Como transformar os códigos ligados à natureza de um arquivo de imagem em algo palpável, objetual, e conseguir conectar tal (i)materialidade com uma fotografia?

A primeira transcrição de conversão em *bytes*<sup>60</sup> de *Vista da Janela em Le Gras* foi salva como texto simples, apenas na expressão numérica das sequências *bytes* de <0> e <1>. Como ainda não tinha uma forma definida para aquela informação numérica, salvei sua versão <.PDF> no HD, e também dei saída impressa no material, como um tipo de documento técnico, cru. Pretendia que ressoasse como uma lembrança, ao mesmo tempo, um presságio de futuro perdido. Algo que vinha da memória de infância, contaminada pela visualidade dos filmes de ficção científica dos anos de 1970, cujas previsões futuristas de um mundo cercado de máquinas e de sistemas de comunicação à distância, eram quase sempre traduzidas por designs com materiais metálicos, acrílicos ou plastificados. Procurei um pouco dessa estética, dando saída para aquele conteúdo gráfico a partir de impressões a jato de tinta em acetato metalizado, que é um material resistente, embora flexível, ideal para que o trabalho fosse guardado como um registro documental da minha nova incursão intraecrã.

Intitulei esse método de conversão binária de arquivo <.jpg> de RASTER.byte (FIG.49). Lacrei as impressões em envelope também metalizado com proteção à luz e umidade, próprio para acondicionamento e transporte de placas de circuitos impressos (placas-mãe), na tentativa de garantir longevidade ao material. Mantenho esses códigos guardados, como uma espécie de relíquia, um instantâneo da passagem volátil de *Vista da janela em Le Gras* pelas minhas memórias\_RAM, em algum dia do mês de outubro de 2012. Um tipo de documento para o futuro, sobre como eu vi,

---

<sup>60</sup> *Byte* é o conjunto de 8 *bits* usado para representar um caractere (letra, número ou símbolo).



no início da segunda década do século XXI, a estrutura de uma imagem digital através da janela do meu computador.



FIG.50 - RASTER.byte, transcrição gráfica da versão binária de arquivo <.jpg> de *Vista da janela em Le Gras (1826-2012)*. Impressão a laser sobre acetato metalizado, formato 15x21 cm, 96 páginas. Fotos: Flavya Mutran. Porto Alegre, 2012

Para Joan Fontcuberta, um dos atributos inerentes a toda imagem fotográfica, seja ela analógica ou digital, é a latência, e completa

(...) toda imagem infográfica é armazenada em uma matriz numérica e só se torna perceptível ao olhar quando passa a suportes como a tela ou o papel. Ou seja, todo arquivo digital em formato gráfico é de fato uma imagem latente. O mecanismo dessa 'latência' eletrônica se caracteriza, além disso, por ser reversível, ou seja, por poder devolver a imagem final à sua fase latente prévia. Aprofundando nessa diferença, a foto em tela costuma ser provisória e a foto em papel se considera um "consumível", pelo que o rastro eletrônico é o que se tende a preservar com ânimo de permanência. (FONTCUBERTA, 2012:p. 41)

Foi do formato eletrônico, que segundo Fontcuberta tende a múltiplas reversibilidades, que procurei a latência fotográfica, dessa vez, sob a ótica da informática. No entanto, a operação que executei após abrir os códigos numéricos e salvar apenas suas versões gráficas, paradoxalmente, interrompeu o fluxo de reversibilidade próprio à fotografia numérica, pois, uma vez fora da interface digital, as versões algorítmicas dos *rasters* são ilegíveis para a maioria de nós. Ainda não nos é possível olhar para códigos binários impressos como textos e imediatamente interpretá-los como se fossem retratos, paisagens ou naturezas mortas, como acontece quando se lê textos literários e interpretam-se palavras que atijam a imaginação. Não havia como relacionar de imediato qual imagem estava representada por aquela sequência binária, sem ter algo que lhe identificasse - um título, uma legenda, ou algum dispositivo de reconversão automático. Embora todo arquivo digital seja constituído por *bytes*, não fosse o cabeçalho

inicial que identifica o tipo de arquivo matriz<sup>61</sup>, sequer seria possível afirmar tratar-se de um *raster*, muito menos da decodificação de uma versão digital para *Le Gras*. Em suma, mesmo que a decodificação que extraí de *Le Gras* fosse fiel à sua estrutura binária, seus códigos impressos não eram análogos diretos à imagem de Niépce.

Em outras palavras, e apenas de forma ilustrativa, seria como se os dados binários de um arquivo raster estivessem em relação à imagem como um hemograma está para um indivíduo. Por mais fiel que o exame de sangue seja à estrutura fisiológica de uma pessoa, suas informações não o representam de forma análoga, só esclarecem seus aspectos biológicos.

O que eu buscava com essas experimentações foto.gráficas era encontrar uma maneira de manter algumas imagens da minha coleção memorável em suspensão temporária de visibilidade, coisa, aliás, que os algoritmos já o fazem, porém, com o objetivo de facilitar seus trânsitos, proporcionar compartilhamentos ilimitados. O que eu pretendia ia na contramão dessa lógica de fluidez de exibição e compartilhamento. Buscava justamente a inversão do processo responsável pelo excesso de imagens, a interrupção do fluxo, a fim de colocar as fotografias da coleção em níveis de invisibilidades mais profundos.

Era como se eu estivesse tentando criar uma forma de registro, talvez um outro tipo de fotografia, às avessas: ao invés de congelar o tempo e o espaço através da apreensão de luz sob alguma superfície

---

<sup>61</sup> Toda decodificação de um arquivo digital - seja texto, som, imagem ou executável -, possui um cabeçalho inicial com instruções que identifica usuário, raiz, títulos dos arquivos e por último sua extensão <.jpg>, por exemplo:

C:\user\FLavya\Desktop\rasterfile\Iniepc\teste\_press\doc\vistadajaneLaemLegrasPEQ.jpg

sensível como a fotografia convencional o faz. Pretendia congelar o rastro numérico dessa corrente alternada que circula intraecrã. Congelar a velocidade e a fluidez de sua passagem pela memória maquínica, simbolicamente representada pela representação gráfica de sua versão numérica.

Assim, uma vez fora da raiz maquínica e impressos como transcrições gráficas, os códigos binários RASTER.byte talvez pudessem ser considerados a antítese da teoria *barthesiana*: ao invés de mensagem sem código, seriam códigos sem mensagem. Pura des\_memória, que remeteria não a uma leitura ou uma forma de imagem (*raster*) apenas, mas muitas formas e muitas leituras de imagens. De todas e, ao mesmo tempo, de nenhuma imagem específica.

Em junho de 2013, produzi mais um tipo de apresentação RASTER.byte para *Le Gras*, dessa vez para exibição em mostra coletiva. Naquela altura, eu já tinha clareza que da forma como eu havia decodificado e deslocado os dados numéricos para fora do sistema computacional jamais seria possível reconverter, automaticamente, esses dados em imagem a olho nu. No entanto, considerei a possibilidade de criar algum dispositivo que sugerisse que ali, naqueles números, havia uma fotografia em suspensão. Uma imagem em latência. As sequências binárias foram impressas a jato de tinta em adesivo metalizado, sobre nove placas no formato 20x30 cm, que poderiam ser dispostas em sequência horizontal e/ou vertical, seguindo a leitura ocidental - de cima para baixo, da esquerda para a direita.



O caminho possível para sugerir que a obra continha uma fotografia em estado de latência, mais uma vez, parecia estar ligado ao uso de palavras como chaves de conexão. Por essa razão achei necessário adotar título que remetesse à imagem de Niépce → *Vista da janela em Le Gras*; data inicial da realização da matriz de Niépce → (1826-2012) ← e data final do ano de produção do arquivo RASTER.byte; legendas → **transcrições gráficas da sequência binária de um arquivo <.jpg>**; e uso de QR-CODE<sup>62</sup> como atalho para a URL fonte do arquivo de referência. Toda essa indexação adicional faz referência à *Le Gras*, a fim de proporcionar outras formas de interlocução com a obra.

Outro caminho para reconversão das sequências gráficas em imagem seria criar um protocolo ou aplicativo que reintroduzisse os códigos binários novamente para dentro do sistema computacional, manualmente, o que demandaria tempo e paciência para execução do programa. Essa ideia terminou dando origem a outro desdobramento RASTER, que intitulei como tradução RASTER.dump<sup>63</sup>: produzida a partir de combinações de arquivo <.jpg> convertidos para o sistema *octal, decimal, hexadecimal e ASCII*<sup>64</sup>. As versões gráficas de cada conversão foram impressas na forma de cartões-fichário, dispostos em ordem sequencial dentro de um caixa ligada a um ecrã e um teclado.

---

<sup>62</sup> No final da placa 09, após a última sequência de *bytes*, um QR-CODE com URL dá acesso a um vídeo do *Harry Ransom Center*, que exhibe trechos sobre a realização da heliografia de Niépce.

<sup>63</sup> O termo *dump* diz respeito a programas operacionais usados para fazer *backups* de arquivos de sistemas.

<sup>64</sup> Ver GLOSSÁRIO.

Para visualizar a imagem seria preciso estar disposto a digitar alguma das longas sequências alfanuméricas, de forma ininterrupta e sem cometer erros, numa exaustiva e repetitiva tarefa pré-programada. De fato, todo o dispositivo desafiava nossa relação com o tempo, e tamanha concentração se tornaria um contraponto à frenética produção e veiculação de informações da atual Era das Comunicações em rede, onde tudo é atualizado de maneira cada vez mais automatizada. Essa é a única versão RASTER de *Le Gras* em que não há atalhos para URL.

Por se tratar de uma conversão que adota linguagens alfanuméricas, RASTER.dump faz referência indireta ao início das experiências com Arte ASCII (1970) e à *Glitch Art*<sup>65</sup> (2000). Ambas são práticas artísticas que exploraram a estetização de erros, digitais ou analógicos, por algum dispositivo corruptor de códigos, que eram manipulados fisicamente através de aparelhos eletrônicos – criando ruídos ou distorções no momento de transmissão de dados (visuais ou sonoros) -, ou através da manipulação direta na raiz do código digital.

Apesar de ter grande interesse pela *Glitch Art*, o que estava em pauta naquela altura da pesquisa tinha outro foco: explorar tipos de latências e formas de invisibilidades, não estilizações ou deformações estéticas na aparência visível da imagem fotográfica. Ainda assim, os erros e as subversões criadas a partir de decodificações algorítmicas, próprias da *Glitch Art*, inspiraram as últimas traduções foto.gráficas para *Le Gras*, com o desdobramento RASTER.doc.

---

<sup>65</sup> O termo *Glitch Art* diz respeito a uma estetização de erros ou corrupção de códigos digitais de forma acidental ou proposital, a partir da manipulação de dados numéricos ou fisicamente corrompendo os dispositivos eletrônicos.







também ser representados por caracteres, a leitura do conteúdo não é legível, ou seja, não representa nada dentro do sistema computacional, é puro erro. Em outras palavras, assim como não somos capazes de compreender que uma sequência de *bytes* representa um retrato ou uma paisagem, um programa que só sabe interpretar conteúdos de textos também não é capaz de interpretar de forma literal um arquivo <.jpg> de imagem, e traduzi-lo, ou vice-versa<sup>66</sup>.

Ao contrário de outros programas, o *Microsoft Word* <.doc> não gera um documento com formato de texto comum, já que permite que nele sejam incorporados gráficos, imagens, *Links*, formatações diferenciadas, entre outros. No entanto, ao se tentar abrir um arquivo *raster* como se fosse um documento de extensão <.doc> a operação fracassa, gerando arquivos corrompidos – nem texto, nem imagem. O curioso, no caso do Word<sup>67</sup>, é que mesmo diante da incompatibilidade estrutural o *software* ainda procura criar interpretações e correspondências entre dados de naturezas diferentes, tentando formatá-los como se estivesse tentando traduzir imagens com palavras. Achei esse fato curioso, pois nisso há certa metáfora para as muitas limitações entre nossas formas de comunicação interpessoal e entre as limitações de percepção da natureza e de nós mesmos. Diante de tantos avanços nas ferramentas de comunicação e transmissão de todo tipo de informação textual, sonora e imagética, por

---

<sup>66</sup> Geralmente, programas que trabalham com arquivos de imagem têm suporte para várias extensões apenas de imagens: <.bmp>, <.jpg>, <.gif>, <.tif>, <.png>. O mesmo vale para programas que manipulam vídeo, som, etc. Programas que manipulam arquivos binários não conseguem (e não sabem) interpretar arquivos de extensões que não foram incorporadas.

<sup>67</sup> O *Word*, da *Microsoft Windows* não lê rasters como documentos, embora possua comandos específicos para anexar imagens como ilustrações no corpo do texto, mas essa função só é possível se já houver um novo projeto ou documento em andamento.

que será que ainda há tantos ruídos na compreensão de mensagens, tantos erros, tantas impossibilidades?

Ao abrir a menor versão <.jpg> de *Le Gras* como se fosse um arquivo <.doc>, produzi um novo documento com um volume de caracteres correspondentes a 202 laudas, automaticamente formatadas conforme padrão da versão que eu tinha instalada no meu computador no ano de 2012, cheio de letras, números e símbolos, juntos ou intercalados, com muitos espaços vazios, muitas quebras de páginas e um amontoado inesperado de sequências sem nenhuma lógica. Tudo formalmente exibido como se fora um texto linguístico de um idioma em curso. Visualmente, a estrutura gráfica resultante da experiência era semelhante a um *Lorem ipsum*<sup>68</sup>, de tão bem diagramado.

Ao invés de executar uma decodificação, o que de fato causei, sem saber, foi uma DEScodificação da imagem: uma DESestruturação do seu código, um DESlocamento DEStrutivo e DESafiador. Outra des\_memória. O resultado da primeira operação RASTER.doc produziu um tipo de erro muito semelhante às manifestações de vírus computacionais, às longas mensagens criptografadas, e mais uma vez, aquelas mensagens sem nexos que surgiam nas telas dos *displays* cenográficos dos seriados de TV de ficção científica dos anos de 1970, sempre simulando trocas de informações à longa distância. Mas, dessa vez, ao contrário de procurar uma forma ou algum material entre os obsoletos objetos no futuro do passado, optei pelo formato clássico do livro, certamente por influência das minhas

---

<sup>68</sup> *Lorem ipsum* é um texto padrão muito utilizado em projetos de editoração e design gráfico, com o objetivo de preencher os espaços vazios na diagramação de layouts para as mais diversas publicações (livros, jornais, revistas, websites, etc.).

experiências anteriores trabalhando em editorias de cultura e jornalismo, e nos últimos anos, com a produção acadêmica.

O formato de livro tem forte ligação com o culto à imagem dos nossos dias versus a sacralização da palavra em algumas culturas e religiões. De diferentes maneiras, me questionava sobre o valor (ou poder) do livro impresso em tempos de *e-books*, a recorrência, estetização e apropriação do formato e do conceito do livro enquanto símbolo cultural no campo da arte. Além do mais, livro e fotografia são parceiros de longas datas. Hoje, mesmo com todas as facilidades de circulação de imagens através de homepages na web, o fotolivro é o formato de portabilidade mais desejado entre os projetos fotográficos autorais.

Assim, RASTER.doc, para a primeira edição de *Le Gras*, foi apresentado em caixa de madeira sobre pedestal branco, para ser visto e manuseado de pé. Também optei pelo QR-CODE na capa do primeiro RASTER.doc, dando acesso a contextualização histórica sobre a produção da imagem de referência, através da URL do site da *Harry Ransom Center*. No entanto, a conexão entre o conteúdo das transcrições do livro e sua relação com as inúmeras informações disponíveis no site não é óbvia, a não ser que se atente que, entre o objeto e seu conteúdo, há algum ruído de conexão entre imagens e palavras, um lapso de transmissão entre meio físico e virtual, entre o que é da ordem do verbal e do não-verbal.

FIG.53 - Impressão à jato de tinta sobre papel sulfite 75g, em encadernação costurada para a versão RASTER.doc de *Vista da Janela em Le Gras*. Foto: Flavya Mutran. Porto Alegre/RS, junho de 2013. Arquivo pessoal.



Após a realização desse primeiro conjunto de obras, ligadas à *Le Gras*, só retomei a produção dos RASTERS em 2015, com novas traduções para outros dez arquivos de fotografias diferentes<sup>69</sup>.

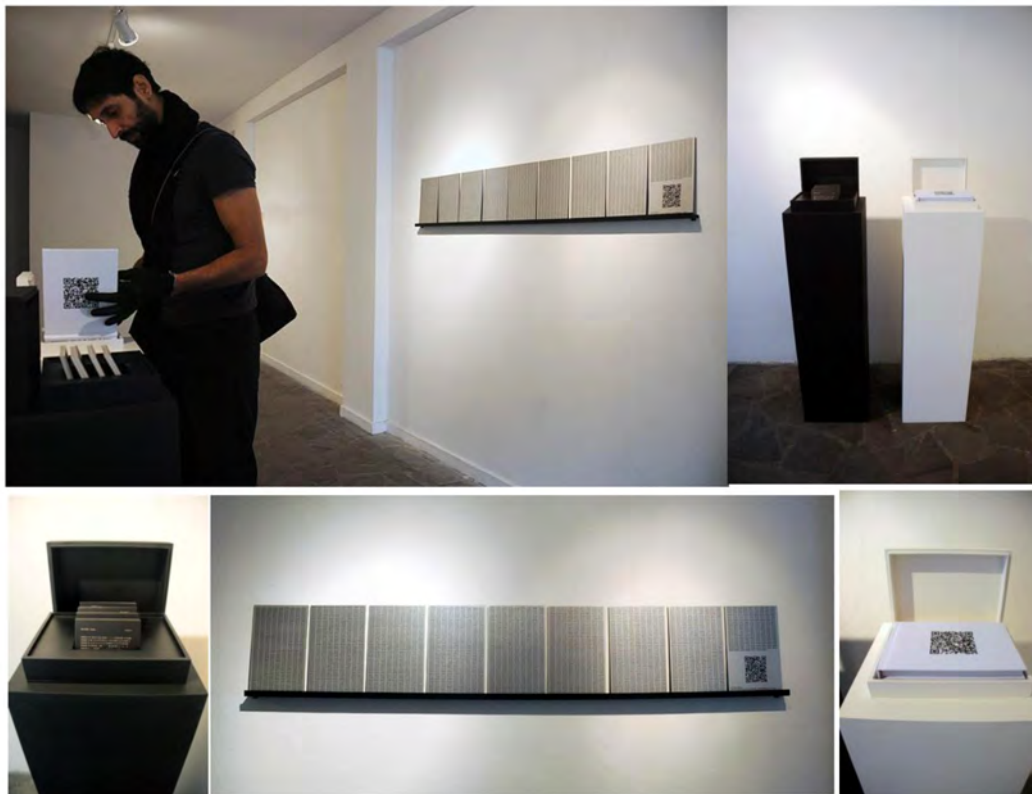


FIG.54 – Conjunto RASTER (<.byte>, <.doc> e projeto <.dump>) para *Vista da Janela em Le Gras*, Espaço Plataforma, Porto Alegre/RS, junho de 2013. Foto: Flavya Mutran. Arquivo pessoal

<sup>69</sup> As seleções de arquivos que compuseram toda a série RASTER foram feitas entre 2012 e 2013, não só as duas imagens de *Le Gras*, como outras dez fotografias, cujas obras foram finalizadas em março de 2016. É por essa razão que algumas datas das obras são, ora de 2013, ora de 2016, conforme identificação no índice de figuras.

O intervalo de tempo na produção da série trouxe um imprevisto que alteraria parte do método de trabalho com as imagens, pois nesse meio tempo, mudei de computador<sup>70</sup> e alguns programas já não respondiam da mesma maneira na decodificação dos arquivos *rasters*, principalmente no que se refere aos erros propositais. Embora fosse possível abrir o código binário<sup>71</sup>, copiar sua transcrição e colar em algum aplicativo para `<.txt>` - como o Bloco de Notas, por exemplo -, naquele momento de retomada dos arquivos da série, eu dava como perdida a imprevisibilidade da formatação aleatória criada a partir da leitura equivocada do *Word* via *Windows*, com toda a estranha paginação do texto ininteligível que eu havia produzido em 2013, fruto da tentativa vã de traduzir imagens por palavras.

A intrigante harmonia daqueles erros feitos de tantos espaços em branco e quebra-páginas vazios, como indícios de silêncios<sup>72</sup> surgidos como um contraponto ao excesso de informação que circula no meio digital, parecia impossível de se repetir. No entanto, o que em 2015 me pareceu ser o fim de um método exploratório sobre o trânsito de fotografias pelas memórias maquínicas, pôde ser parcialmente revertido pouco tempo depois. O episódio pareceu confirmar a suspeita do quanto

---

<sup>70</sup> Em 2014 migrei do sistema *Microsoft Windows* para *Apple OS X*, e embora a estrutura de um *raster* seja a mesma para os dois sistemas operacionais, as versões do *Microsoft Word* e do *OctalDump* são diferentes, então o sistema da *Apple* não aceita os mesmos erros de leituras que aqueles que eu havia provocado ao abrir um arquivo `<.jpg>` como `<.doc>` no *Windows*.

<sup>71</sup> Há aplicativos `<.od>` disponíveis para *MAC*, e no mesmo ano também licenciei o pacote *Office* da *Microsoft* para uso no sistema *OS X*, resolvendo parcialmente o problema com o método da pesquisa.

<sup>72</sup> Me refiro como indícios de silêncios os espaços vazios e quebra-páginas que surgem em decorrência da falta de correspondência de uma representação gráfica à tentativa de interpretação do programa em transformar *bit* em caractere. Em outras palavras, o vazio do texto como interrupção de leitura automática do sistema.

estamos à mercê de sistemas corporativos que condicionam nossas memórias e experiências pessoais mediadas por máquinas pré-programadas, de sistemas cada vez mais automatizados e herméticos, e justamente por isso, perigosamente amigáveis. É para esses sistemas computacionais, espécies de caixas-pretas domésticas, que enviamos boa parte de nossas memórias intelectuais e afetivas. Sistemas esses que também são produtores (in)voluntários de des\_memórias.

O fato de não conseguir abrir os códigos *rasters* da mesma maneira em outro sistema operacional só foi relevante para a pesquisa, naquele momento de retomada na produção, porque deixou mais evidente o fato de que a série RASTER tratava de relações de latências entre memórias maquínicas e memórias pessoais. Fossem 01 ou 100 imagens, fossem fotos notórias ou inéditas, públicas ou privadas, meu ARQUIVO feito de fotos históricas que circulam na *web* era claramente tão vulnerável a perdas e desaparecimentos, quanto a memória de um organismo vivo. Tão vulnerável a desconexões e esquecimentos quanto a tecnologia de hoje, que parece revolucionária, mas amanhã pode estar em desuso.

Percebi que na tentativa de colocar a transcrição de algorítmicos como substitutos à imagem o que eu havia criado, de fato, foi um tipo bem particular de protocolo criptográfico, um modo de cifrar arquivos digitais. Restava decidir se iria compartilhar uma chave decriptadora com terceiros, da mesma forma automatizada com a qual costumeiramente lidamos com a informação nos meios de massa - com o uso dos *QR-CODES*, por exemplo - ou se, ao contrário, eu manteria a série cifrada, mesmo que parcialmente, delegando aos futuros interessados na pesquisa, a tarefa de decifrar os RASTERS, sem atalhos.

Em 2015, ao longo das variadas experiências com DELETE.use, principalmente com as ocupações fototerritoriais dos participantes do *fotoLAB\_*, já não sentia a mesma preocupação com reconversões ou chaves de acesso para os arquivos originais da pesquisa, como em 2012-2013 com *Le Gras*. Começava a ter clareza que o trabalho não era tanto sobre minhas imagens preferidas, mas sobre toda e qualquer imagem que guardamos mentalmente, e que só fazem sentido individual ou coletivamente caso sejam contextualizadas, (re)interpretadas, continuamente (re)ativadas a partir de múltiplos estímulos. As doze imagens da coleção RASTER eram, e continuam sendo, muito vívidas e potentes na minha memória cultural e afetiva, e teriam muitas outras para serem incorporadas em novas edições.

Percebi que a série RASTER é certamente uma porta de acesso para todos as outras livres traduções que eu possa voltar a produzir, pois trata-se mais de um método exploratório e de arquivamento de dados, que necessariamente só um conjunto de obras. Meu interesse também caminhava, cada vez mais, na direção contrária à exibição das imagens matrizes, e é daí que a série RASTER - principalmente a versão RASTER.doc -, pode ser definida como um arquivo de fotografias memoráveis, mas invisíveis.

A série é composta por 12 *rasters*: além das duas imagens de *Le Gras* (1826), há fotos de Julia Margaret Cameron (Anjo, 1872), Henry Peach Robinson (Cata-lilies, 1886), Alfred Eisenstaedt (Encontro na *Time Square*, 1945), Pierre Verger (Velas no Guajará, 1948), Robert Doisneau (Beijo no Boulevard, 1950), Henri Cartier-Bresson (Michel com as garrafas, 1954), Claudia Andujar (Mira Andujar, 1974), Annie Leibovitz



(Casal visto do teto, 1980) e um arquivo fotográfico da NASA (Prova da viagem, 1969).



FIG.55 - Conjunto RASTER.doc, 10 volumes A5 - 05 no formato paisagem, na horizontal, e 05 em retrato, vertical, conforme assunto das fotografias de referência -, impressos à laser em papel *colorplus* 90g. Porto Alegre/RS, 2016. Foto: Flavya Mutran. Arquivo pessoal

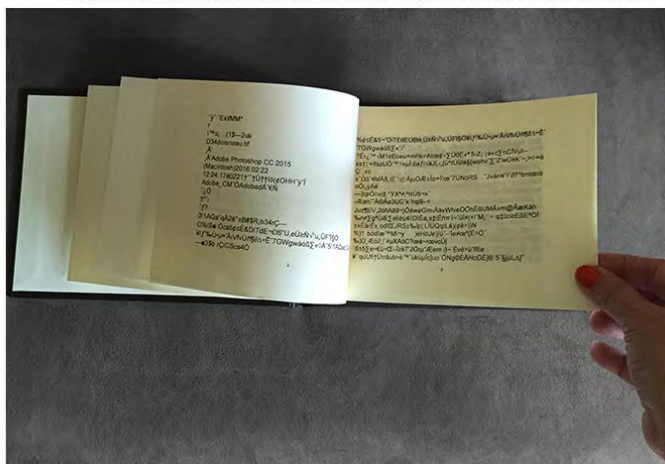
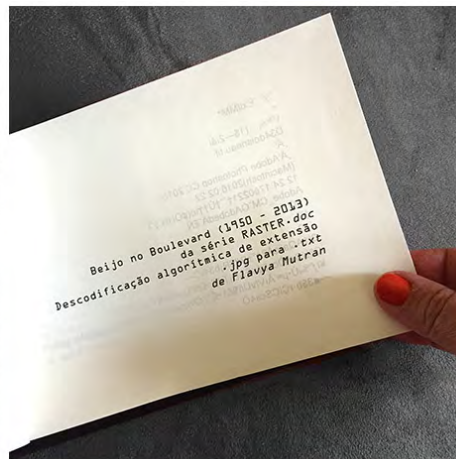


FIG.56 - Capa e detalhes internos de páginas do fotolivro Beijo no Boulevard (1950-2013) da descodificação algorítmica de extensão <.jpg> para <.txt>. Série RASTER.doc. Porto Alegre/RS, 2016. Foto: Flavya Mutran. Arquivo pessoal

Nenhum dos títulos dos livros RASTER.doc corresponde de forma direta às fotografias precursoras, já que nem todas foram originalmente tituladas por seus autores. Para cada imagem adotei uma forma própria de identificação, que funciona como frase-chave de localização nos meus diretórios de trabalho, e eventualmente, como pistas indiretas da fotografia-matriz.

Mantive a mesma forma de identificação do primeiro livro de *Le Gras*, sendo a data inicial o ano de produção da imagem de referência, e a data posterior o ano de captura do arquivo no meu sistema intraecrã: todos de 2013. Na última página de cada livro há referência ao ano da impressão da coleção, 2016. Assumi o termo DESCODIFICAÇÃO nas legendas, nos impressos, no site e nas etiquetas da exposição da série, sugerindo que o conteúdo dos livros é um tipo de subversão às estruturas algorítmicas de arquivos digitais.

Com a coleção completa, preferi não usar caixa e pedestal individualizado para os livros, porque já não tinha interesse na estratégia escultórica pretendida na primeira apresentação da série, que remetia à solenidade de postura ligada ao culto do objeto. Dessa vez buscava algo mais semelhante às encadernações de grimórios<sup>73</sup> - não pela conotação de livro mágico, mas sim como símbolo de um livro de instruções, um tipo de gramática. É buscando essa plasticidade que os RASTER.doc receberam uma encadernação costurada à mão, com capa e verso de couro sintético preto, com os títulos impressos em clichéria manual

---

<sup>73</sup> Grimórios (da palavra em francês *grimoire*, deriva de *grammaire*), é da mesma raiz da palavra gramática, que denota um livro de instruções básicas. São considerados tipos de livros mágicos da Era Medieval.

prata, semelhantes às encadernações de manuais técnicos, trabalhos científicos ou até encadernações de bíblias. Todos esses tipos de publicação sugerem uma frequência de consultas, rápidas ou demoradas, em busca de solução, aprendizado, reflexões ou transcendências.

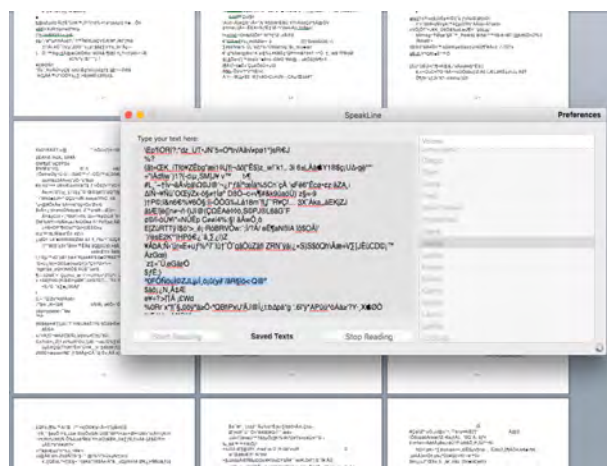
Embora os conteúdos das imagens sejam bem variados e nenhum esteja diretamente ligado a publicações científicas ou religiosas - vide o conjunto de artistas escolhidos -, o que todas as imagens têm em comum, para mim, é o fato de serem referências técnicas e, ao mesmo tempo, lugares mágicos para onde me reporto mentalmente muitas vezes. É daí que vem a associação com grimórios, cujos conteúdos simbólicos ou cifrados, são semelhantes às criptografias RASTER.doc. Um grimório, assim como uma gramática, descreve e dá instruções de uso para idiomas, ideias e condutas a partir das combinações de símbolos - no caso da gramática, combinações para a prática linguística; para a magia, combinação de rituais com os mais diferentes fins.

Na Era Medieval, época em que manuscritos e publicações de todos os tipos eram raras e restritas a pequenas castas, a informação escrita era produzida, consultada e guardada em círculos privados, universidades e instituições controladas pela Igreja. Toda forma de escrita não-eclesiástica era suspeita de conter magia, e parte da superstição atribuída aos grimórios deve-se as perseguições políticas de grupos de letrados contra a grande maioria de não-letrados. Qualquer manuscrito ininteligível sem uma forma escrita tradicional - muitos ligados às tradições orais ou visuais, como os grimórios -, era associado às subversões da ordem.

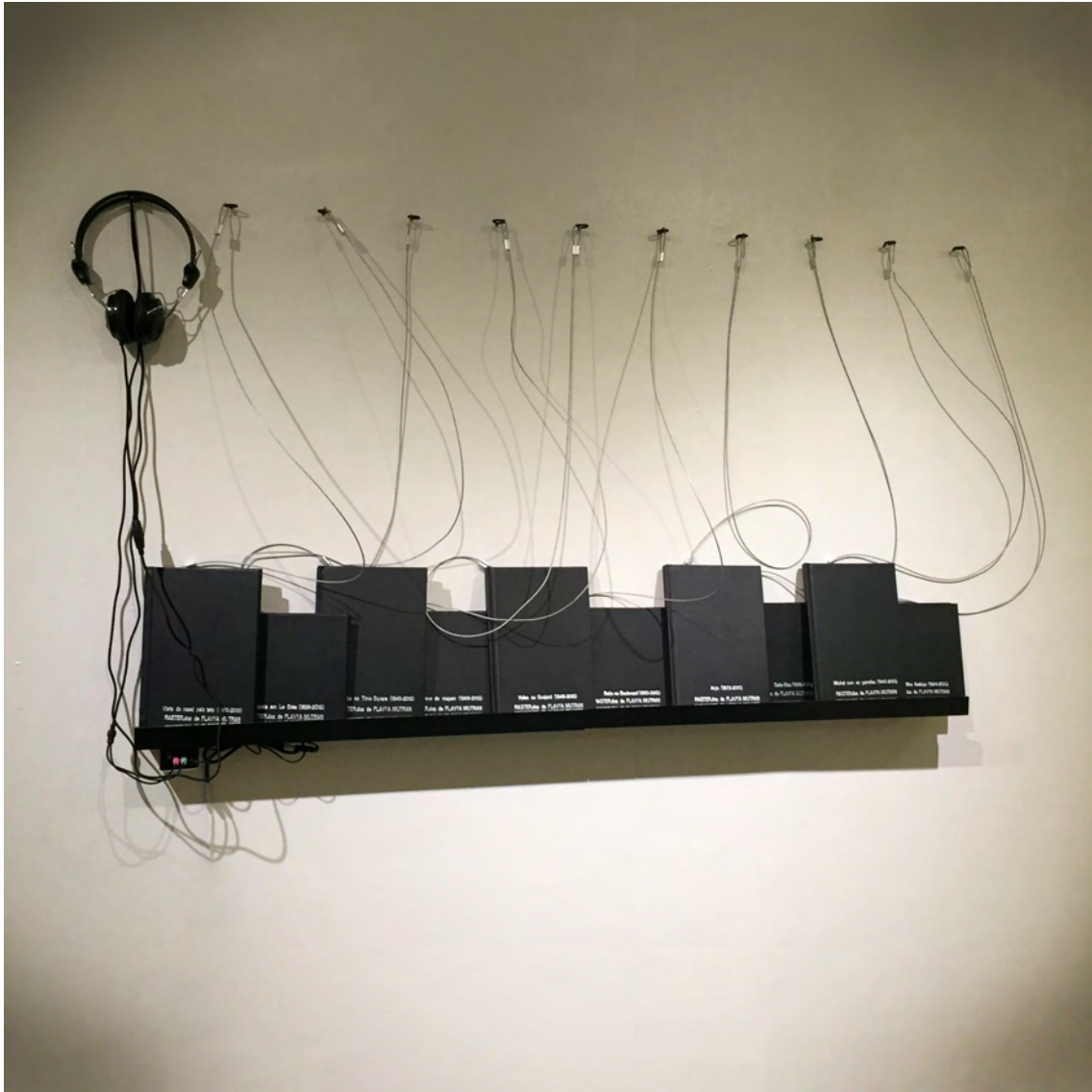
Sem me aprofundar no tema, que precisa ser relativizado em função do contexto histórico, me atendo apenas à simbologia do grimório como portador de estados de latência, fonte de imaginação e transcendência, paradoxalmente instrumentos de inclusão e exclusão social, em função do poder das palavras e dos símbolos neles contidos. Se neles há algum poder mágico, ou mensagem, só depende de o interpretante conectá-lo.

Cada livro tem seu próprio tempo e espaço narrativo<sup>74</sup>, e seus enredos correspondem às frequências de des\_memórias das máquinas que tiveram acesso aos arquivos de imagens. Nesse sentido, o papel de narração da imagem cabe ao sistema, é ele que realiza, ao seu modo, uma descrição para minhas fotografias memoráveis, produzindo uma nova forma de ocupação fototerritorial. Se comparadas às audiovisões do *fotoLAB\_*, as narrativas RASTER.doc parecem tratar de algo indizível, da ordem das invisibilidades intraecrã.

À direita, FIG.57 - Detalhe da tela do sistema operacional 'lendo' a versão PDF da descodificação RASTER.doc na função *Speakline*. FIG.58 - Na pagina ao lado, montagem da coleção RASTER.doc, na mostra ARQUIVO 2.0, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém/PA, em maio-junho de 2016. Foto: Flavya Mutran. Arquivo pessoal



<sup>74</sup> Todos os 10 arquivos usados na descodificação da série têm quase o mesmo volume de dados, inferior a 100KB, mas cada imagem tem uma quantidade de caracteres (espaço na página) e seu próprio tempo de leitura (duração do arquivo de áudio).





Ao mesmo tempo, os <.docs> podem ser considerados extensos relatórios técnicos de impossibilidades e fracassos, ou, como prefiro acreditar, são documentos de uma época em que ainda não era possível concretizar a tradução literal de fotografias por palavras. Ainda assim, o sistema tem voz. É por essa razão que aciono a leitura automática do texto em <.PDF>, e gravo seu tempo de locução, para entender seu ritmo, ouvir a duração de sua narração longa e sem pausas, sem entonação e, apesar do sotaque do som eletrônico que simula a voz humana, seu timbre é tão incômodo para os ouvidos quanto sua escrita é para os olhos.



FIG.59 – Coleção RASTER.doc. Mostra ARQUIVO 2.0, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém/PA, em maio de 2016 e Galeria LUNARA, Usina do Gasômetro, outubro/2016. Foto: Flavya Mutran. Arquivo pessoal.

Cada livro tem um QR-CODE de acesso à URL correspondente ao seu conteúdo sonoro e, no espaço expositivo, as leituras podem ser ouvidas através de um fone de ouvido colocado ao lado das obras<sup>75</sup>. Embora eu não estivesse mais interessada em exibir os arquivos matrizes da pesquisa, ainda me intrigava saber quanto tempo cada pessoa estaria disposta a investir para visualizar uma das fotografias da série, numa época em que todos os clássicos já parecem tão conhecidos. Curiosa, em 2015, retomei as traduções <.dump>, pois este foi o único desdobramento RASTER em que considerei tratar de reconversões das descodificações algorítmicas, dando chance para recolocar os códigos novamente no sistema.

Inicialmente eu havia projetado o método RASTER.dump - baseado nas linguagens ASCII, octal, decimal e hexadecimal -, como um aplicativo “*stand alone*”, para ser executado em um computador desconectado, *in loco*<sup>76</sup>. Mantive o formato *off-line*, mas dessa vez optei por simplificar a ação: ao invés de longas sequências de códigos alfanuméricos, optei por poucas etapas, apenas de sequências numéricas. A estrutura é de uma instalação composta de instruções impressas, teclado numérico conectado a laptop e ecrã, onde a imagem de referência não é previamente exibida,



<sup>75</sup> Ouça agora os áudios das leituras das descodificações RASTER.doc pelo QR-CODE ao lado, ou estão disponíveis em faixas sonoras numa *playlist* da série RASTER.doc in URL: <https://goo.gl/kx9Wlt>

<sup>76</sup> O RASTER.dump de 2013 é de difícil execução, pois exige que cada conjunto de dados seja digitado sem interrupção e sem erros, por um tempo indeterminado, o que incompatibiliza sua execução durante os horários oficiais de galerias. Por essa razão, achei mais adequado adaptar a obra para aplicação via web, onde, em tese, interessados podem executar as tarefas do programa, a partir de seus terminais, de forma mais cômoda.



e só surge completa, rapidamente, após a execução correta das 32 etapas da aplicação. O usuário pode começar a operar o sistema a partir de qualquer sequência, e o tempo de execução das etapas é variável, dependendo apenas da habilidade e atenção do operador<sup>77</sup>.

Escolhi a obra *The two ways of Life* (1857) de Oscar Gustav Rejlander<sup>78</sup> para a nova aplicação RASTER.dump<sup>79</sup>, por identificar no seu modo de produção uma estratégia algorítmica, no que tange a definição do termo: sequência finita de regras, raciocínios e operações aplicadas a um número também finito de dados, que permite solucionar problemas.

Para burlar as limitações de tamanho e profundidade de campo das objetivas fotográficas da época, Rejlander criou o que poderíamos hoje considerar como um tipo de *storyboard*<sup>80</sup>, minunciosamente projetado a partir de 32 chapas de vidro em colódio úmido, pacientemente montadas e retocadas à mão em papel albuminado (40,6 X 76,2cm), dando a impressão

---

<sup>77</sup> Uma das razões da troca dos códigos alfanuméricos para só numérico, deve-se ao fato que os primeiros exigem o uso de teclado completo, e para espaços expositivos onde aplicativos rodam livremente, há margem para possíveis interrupções na execução do programa, em função da ação acidental ou proposital dos usuários - SHIFT+DEL; CONTROL+DEL, CONTROL+F4, DEL, etc. Já os teclados numéricos não dão margens ao problema.

<sup>78</sup> Oscar Gustav Rejlander (1813-1875), era sueco, radicalizado na Inglaterra, pintor, gravurista e um dos fotógrafos pioneiros em técnicas de fotocomposição do Séc.XIX.

<sup>79</sup> A parte técnica operacional da aplicação interativa RASTER.dump foi desenvolvida em parceria com Tiago Silva Duarte, porto-alegrense, concluinte da graduação em Jogos Digitais na Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos, em São Leopoldo/RS.

<sup>80</sup> *Storyboard* como esboço de continuidade, que serve para organizar a produção de uma sequência narrativa, como um mapa ou roteiro de pré-visualização de um filme, vídeo, animação, HQ ou um set de fotografia, geralmente com fins publicitários ou artístico.

que a complexa cena de *The two ways of Life* - repleta de personagens e elementos alegóricos -, teria sido capturada num único disparo<sup>81</sup>.

Como que antevendo a possibilidade de modelar a imagem fotográfica em favor da ficção, o artista extraiu dos materiais, equipamentos e procedimentos artesanais do seu tempo, o que só bem mais tarde o sistema digital simplificou, graças às experimentações de artistas pioneiros como ele, que mostraram o caminho. Nesse sentido, *The two ways of Life* é também um tipo de subversão algorítmica, enquanto estratégia que desconstrói a lógica do sistema em vigor, em favor de um novo tipo de construção de uma memória híbrida: fruto da apreensão do visível no interior da caixa-preta via olho da objetiva e, fruto da visão do artista, que se antecipa no papel de editor pós-produção que tanto caracteriza a cena contemporânea. Salvaguardando as devidas proporções, o trabalho de Rejlander é emblemático para as interrelações entre meios tecnológicos, carregado de referências de outras áreas, como da pintura e da literatura. Rejlander praticou todas as formas de manipulação conotativa da teoria barthesiana, muito antes de sua formulação: a trucagem, a elaboração de poses, a inclusão de objetos ou cenas contextualizadas, a fotogenia do conjunto, a estética e a sintaxe sequencial a que a imagem estava inserida, usando todos os códigos técnicos, plásticos e até morais do Séc.XIX, para construir sua

---

<sup>81</sup> Vi pessoalmente um original de *The two ways of Life* em exibição “*Drawn by Light, The Royal Photographic Society Collection*”, no *National Media Museum* que integra o *Science Museum* de Londres/Inglaterra, em Janeiro de 2015. Não é possível identificar sinais da fotomontagem a olho nu.

mensagem<sup>82</sup> A divisão que fiz da obra não corresponde à forma originalmente realizada por Rejlander, sendo apenas uma citação alegórica para desconstruir e recombinar o pensamento do artista<sup>83</sup>.



FIG.60 - Acima, detalhe de duas telas de exibição de *Trinta e dois passos entre o bem e o mal*, (1857-2016), que compõem a instalação interativa RASTER.dump, baseada na foto *The two ways of Life*, de Oscar Gustav Rejlander. Divulgação

Meu interesse pela construção visual de Rejlander, feita de pequenos módulos que compõem uma estrutura narrativa maior, é pelo que ela representa enquanto estratégia de manipular informações e camuflar procedimentos no interior do próprio código visual. E o que mais me interessa na tradução da obra de Rejlander para RASTER.dump - e nesse

---

<sup>82</sup> *The two ways of Life* é uma alegoria moralista, representada por um velho sábio aconselhando dois jovens discípulos - talvez um pai e seus dois filhos -, sobre os modos de conduta na vida: entre o pecado e a virtude; entre o vício e pecados da carne, ou uma vida de trabalho e orações. A representação desses valores segue os cânones de um *tableau vivant*, encenado teatralmente no mesmo plano que os protagonistas da cena: o velho e os jovens, e as personagens do bem e do mal.

<sup>83</sup> Não há detalhes precisos sobre os recortes de cada módulo fotográfico de ‘*The two ways of Life*’, pois ao longo do tempo, algumas chapas de vidro se perderam, e mesmo com pesquisas sérias, como a de Roy Hawthorne e David Kingston da *The Royal Photographic Society*, *The National Museum de Bradford* (ver REFERÊNCIAS), não há como garantir a divisão exata das 32 partes do conjunto. Optei por delegar minha própria divisão da imagem, adotando apenas a mesma quantidade de etapas.

sentido isso se aplicaria também para qualquer imagem traduzida pelo método <.dump> -, está na observação da participação dos interatores com a aplicação. Foi observando a aplicação RASTER.dump em uso que passei a acreditar que o interesse do visitante talvez estivesse mais ligado à instalação em si - a composição da tríade: instrução + teclado + ecrã = que resulta em provocação camuflada de possível entretenimento -, do que interesse real na imagem final.

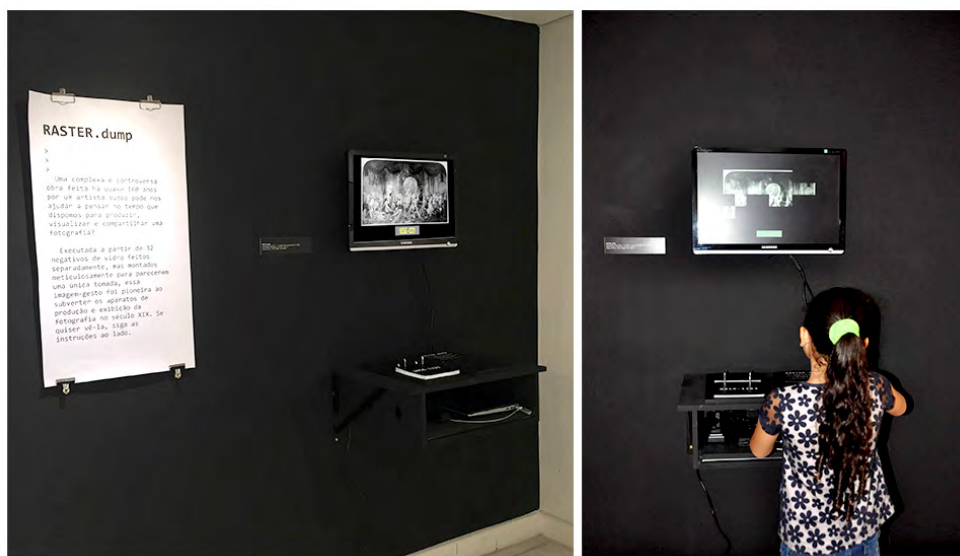


FIG.61 - Acima, imagens da instalação interativa RASTER.dump, na mostra ARQUIVO 2.0, com detalhes da expografia e do aplicativo em uso. Na página ao lado, FIG.62, detalhes das instruções e do terminal de exibição de *Trinta e dois passos entre o bem e o mal* (1857-2016), baseado na obra de Rejlander. Espaço Cultural Banco da Amazônia, Belém/PA. Maio de 2016. Foto: Divulgação, Arquivo pessoal



Acima, FIG.62, e abaixo, transcrição do texto anexo à instalação RASTER.dump, que integra a Mostra ARQUIVO 2.0:

*Quanto tempo é preciso para produzir, visualizar e compartilhar uma fotografia? Proponho colocar essa questão em prática, a partir de uma controversa e complexa obra feita há quase 160 anos por um artista sueco, executada em 32 negativos de vidro, feitos separadamente e meticulosamente montados para parecerem uma única imagem. Esse gesto pioneiro que subverteu os aparatos de produção e exibição da fotografia oitocentista, não só rompeu com as limitações de formato da época, como também colocou em xeque a aparente neutralidade da imagem máquina. Tenho uma pequena versão dessa fotografia disponível para você, caso queira dedicar um pouco do seu tempo para visualizá-la. Siga as instruções ao lado.*

O visitante aceita a provocação, porque já está familiarizado com os gestos corriqueiros com os quais lidamos cotidianamente com sistemas computacionais, mesmo que sobre eles, muitas vezes sequer tenhamos alguma ingerência de programação. Ao assumir a posição de interator, o participante confia na sua capacidade de manipular o sistema - que afinal não é nada complexo -, mas na realidade, ele passa a trabalhar voluntariamente como mero operador da máquina, e é isso que parece lhe entreter, mais do que a brevíssima aparição da imagem ao final da ação.

O mais curioso me parece o fato do participante também não perceber que a imagem que é prometida como prêmio de toda a ação já é dada previamente, nas muitas formas de latência da instalação: na descrição do texto expositivo, no nome do artista combinado com o ano da obra, e certamente - para os que conhecem um pouco da História da Fotografia e da Arte -, na alusão do título que dei para aplicação RASTER.dump - *Trinta e dois passos entre o bem e o mal*. Mesmo que, por algum motivo, essa combinação de palavras-chaves não faça a conexão mental com o interator - o que em certa medida tornaria todo o dispositivo também desnecessário -, o que parece movê-lo é mesmo o desejo, ou a compulsão, para interagir com os elementos da obra, que para muitos pode representar as peças de um jogo. O jogo, então, é uma alegoria a nossa atual condição de usuários de máquinas de fabricar imagens instantâneas.

Não à toa, projetei a instalação como um ambiente escuro, iluminado apenas pela luz do ecrã, com focos específicos para as instruções, a fim de valorizar a metáfora da caixa preta sugerida por Vilém Flusser, que nos anos de 1983, já tratava da delicada relação que

envolve o fotógrafo, o dispositivo e os interesses comerciais e filosóficos que operam sobre os modos de produção e exibição de fotografias.

Ao formular suas teorias para uma Filosofia das imagens técnicas - mais conhecida como Filosofia da caixa preta -, Flusser toma a fotografia como modelo de dispositivo para desenvolver uma crítica sobre as relações sociais, e sobre uma cadeia de produção tecnológica que abrange também a televisão, o cinema, o vídeo, e as primeiras versões de imagens numéricas, no início da Era Digital. O autor analisou criticamente a explosão de imagens midiáticas e a tendência dos indivíduos em se converterem em “funcionários” de aparatos técnicos pré-programados e programáveis, que se satisfazem com o apertar de botões, e com uma pseudoliberalidade de escolha, quando de fato, na maioria dos casos a relação com dispositivos e softwares não ultrapassa a superfície de suas interfaces.

Com o mesmo viés crítico de Flusser, Fred Ritchin (2009) menciona a coincidência do uso da palavra ‘usuário’ como nomenclatura para a postura de internautas e operadores de dispositivos digitais, que também é designada para os dependentes ou usuários de drogas.

*Trinta e dois passos entre o bem e o mal* não pretende reativar a mensagem moralista da obra de Rejlander, porém, a obra é fruto das minhas reflexões sobre essa condição que nos coloca em posição de dependentes - ou viciados - de um sistema corporativo, codificado por uma minoria de empresas e canais da *web*, que de fato, não compartilham sua estrutura operacional como desejariam os entusiastas das ferramentas

digitais, que alegam sua disseminação como fator de inclusão social. Em certa medida, o que parece ser uma linguagem acessível em escala global, ainda repete as mesmas estratégias de segregação da Era Medieval, em que uma pequena parcela com poder e (in)fluência no idioma maquínico, controla a imensa maioria de não-versados na linguagem de TI. E essa maioria de não-versados, na qual me incluo, só faz crescer a cada hora, seduzidos pelas facilidades de automação dos aparelhos e programas computacionais que nos dão a falsa sensação de sermos alfabetizados nas suas escritas.

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<



## II.III - INTERRELAÇÕES FOTO\_GRÁFICAS

o código a olho nu

>

>

>

Interessados no grande arquivo memorial de textos e de fotografias que alimenta o imaginário contemporâneo, vários artistas têm investigado relações sobre a linguagem, sobre a historiografia da escrita e sobre as (in)visibilidades que permeiam os processos de fabricação de códigos, através de abordagens com sistemas de comunicação verbal e não-verbal. A instalação *Hipocampo* (1992/1995), da brasileira Rosângela Rennó, por exemplo, explora a relação entre palavra ↔ fotografia ↔ memória, apostando também na hipótese de existência de um arquivo universal, fundamentalmente constituído por imagens midiáticas.

Rennó distribuiu 16 textos aplicados com tinta fosforescente em colunas e paredes brancas de uma sala, do chão ao topo da parede, que são vistos a partir de um jogo de iluminação alternada. Após alguns instantes de luzes acesas no ambiente, faz-se dois minutos e meio de escuridão e as frases surgem em fosforescência, impregnando-se na mente do espectador. Os textos trazem descrições de fotografias muito conhecidas, principalmente oriundas do campo do jornalístico, e nenhuma delas é exibida diretamente no ambiente, a não ser na forma textual<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Muitas das imagens da instalação *Hipocampo*, também pertencem ao conjunto das imagens precursoras de *ARQUIVO 2.0*, de ambas as séries, principalmente de *DELETE.use*.



FIG.63 - Acima, duas imagens da instalação HIPOCAMPO (1992-1995) do projeto ARQUIVO UNIVERSAL, de Rosângela Rennó. Foto: Divulgação. Ver Índice de Figuras.

Para a pesquisadora Camila Schenkel, o modo como Rennó apresenta esse jogo, entre texto e foto, transforma a leitura em uma experiência sensorial: *“oriundo de jornais, não envereda por reflexões sobre a linguagem ou a natureza da arte, mas adquire uma dimensão social, tensionando nossos mecanismos de memória e identificação”* (SCHENKEL in SANTOS, 2012: p.100). Essa experiência de imersão proposta por Rennó, aposta na ativação da imagem pelo canal da palavra, e abre a possibilidade de pensar numa inversão da ordem hierárquica entre texto (legenda) e foto, principalmente no âmbito da História da imprensa. Porém, para que a latência efetivamente seja algo além de uma mensagem subliminar, é necessário algo mais do que os sentidos sensoriais, pois é o domínio do idioma aplicado na instalação (no caso, o português), o nível de alfabetização e a bagagem cultural do espectador que completam a experiência. Sem um desses quesitos mas, principalmente, sem a capacidade de interpretar as mensagens textuais, não se tem acesso ao

Banco de Imagens ali reunidas. Por outro lado, nada impede que outro nível de percepção e fruição da experiência ocorra, tendo em mente que todo texto, antes de qualquer significado, é sempre imagem.

*Hipocampo* também oferece uma experiência de imersão quase literária, uma vez que cria um jogo de imagens e vozes em *off* - através da latência textual -, cuja recepção se estende para além da percepção ocular. É leitura, ao mesmo tempo sequencial - palavras em frases -, e de superfície - pela forma com que o texto reveste as paredes, simulando formas geométricas tridimensionais. Sempre cuidadosa com as formas de apresentação e montagem de suas obras, Rennó dá um tratamento plástico para *Hipocampo*, que ganha também uma dimensão escultórica.

Apropriando-se de informações escritas sobre imagens veiculadas na imprensa, essa obra de Rennó explora o mesmo material de *Fatescapes*, de Pavel, *Positives*, de Libera, e *DELETE.use*, mas com uma abordagem bem mais complexa e conceitual, atuando justamente na zona de indeterminação cerebral onde nossas memórias aderem. Torna-se, assim, um território experimental onde as lembranças individuais emergem de um arquivo (banco de dados) interior e invisível aos olhos. Por sinal, há anos que Rennó vem trabalhando sobre fotografias alheias de arquivos pré-existentes, e talvez já não caiba identificá-la como uma artista apropriadista, uma vez que sua pesquisa incansável sobre o papel cultural da fotografia, qualifica sua coleta e edição de imagens para além dos rótulos e classificações de gêneros estéticos, aproximando-a da antropologia e da filosofia da imagem - ou da “fotologia”, como preferiria Michel Frizot (2012), sugerindo a pertinência para a criação de um campo de conhecimento próprio para os estudos, ou artes da luz.

Seguidamente, Rennó afirma não ter interesse em produzir mais imagens, já que sequer talvez tenhamos tempo para consumi-las, frente a infinidade de fotografias que já existem no mundo. Essa crítica que a artista sustenta de forma coerente há décadas, esvazia as discussões sobre autoria x apropriação, enfatizando o lugar da pós-edição como campo ideal de sua proposição artística.

Há nos trabalhos de Rosângela Rennó, certa inquietação sobre o quanto a massificação da linguagem fotográfica vem servindo de fiadora da memória sociocultural do homem contemporâneo, seja ela pública ou privada. Ela opera sobre as inúmeras imagens mentais, fotográficas ou não, que continuamente são ativadas pela palavra. Identifico correspondências em procedimentos como esse, especialmente em *Hipocampo*, que buscam desmaterializar ou desconstruir fotografias, em prol de certa ecologia da imagem<sup>85</sup>. É o sentido de latência que a série propõe, que coloca o pressuposto do arquivo mental como canal de mediação. Tratar imagens mentais como flashes de memória é reconhecer que não se tem absoluto domínio sobre quais, e de que forma os códigos de linguagem nos afetam, e o quanto eles transformam os processos de significação em algo permanente.

Meu interesse em explorar arquivos fotográficos da memória, ou de memória, foi encontrando na palavra - ou imagem gráfica, enquanto escrita linear -, uma aliada imprescindível. Seja em DELETE.use com a

---

<sup>85</sup> Sobre ecologia da Imagem: “(...) as imagens são muito mais reais do que se poderia supor. E exatamente porque significam um recurso ilimitado, que não pode ser esgotado pelo desperdício consumista, há muito mais razão para aplicar-se a elas o recurso conservacionista. Se o mundo real quiser dispor de um meio mais adequado de incluir o das imagens, necessitará de uma ecologia não somente das coisas reais, mas das imagens também.” (SONTAG, 1981: p.172)

experiência das audiovisões de *fotoLAB\_*, seja nos RASTERS, mais precisamente na coleção de áudios-livros RASTER.doc. Embora as abordagens de Rennó sejam bem diferentes das minhas estratégias, considero-as referências, pois me motivaram a pensar no quanto (ainda) podemos interferir nesse ajuntamento de imagens e palavras a que somos expostos diariamente através de múltiplos estímulos. Proposições visuais que buscam maneiras de abordar o meio fotográfico, sem necessariamente lançar mão de fotografias, são formas indiretas de refletir sobre o quanto nos acostumamos a conviver com esses códigos sem, muitas vezes, sequer percebê-los.

A partir do universo periférico da fotografia - nas descrições orais ou escritas, nos materiais, suportes de veiculação, equipamentos e nos procedimentos laboratoriais -, há um vasto caminho para explorar questões da ordem das visibilidades e invisibilidades que permeiam essa linguagem. Experiências radicais de supressão da imagem para potencializar seus estados de latência, sublimam o poder que a fotografia tem, atuando sobre o córtex cerebral.

Na contracorrente do excesso de informação das últimas décadas, o projeto *PhotoLatente* do artista espanhol Óscar Molina, explora os atributos da fotografia química na direção oposta da ultra exposição digital. Desde 1998 que Molina convoca fotógrafos a colaborar com sua ideia de criar um acervo de imagens em estado de latência ou devir, não para exibi-las posteriormente, mas sim para guardá-las. Primeiro Molina distribui rolos de filmes em P&B 35 mm entre os participantes do projeto, que os operam e os devolvem para serem revelados e misturados entre si, sem a identificação dos seus autores.

O conteúdo dos filmes permanece secreto para todos os participantes, exceto para Molina que, como propositor, lança suas próprias regras sobre o destino dessas imagens. Somente alguns fotogramas são selecionados por Molina para serem ampliados, sendo que após a transferência da imagem para o papel fotossensível - antes da revelação química - o processo é interrompido e as imagens ficam protegidas da luz, em espera, apenas como promessas dentro de um envelope lacrado.



FIG.64 - A *Homepage* de *PhotoLatente*, de Oscar Molina, detalha uma ação colaborativa que usa os canais digitais da internet para arrebatar participantes em torno de um projeto de fotografia analógica. Reprodução.

Tão improváveis quanto incertas, as *Photolatentes* podem ser, ou conter, desde obras de arte, como também tentativas fracassadas de um mau operador ou de um laboratorista inábil. Não só os conteúdos dos envelopes com as fotografias transferidas para o papel permanecem secretos, como também a identidade dos autores e os demais componentes que localizariam a imagem em seu tempo e espaço permanecem indefinidos. Tudo oculto, em estado de latência.

Embora o meio digital tenha alterado esse quadro de invisibilidades e latências de imagens aguardando por processamento químico, próprios à fotografia em película, o projeto de Molina se mantém ligado aos processos analógicos, pois é o que sustenta os argumentos conceituais do artista<sup>86</sup>. Estrategicamente, Molina usa a possibilidade de comercialização das obras como um elemento conceitual a mais da série, uma vez que as imagens selecionadas por Molina - os envelopes lacrados com os papéis fotográficos expostos à imagem, mas não revelados quimicamente -, são postas à venda para qualquer pessoa que deseje ter uma das imagens que derivam dos encontros coletivos do projeto, inclusive para os autores das imagens, que neste caso, não têm garantias que comprarão - ou resgatarão - suas próprias fotos.

---

<sup>86</sup> Michel Frizot esclarece: “No processo padrão da fotografia, a luz não tem nenhum impacto “visível” sobre a superfície sensível: a imagem não é efetiva, ela é unicamente “latente”, e assim ficará enquanto a superfície (a placa, a película, o filme) estiver preservada de qualquer alcance luminoso. A “imagem latente” e seu imaginário de já-presente-mas-invisível, efeito ainda não confirmado, pertence propriamente à fotografia. O acúmulo de imagens, que só existem em estado potencial, que podem ainda ser perdidas, apagadas, determina o estado precavido do fotógrafo, voltado à incerteza e à espera inquietante (esperar é o leitmotiv da prática, até mesmo sua razão de ser, inclusive com o surgimento da fotografia digital)”. (FRIZOT in SANTOS, 2012: p.38)

As *Photolatentes* de Molina colocam em xeque várias questões. Primeiro, a proposta promove um jogo de desapego às imagens, aos resultados visíveis da experiência ligada ao ato fotográfico em si, que o imediatismo da imagem digital no *preview* dos *displays* de câmeras acaba com o suspense da espera. Depois, aposta na potencia dessa espera como uma ideia de que a arte não está na imagem em si, seja ela fotográfica ou não, mas no processo da espera, no desejo e na fé por algo que dê significado para mundo, que são imateriais e efêmeros, e esta dimensão especulativa certamente não cabe, provavelmente nunca caberá, num retângulo em papel fotográfico 18x24 cm, ou em qualquer outro tipo de suporte.

A atividade que resulta numa ação coletiva, nos coloca também diante do problema do anonimato dos fotógrafos que participam do projeto, e da dissolução do autor em favor de uma atividade compartilhada. Assim, Molina questiona a política de divisão de bens e de circulação de mercadorias, que desde o final dos anos 1990 têm sido geradoras de muitas discussões, comuns ao meio da arte, principalmente no final do Séc.XX e primeira década da Era Digital.

Para Joan Fontcuberta, o projeto de Molina não só cria uma ruptura na forma de produzir e consumir imagens instantâneas, como desestabiliza também a noção de autoria tradicional, pois *“Recebemos ao acaso uma imagem latente que tem um pai biológico e, ao nos apropriarmos dela, nos tornamos seu pai adotivo e seu pai legal”* (FONTCUBERTA, 2012: p.46).

Transitar entre a reflexão e a experimentação artística conceitual é um dos traços marcantes do trabalho de Joan Fontcuberta, que além da



lucidez de análises teóricas, também é um artista incansável na investigação do papel que a fotografia ocupa na comunicação em massa. Seus projetos compõem uma trajetória que explora os acertos e enganos praticados pela associação entre a palavra e imagem, nos incentivando para a desconfiança como um posicionamento crítico sobre as relações de poder que muitas vezes passam despercebidas ou indiferentes ao olhar cotidiano. Fontcuberta usa as contraditórias relações que se estabelecem entre palavra e imagem a partir da leitura de programas computacionais, para expor as distorções que podem se estabelecer na forma de catalogar e arquivar imagens a partir de *tags* ou *keywords* arbitradas pelos internautas.

Na série *Googlegrams* (2005), Fontcuberta escolhe fotografias emblemáticas do arquivo universal disponível em rede - históricas ou recentes -, e as fraciona em pequenas unidades para composição de mosaicos. Usando um *software* que trabalha em conjunto com as ferramentas de busca do *Google*, ele associa jogos de palavras-chaves para seleção de imagens que compõem as unidades do mosaico, reunidas a partir das semelhanças dos *pixels*, pela tonalidade e cor de cada elemento do quadro geral. Não há relação direta entre a imagem total e suas unidades.

O dispositivo age com certa autonomia e, em algumas situações, gera diferentes combinações polissêmicas, com homônimos sobrepondo-se às línguas digitadas. Permite que diferentes tipos de relações - causais, poéticas, políticas, religiosas, estéticas, aleatórias, etc. -, atuem na operação, que resulta em ruídos, desconexões e ressignificações variadas, que alteram a interpretação do sentido da imagem maior, quando vista de longe e de perto.



FIG.65 - *GoogLegrams 02* (2005), de Joan Fontcuberta, “Mundo”, mosaico constituído por imagens resultantes da pesquisa pelas palavras-chaves: ‘céu’, ‘inferno’ e ‘purgatório’. Ver ÍNDICE DE FIGURAS.

Assim, Fontcuberta critica a lógica de funcionamento dos sistemas de busca da web, principalmente do *Google*, sugerindo que sua natureza caleidoscópica é uma das mais poderosas formas de padronização e controle de informações textos-visuais já praticadas em larga escala. Sugere, inclusive, que o valor de crença antes atribuído à fotografia, hoje se transferiu às informações da mídia, via *web*.

Os *GoogLegrams* nascem da combinação de palavras que buscam imagens, que geram novas imagens, em pequenas e grandes escalas de

significações. Pelo ponto de vista das memórias maquínicas, o que se percebe é que o sistema de buscas do Google age conforme as diretrizes de algoritmos pré-programados para evidenciar que os dispositivos computacionais não são ferramentas imparciais, tão pouco a fotografia o é. Os usos e funções de ambos, *softwares* e *rasters*, são manipuláveis e construídos conforme os interesses de seus produtores.

Já na série *Semiópolis* (1999), por exemplo, Fontcuberta apresenta fotos de textos em código braille (linguagem de cegos) de obras-primas da Literatura, da Ciência e da Filosofia, como se fossem fotografias de paisagens, com destaque para o jogo de sombras criados pela topografia do papel<sup>87</sup>.

A penumbra e o ângulo deslocado da leitura frontal de textos, criam um estranho relevo que aparece cercado pelo abismo negro do extraquadro. Como metáfora sobre as fronteiras que separam o visível e o tátil, as *Semiópolis* operam na direção contrária da série RASTERS, substituindo a linguagem em favor da imagem fotográfica, e transformando o que deveria ser uma leitura tátil, linear, por uma observação seccionada da superfície incompreensível e fragmentada do texto.

Para quem não conhece o código *Braille* (linguagem dos cegos) e sequer desconfia do que tratam os pontos sobre a superfície texturada do papel, não consegue conectar-se com textos clássicos como ‘*Aleph*’, de

---

<sup>87</sup> O código Braille é lido da esquerda para a direita, com os dedos das mãos. Válido para vários idiomas, é composto por unidades ou células que possuem 6 pontos de preenchimento, permitindo 63 combinações em relevos e espaços vazios. Vários idiomas usam uma forma abreviada de Braille, na qual certas células são usadas no lugar de combinações de letras ou de palavras.

Jorge Luis Borges, ou 'Odisséia', de Homero. Perde-se num deserto bidimensional em Branco&Preto, onde pouco podemos nos guiar pela visão.

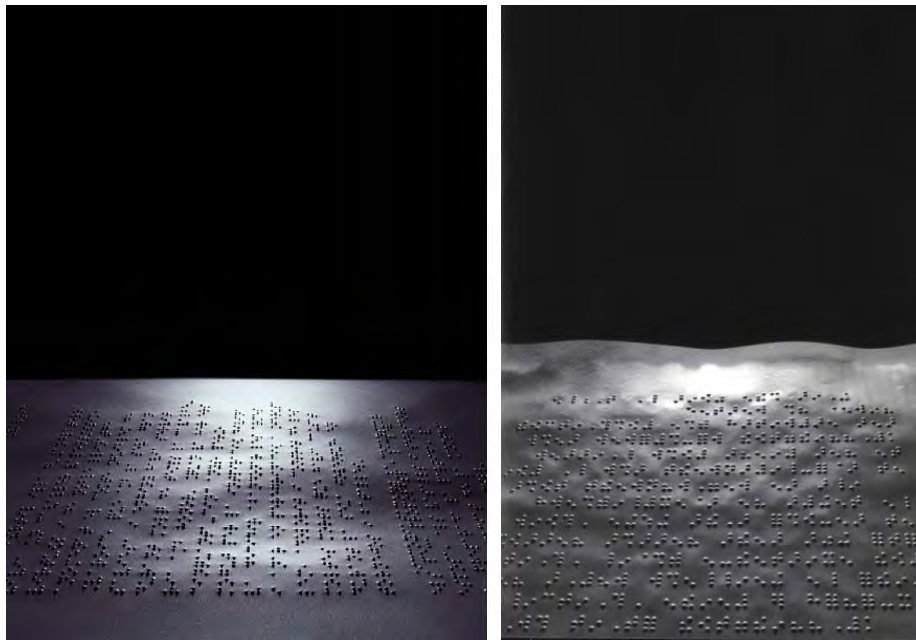


FIG.66 - À esquerda, '*Libro delle città invisibile*' (Calvino) e à direita, FIG.67 - '*Libro do desassossego*' (Pessoa), ambas Fotografias em P&B de Joan Fontcuberta da série *Semiópolis*, Barcelona/ESP (Fontcuberta-1999).

As macro-paisagens que Fontcuberta criou em *Semiópolis*, ao contrário de representar o caminho da superação de limites físicos e da busca pelo conhecimento, expõem o problema da inclusão social de deficientes visuais nos regimes de verdade baseados no totalitarismo da imagem. Contraditoriamente, essas paisagens fotográficas feitas da topografia de textos táteis, não traduzem palavras por imagens e vice-

versa, uma vez que não podem ser exploradas por cegos - já que os sinais em *Braille* que aparecem nas imagens são traídos pela superfície lisa do papel fotográfico, e também não servem aos videntes, já que mesmo para os que dominam o código Braille, não conseguem acesso ao conteúdo total dos livros.

No fim, é como se as *Semiópolis* fossem também territórios cifrados, cercados de mistérios, que nem mesmo os títulos que afiançam as aventuras do artista por esses mundos-livros, servem como alento. Talvez somente na invisibilidade que cerca a construção dessas imagens seja possível perceber que mesmo produzida a partir de mil palavras, uma fotografia não fala por si só.

Se as *Semiópolis* mais parecem campos de silêncio e sombras, em outro extremo, as *Dactilografies* (2009) evocam tentativas de traduções sonoras. Fontcuberta cria fotogramas a partir da impressão direta de silhuetas de mãos e braços sobre o papel fotográfico, representando em escala natural, os gestos do alfabeto fonético<sup>88</sup> (Dactilologia) usado para a comunicação sem a voz, para surdos. Aqui o artista evoca o poder de índice da fotografia frente as sutilezas e efemeridades do gesto na experiência com o outro.

As imagens de Fontcuberta são metáforas para a complexidade sígnica que envolve toda a cadeia funcional de vários sistemas de linguagens, não só entre deficientes visuais ou auditivos, mas também de quem ignora algum tipo de código linguístico, inclusive o fotográfico.

---

<sup>88</sup> No Brasil, a linguagem gestual dos surdos é conhecida como LIBRAS, Linguagem Brasileira de Sinais, mas outros países adotam sistemas diferentes.

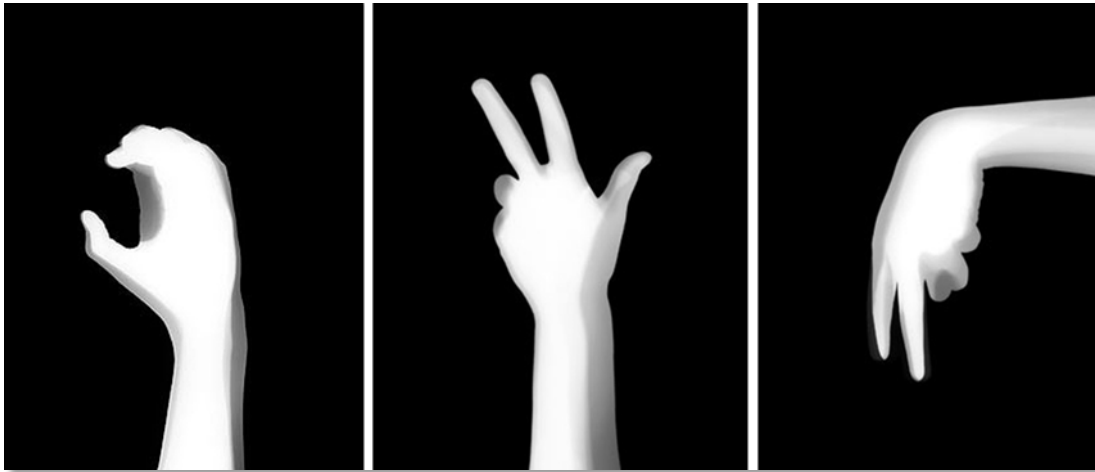


FIG.68 - A partir da esquerda, fotografias de Joan Fontcuberta de sinais da linguagem para surdos para as letras <C>, <CH> e <AE>, todas da série *Dactilografies*, Barcelona/ESP. (Fontcuberta-2009).

Como em qualquer sistema baseado na somatória de unidades sequenciais que funcionam progressivamente - letras, palavras, frases, sinais, parágrafos ou combinações alfanuméricas -, as *Dactilografies* e as *Semiópolis* enfatizam que esses elementos são pontos de conexão, força geradoras de trocas, informações, sensações, pensamentos. Mais do que metalinguagens, os trabalhos de Fontcuberta inauguram outro protocolo de pensamento e experiências sensoriais, que ganham sentido na medida em que são explorados coletivamente.

Já os RASTERS se afastam inclusive da aparência das fotografias convencionais, e procuram se manifestar nos materiais e objetos do seu entorno, onde a fotografia transita desde sua gênese - as placas, os livros, e mais recentemente, nos ecrãs. Cada suporte da série exibe um tipo de escrita que não é fotográfica, no sentido *stricto sensu*, se for

levado em consideração sua aparência superficial. Porém, essa aparência é também da ordem das imagens técnicas, embora pouco associada à fotografia. Mais correto talvez fosse afirmar, então, que a série RASTER trata sobre as atuais formas de gravação fotográfica sobre sua escrita invisível, que na pesquisa eu procurei colocar a olho nu.

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

# **CONSIDERAÇÕES FINAIS**



## CARREGAMENTOS MÓVEIS DE FOTOGRAFIAS E AFETOS

>

>

>

As formas de produção e de acesso à arquivos fotográficos mudaram desde o advento do Digital. Se por um lado, o meio digital permitiu a compactação e facilidade de distribuição, por outro, seu uso indiscriminado e eficácia de circulação foi causando uma mudança sem precedentes na maneira de se produzir, salvar e compartilhar imagens em nossos dias. Se antes se transferia para a fotografia impressa - guardada em álbuns ou em caixas -, um desejo de memória do passado para contemplação no futuro, hoje transfere-se para os HDs ou para unidades remotas, o que provavelmente não se terá tempo para contemplações.

Passada a primeira década do século XXI, é fato que muito do que foi sendo produzido fotograficamente desde então sequer foi impresso em algum tipo de suporte físico, e boa parte dessas imagens foi descarregada do dispositivo de geração direto para ficheiros *on-line*, ficando sob a consignação de guardiões virtuais, que armazenam nossas memórias em bancos de dados de localização física tão incerta quanto incerto é seu grau de privacidade, gratuidade e longevidade de acesso futuro. Certeza, por enquanto, só mesmo da voracidade com que o homem contemporâneo exhibe suas imagens em escala global.

Diante desse panorama histórico, em 2010, época em que eu finalizava minha pesquisa de Mestrado em Artes Visuais, me questionava

sobre “o futuro do pretérito”<sup>89</sup> de arquivos fotográficos da *web*, intrigada com o trânsito e o destino das nossas memórias pessoais, coletivas, históricas ou ficcionais. Mais adiante, em 2012, fiz desse questionamento o argumento inicial do meu projeto de pesquisa de doutorado, me propondo a criar um arquivo de fotografias que circulavam pelas memórias em rede. O objetivo era investigar relações de sentido para estados de latências e de (in)visibilidades de fotografias que compõem o repositório cultural contemporâneo, sem pretender, no entanto, chegar à consensos sobre o conteúdo geral dessa fonte iconográfica. Meu interesse era criar um arquivo de recorrências fotográficas, e a partir delas, estabelecer pontos de conexão como plataformas de ação. O desenrolar da trama que se deu a partir dali fez parte do trajeto, previsto como o meio propriamente dito da pesquisa em poéticas.

A associação da palavra ARQUIVO + sufixo 2.0 foi sendo determinada pela natureza do material sobre o qual eu me debrucei, fazendo também referência à expressão ‘*web 2.0*’, usada para designar a etapa de evolução da internet, iniciada por volta de 2004 e que caracterizou a primeira década do Séc.XXI. O diferencial 2.0 diz respeito a mudança de postura do internauta, que passou a comandar as ações de conteúdo e compartilhamento de informações que circulavam em rede. Mesmo que essa designação esteja quase em desuso, considero-a relevante nesse trabalho, uma vez que autodenomina, ainda que retroativamente, uma série de proposições desta pesquisa. A principal delas trata das tensões sobre as

---

<sup>89</sup> “FUTURO DO PRETÉRITO” foi título das considerações finais da minha dissertação de mestrado no PPGAVI-IA/UFRGS – “Pretérito imperfeito de territórios móveis”, com pesquisa sobre autorretratos na *web*, defendida em abril de 2011. In URL: <http://hdl.handle.net/10183/29110>

formas de produção e circulação de bens culturais, principalmente no campo da arte.

Quando já se fala em *web 3.0* como a terceira revolução advinda do comportamento e fluxos de dados, via Redes Sociais, ou da Era da Internet das Coisas (*IoT - Internet of Things*) - quando eletroeletrônicos estarão interconectados e direcionados para nos lembrar do banal ao indispensável -, é impossível não retornar aos alertas de Fontcuberta e Flusser para se cultivar a saudável desconfiança sobre os discursos e esquemas rotulados de revolução, quando de fato podem camuflar perigosos mecanismos de subvenção e controle.

Com a ideia de arquivo, pretendia organizar o que, na época, classifiquei como “carregamentos móveis de fotografias e afetos”, tendo em mente que fotografias nos acompanham para qualquer parte, seja ocupando espaços nas memórias de dispositivos eletrônicos ou suspensas em ambientes de armazenamento coletivo (*cloud*), sejam guardadas mentalmente, em estado de latência. O que nos afeta é o que nos move, e mover-se é carregar e descarregar memórias.

Sobre memória - humana, de máquinas, individual ou coletiva -, o que as proposições teórico-práticas da pesquisa me mostraram, é que alterar fotografias já não causa choque, estranhamentos ou surpresas, mas sim, fluidez, desconexões pacíficas de significados, lapsos aceitáveis e deslocamentos naturais. É fato que mesmo antes do suporte digital, tanto o jornalismo quanto a publicidade já manipulavam

fotografias como estratégia de construção ideológica, e como Fred Ritchin alertou, a contínua intervenção nas imagens, feitas pela imprensa nas últimas três décadas, demonstra que já nos acostumamos e até desejamos tais manipulações. Para o autor, conscientemente ou não, ao se manipular fotografias, de alguma maneira prepara-se o caminho para mudanças pessoais e sociais fundamentais.

Já não há como se desvencilhar do poder - ou estrago -, que imagens midiáticas causaram na memória cultural humana. No entanto, mesmo que certos documentos fotográficos sejam monumentos históricos de acontecimentos do passado, seus significados são flutuantes (sempre foram), dependem de novas e constantes abordagens, conotações, (des)contextualizações, revisitas. Os trabalhos da pesquisa me mostraram que o que se produz a partir dessas revisões fotográficas ficcionais - principalmente no campo das artes visuais -, talvez não possa mais ser classificado sob os mesmos cânones dos arquivos precursores. Por isso, ARQUIVO 2.0 se posiciona como um meio termo na forma de ajuntamento e circulação de conteúdos audiovisuais, enquanto processos abertos à deslocamentos constantes: des\_memórias.

A esse conjunto de sensações, que não são estados de alterações permanentes de consciência, é que identifico como des\_memória. Nem lembranças, nem esquecimentos. Nem apatia, nem euforia. Nem realidade - embora parta do real -, nem seu oposto, já que não mente sobre nossa familiaridade com processos artísticos ficcionais. Des\_memória resume a forma com a qual lidamos com a fotografia hoje em dia, na certeza que ela não é uma ferramenta isenta de manipulação, nem por isso

desmerecedora de crédito. É de fato, uma linguagem em que quase todos se expressam com certa desenvoltura, mesmo sem seu total conhecimento técnico.

Minha tese sobre a des\_memória é sobre a existência de estratégias de abordagens que suscitam experiências de percepção, que não podem ser tratadas pelos extremos - nem como lembrança, embora se remeta a ela; nem como esquecimento, mesmo que se desenvolva com mais fluidez a partir disso. É nesse momento de reflexão final que a ideia de anarquivamento, tratado por Jacques Derrida, passa a fazer mais sentido:

Freud tornou possível o pensamento de um arquivo propriamente dito, de um arquivo hipomnésico ou técnico, do suporte ou do subjetível (material ou virtual), que, no que é já um espaço psíquico, não se reduz à memória: nem à memória como reserva consciente, nem à memória como rememoração, como ato de lembrar. O arquivo psíquico não se reduz nem a mneme nem a anamnesis. (DERRIDA, 2001: p.119)

Justamente, nem lembrança nem esquecimento = des\_memória. Talvez, e levanto essa questão como hipótese para futuras considerações, as des\_memórias DELETE.use e RASTER sejam estratégias de anarquivamentos, mais do que práticas arquivistas. Embora a intenção tivesse sido a constituição e não a destruição, há em cada etapa do trabalho prático uma pulsão de morte (apagamento), uma paixão, “um Mal de Arquivo”.

É por isso que o arquivo criado na pesquisa - com DELETE.use ou RASTER -, é resultado de uma zona de indeterminação, de movimentos. Foi fruto do potencial de ficção que a fotografia carrega desde sua gênese, que no meu entendimento se evidenciou não só a partir da minha prática,

como também a partir dos voluntários que se dispuseram a ocupar os fototerritórios da pesquisa com suas audiovisões colaborativas.

Des\_memória encontra ressonância com ideias de Jose Luis Brea sobre a maneira de lidar com as informações no meio digital, que já não visa a recuperação pura e simples do passado e suas formas de repetição, e sim procura assegurar a conectividade e interação, produzindo uma memória coletiva, volátil, em franca expansão

[...] O tipo de memória que produz a cultura não é tanto um arquivo (e *back-up*, uma "memória disco rígido" para entender, ROM no jargão de computador), mas sim, e acima de tudo, uma "memória do processo", uma interconexão ativa e produtiva dos dados [...], uma "memória de rede", e não um "documento de memória"; uma fábrica de "constelação de memória", e não mais uma memória slogan, "loja". (BREA, 2007: 13)

Incentivada pelas ideias de Brea, em DELETE.use procurei alimentar as práticas de acesso aleatório, as conexões improváveis e as misturas de gêneros fotográficos, na intenção de desviar a função do arquivo apenas como prática rememorativa em favor das experiências colaborativas. Por outro lado, com os RASTER, as decodificações são formas de anunciar minha desconfiança, ou temor, sobre a existência de um mecanismo de observação velada, que pode estar por trás da volatilidade da circulação de imagens em rede. Vêm daí minhas traduções cifradas.

A análise de Brea sobre um novo modelo social construído a partir do livre trânsito de dados, de uma economia baseada na troca de bens

simbólicos e numa cultura que valoriza ações de compartilhamento, pressupõe liberdade de produção de conteúdos e acesso à informação, e uma divisão igualitária de meios tecnológicos, coisa que, infelizmente, ainda não atingimos globalmente. É fato que existe quase um consenso em afirmar que a Internet teria ampliado a noção geral de uma memória universal e democrática, inclusiva e acessível ubiquamente, por outro lado, talvez tal afirmação ainda não passe de uma utopia, ainda longe de se tornar realidade. É dessa forma que por mais que as ideias de Brea sinalizem questões pertinentes para a cultura do nosso tempo, não perco de vista os possíveis jogos de interesse que permeiam os processos históricos, que nos atingem pelo viés do Imaginário. É bem possível que por trás da onda que incentiva a transferência de dados para repositórios remotos, haja a velha estratégia da obsolescência programada para o descarte incessante de aparelhos eletrônicos - principalmente smartphones, computadores e TVs -, que obriga que o usuário troque de máquina, mas não perca suas memórias, porque as máquinas, assim como nós, não são perenes.

A noção de fototerritório como conceito operatório foi útil para delimitar os tempos e espaços das imagens DELETE.use, suas formas de aparição, que combinam passado e futuro numa mesma superfície. É possível que haja relações entre fototerritórios e a definição de *e-imagem* de Brea

A economia da imagem que se realiza sob as condições postas pelo desenvolvimento das tecnologias eletrônicas desloca de forma radical o que poderíamos chamar seu impulso mnemônico, a forma na qual opera como dispositivo-memória. Por uma razão fundamental: enquanto as formas tradicionais de

realização da imagem cristalizaram materializações estáveis (docu/monumentais), a forma da imagem eletrônica é volátil, passageira, tem o caráter mesmo do fantasma (como a imagem no seu lugar natural: a imaginação). (Op.Cit.: p.84)

No entanto, os fototerritórios DELETE.use não se manifestam apenas como possíveis *e-imagens* do meio virtual, seja na *homepage* da série, seja em vídeo. Estendi seus espectros para o meio físico nas ampliações fotográficas que proporcionam os encontros *fotoLAB\_*, nas impressões descartáveis que convidam para as ocupações remotas dos fototerritórios, e também nos pigmentos transferidos para as *Vistas METAL MASTER*:. Como contradição própria do fazer artístico, minha prática se alimenta dos conteúdos que circulam em rede. Usufruo dos mecanismos de distribuição e guarda da *web*, mas em grande medida me manifesto na direção contrária da desmaterialização e desprendimento do objeto, pois sempre volto à matéria, ao papel, às instalações. De fato, é a partir do manuseio tátil que encontro meu meio de expressão e reflexão. O que me interessa de virtualidade da fotografia digital, trato no campo matérico, e vice-versa. É justamente essa via de mão dupla, feita de carregamentos e descarregamentos de matéria e memória, entre meios físicos e virtuais, que caracteriza minha linha de interesses.

Os dois eixos principais de ARQUIVO 2.0 - DELETE.use e RASTER - surgiram em momentos diferentes, entre os anos de 2012 e 2016, tendo iniciado pela série RASTER, e seis meses depois DELETE.use. Dos RASTERS (intraecrã) à DELETE.use (aparência fotográfica), fiz dois trajetos opostos, mas complementares. RASTER trata de memórias maquímicas e DELETE.use, de memórias humanas. Ambas são memórias fotográficas vistas



pelas suas condições de instabilidades, aparências variáveis, deslocamentos de sentido. Resolvi inverter a ordem dos relatos sobre as séries apenas para facilitar a escrita desta tese, imaginando que a leitura dos capítulos não comprometeria seu entendimento final.

Os trabalhos dos artistas que considero meus interlocutores mentais nesse processo criativo, foram fundamentais, porque suas práticas não se fecham como proposições definitivas, são (re)fotografias e (re)discursos visuais que, como os meus, não são fiéis aos acontecimentos, e sim às formas de discussões do tempo e dos interesses de cada um dos envolvidos. Considero-os também produtores e distribuidores de des\_memórias.

Trabalhos como os de Almozara, Daguerre, Fontcuberta, Levine, Libera, Le Minh, Mandiberg, Molina, Niépce, O'Sullivan, Pavel, Prates, Rennó, Rejlander e Soromoff, foram peças-chaves na composição do painel iconográfico da pesquisa, como ideias-matrizes de um pensamento que se traduz no atelier e ressoa na escrita. Seja para abordar relações entre a fotografia e sistemas de linguagens, seja para analisar as nossas dificuldades seculares de percepção, segundo as mudanças tecnológicas que mediam a forma de transmissão de mensagens, cada obra citada nesta tese articula a fotografia como espaço simbólico das relações sociais.

Já os fotógrafos das matrizes precursoras dos fototerritórios DELETE.use e RASTER (ver REFERÊNCIAS), são provas do quanto a fotografia pode ser uma espécie de heterotopia *foucaultiana*, enquanto uma pequena versão do espaço social.

Sobre os teóricos de referência, fica a certeza de não ter chegado nem perto de fazer justiça sobre o quanto seus textos me estimularam no fazer artístico, na autocrítica, por vezes no desconcerto de ideias, mas também no reconforto ideológico. Minhas leituras de Barthes, Benjamin, Bourriaud, Bulhões, Brea, Debord, Deleuze, Derrida, Dubois, Fontcuberta, Flusser, Guash, Krauss, Plaza, Sontag, Ricouer e Ritchin reverberaram nos procedimentos de atelier, nos laboratórios compartilhados com terceiros, nos seminários e após as exposições públicas dos trabalhos, em exposições e congressos. As ideias desses autores permanecem alimentando a crença e compromisso com o fazer artístico, e principalmente, com a docência. Em todas as etapas da pesquisa, esses autores estiveram presentes nos meus gestos, nas escolhas dos materiais e no tratamento adotado para apresentação das obras. Indiretamente, suas palavras foram traduzidas na poética, mesmo que o texto da tese não dê conta, de fato, de fazer essas interrelações de forma mais clara. Pelo menos não agora.

Outros autores, listados nas referências bibliográficas, mas não diretamente citados no corpo da tese, sinalizam ainda um campo imenso de exploração e (novas tentativas) de diálogos que, por muitos motivos, não foram tão frutíferos na feitura desse trabalho.

No momento de fechamento desse ciclo, lembro novamente dos “carregamentos móveis de fotografias e afetos”, mote que me serviu de premissa da pesquisa, e que durante anos foi subtítulo da mesma, até eu encontrar uma designação mais pertinente. No fim, percebo que tudo se trata de mover-se em direção aos afetos, em tudo que isso implica de des\_construção da realidade.

<

<

# REFERÊNCIAS

## ARTIGOS PUBLICADOS EM ANAIS E REVISTAS

Últimos acessos conferidos em 27 de maio de 2016

>

PEREIRA, Flavya Mutran. **DELETE.use: DESMEMORIAM O FOTOGRÁFICO**. In *Anais do 24º Encontro Nacional da ANPAP*. UFPA, Santa Maria/RS, 2015: p.1361-1370 In URL: [http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/flavya\\_mutran\\_pereira.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/flavya_mutran_pereira.pdf)

PEREIRA, Flavya Mutran. **TRANSFERÊNCIAS PARTICULARES SOBRE MEMÓRIAS PÚBLICAS** In *Anais do 23º Encontro Nacional da ANPAP*. UFMG, Belo Horizonte/MG, 2014: p.2731-2740. In URL: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simp%F3sio07/Flavya%20Mutran%20Pereira.pdf>

PEREIRA, Flavya Mutran. **ESCRITURAS FOTOGRÁFICAS NO FUTURO ANALÓGICO DO PRETÉRITO DIGITAL**. In *Anais do 22º Encontro Nacional da ANPAP*. UFPA, Belém/PA, 2013: p.1455-1461 In URL: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Flavya%20Mutran%20Pereira.pdf>

PEREIRA, Flavya Mutran. **Espelho feito de sombras**. Revista GOTAZ#02, Belém: 2013, p.22-23 In URL: <http://issuu.com/gotaz/docs/revistagotaz02>

PEREIRA, Flavya Mutran. **GRAFOTOLOGIAS: a arte de misturar escritas de Joan Fontcuberta**. FBAUL, julho-dezembro 2013: Revista GAMA No2 p.32-37 ISSN 2182-8539 in URL: <http://issuu.com/fbaul/docs/gama2/32>

PEREIRA, Flavya Mutran. **RASTERS: transcrições gráficas de fotografias e afetos**. *Anais do Ciclo ART&foto: História, Teoria, Crítica e Poéticas sobre Fotografia*. Porto Alegre: 2013, p.77-88 In URL: <http://cicloartefoto.wordpress.com>

<

<

<

## BANCO DE IMAGENS ON-LINE

>

BIBLIOTECA DO CONGRESSO AMERICANO. *Prints & Photographs on-line Catalog.* In URL: <http://www.loc.gov/pictures/>

COLEÇÃO PIRELLI/MASP DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA. In URL: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores>

FOTOGRAFIA PARAENSE CONTEMPORÂNEA 80/90. In URL: <http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/fotoparaense8090.htm>

HARRY RANSOM CENTER, *The University of Texas at Austin.* In URL: <http://www.hrc.utexas.edu>

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervo Fotográfico In URL: <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/fotografia>

MAGNUM AGENCY. In URL: <https://www.magnumphotos.com>

MAISON NICÉPHORE NIÉPCE. In URL: <http://www.photo-museum.org>

THE GETTY. In URL: <http://www.getty.edu>

<

<

<

<

<

<

<

## BIBLIOGRAFIA



- AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa (Portugal): Edições 70, 2011.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- ARBAÏZAR, Philippe & PICAUDÉ, Valérie (org.). **La confusión de Los géneros em fotografia**. Barcelona (Espanha): Editora Gustavo Gili, 2004.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direitos Autorias**. Rio de Janeiro: Renovar, 2ª edição, 2007.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus Editora - 3ª edição, 1999.
- BAJAC, Quentin. **La invención de La fotografia, La imagen revelada**. Barcelona (Espanha): editora BLUME, 2011.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_, **O rumor da Língua**. Lisboa (Portugal): Edições 70, 1987.
- \_\_\_\_\_, **A câmara clara**. Lisboa (Portugal): Edições 70, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.01)
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_, **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BEZERRA, Benilton. A retomada do futuro: tempo e utopia na subjetividade contemporânea. In SOUZA, Solange Jobim (org.). **Mosaico, imagens do conhecimento**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante, por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- \_\_\_\_\_, **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Todas as Artes).

\_\_\_\_, **Pós-Produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes editora, 2009. (Coleção Todas as Artes).

BREA, José Luis. **La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales**. Salamanca: colección Argumentos, 2009. Edición en formato PDF se publica como copia y edición modificada de autor para descarga libre in URL: [www.joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/c\\_erapost.pdf](http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/c_erapost.pdf)

\_\_\_\_, **Cultura\_RAM. Mutaciones de La cultura en La era de su distribución electrónica**. Barcelona: editorial GEDISA, 2007. Edición en formato PDF se publica como copia y edición modificada de autor para descarga libre in URL: [www.joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/c\\_ram.pdf](http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/c_ram.pdf)

\_\_\_\_, **Las três eras de La imagem**. Madrid (Espanha): Ediciones Akal, 2010.

\_\_\_\_, (org.). **Estudios Visuales: La epistemologia de La visualidad en La era de La globalización**. Madrid (Espanha): Ediciones Akal, 2005.

BULHÕES, Maria Amélia. **Web arte e poéticas do território**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

\_\_\_\_, **Imagens “after” imagens**. In Revista :ESTUDIO 1, Artistas sobre outras Obras. Lisboa (Portugal): CIEBA-FBAUL, 2010. (p.333-337).

CANCLINI, Néstor Garcia. **A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_, **Culturas Híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2011. (Ensaio Latino-americanos I)

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Volume I, 8a ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os Incorporais: Contribuições a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Todas as Artes).

CHARTIER, Roger. **A história da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, Vol.1, 1998.

CHIARELLI, Tadeu. **A fotografia contaminada**. In **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 2002 (p.115-120)

\_\_\_\_, **Apropriações/coleções**. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

CHURCHMAN, C. West. **Introdução à teoria dos sistemas**. Rio de Janeiro, Vozes, 1976.

COSTA, Rogério Da. **A Cultura Digital**. 2ª Edição, São Paulo: Publifolha, 2003.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes - Coleção Arte & Fotografia, 2010

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte, da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

\_\_\_\_\_, 'Da Representação à Simulação: Evolução das Técnicas das Artes da Figuração.' In: PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. (p.37-48)

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa (Portugal): Antígona editores refratários, 2012.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2)

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_, **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (ArteFíssil; 5)

DUBOIS, Philippe **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1998.

\_\_\_\_\_, 'A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno'. In: **Imagens**, n4. Campinas: abr. 1995.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Waltercio Caldas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: Usos e Funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_, **A identidade virtual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_, COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia**. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2012.



\_\_\_\_\_, **O beijo do Judas: fotografia e verdade**. Barcelona (Espanha): Ed. Gustavo Gilli, 2010.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes 1981. (p.19-31).

\_\_\_\_\_, 'Outros Espaços' in **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009. (p.411-422).

\_\_\_\_\_, **O que é um autor?** Lisboa: Veja-Passagens, 1992.

\_\_\_\_\_, **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado, por uma filosofia do Design e da Comunicação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

\_\_\_\_\_, **Ensaio sobre a fotografia - para uma filosofia da técnica**. Lisboa (Portugal): Relógio D'água Editores, 1998.

\_\_\_\_\_, *El gesto de fotografiar*. In **Los Gestos: Fenomenología y Comunicación**. Barcelona (Espanha): Empresa editorial Herder, 1994. (pp.99-115)

FRADE, Pedro Miguel. **Figuras do Espanto, a fotografia antes da sua cultura**. Porto (Portugal): Edições ASA, 1992.

FRAGOSO, Suely. **Conectibilidade e geografia em sites de rede social: um olhar sobre as relações entre território e identidade e a permeabilidade on-line/off-line a partir do Orkut**. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 16, p. 109-121, dez. 2008.

FREUD, Sigmund. **Lembranças encobridoras** in Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v.3.

FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Lisboa (Portugal): Vega, 1994.

\_\_\_\_\_, **Lembranças encobridoras**. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v.3.

FRIZOT, Michel. **"Fotografia", um destino cultural**. In SANTOS, Alexandre [e] CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.) **Imagens Arte e Cultura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. (p.19-45)

- FUSTINONI, Diógenes Ferreira Reis. **Informática básica para o Ensino Técnico Profissionalizante**. Brasília: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Brasil. 2012
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GIOIA, Mario. **Verdes Complementares**. Catálogo da exposição de Dirnei Prates. Belo Horizonte: Ministério da Cultura e Fundação Clóvis Salgado, 2013.
- GILDER, George. **A vida após a televisão: vencendo na revolução digital**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- GRAU, Oliver. **Arte Virtual: da ilusão à imersão**. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo, 1920-2010, genealogias, tipologias y discontinuidades**. Madri (Espanha): Ediciones Akal S.A., 2011.
- HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. [Tradução de Fabiano de Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski]; Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- IZQUIERDO, Iván. **Questões sobre memória**. São Leopoldo: Editora Unissinos, 2006:
- KOETZLE, Hans-Michael. **PHOTO ICONS: The story behind the pictures 1827-1991**. Köln (Alemanha): TASCHEN, 2005.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2a ed. rev. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. Espaços discursivos da Fotografia: Paisagem/Vista In TRACHTENBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss**. Lisboa (Portugal): Orfeu Negro editora, 2013. (p.411-431)
- \_\_\_\_\_, **O fotográfico**. Barcelona (Espanha): Editora Gustavo Gili, AS. 2002.
- \_\_\_\_\_, **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge (Inglaterra): The MIT Press, 1989.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. In Enciclopédia Einaudi. V.1. Lisboa (Portugal): Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.
- LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LONGONI, Anna M. **A Memória: Nós somos o que lembramos e o que esquecemos.** São Paulo/SP Paulinas, Ed. Loyola 2003 (Col. Para saber mais, 07).

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2007

\_\_\_\_\_, **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço.** São Paulo: Paulus, 2007.

\_\_\_\_\_, **Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas.** 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_, **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas, SP: Papyrus, 3ª edição. 1997. (Coleção Campo Imagético).

\_\_\_\_\_, **A ilusão especular.** São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984 (Col. Primeiros Voos).

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MANGEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem.** São Paulo: Editora Contexto, 2008.

MCLUHAN, Marshall. **Guerra e Paz na Aldeia Global.** Rio de Janeiro: Record, 1971.  
\_\_\_\_\_, **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 8ª edição, 1974.

MENDES, Ricardo. Para que servem as coleções (fotográficas)? In: **FOTOGRAFIAS no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: MAM, 2002.

\_\_\_\_\_, Pensando a fotografia (a memória). In: BERNARDO, Gustavo; MENDES, Ricardo. **Vilém Flusser no Brasil.** Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2000.

MICHAELIS: **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa.** São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008.

MORAES, Denis de (Org.) **Sociedade midiaticizada.** Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MOTTA, Livia Maria Villela de Mello ET ROMEU Filho, Paulo (Org.). **Audiodescrição, transformando imagens em palavras.** São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo. 2010 Disponível para Downloads in URL: <http://www.vercompalavras.com.br/livro>

- NEWHALL, Beaumont. *Historia de La Fotografía desde sus orígenes a nuestros días*. Barcelona (Espanha): Gustavo Gili, 1999.
- NÖRTH, Winfried. *A semiótica do século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.
- PAES, Marilene Leite. *ARQUIVO: Teoria e prática*. 3ª edição revisada. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- PARENTE, André. (Org.) *Imagem-Máquina: a era das tecnologias virtuais*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.
- PEREIRA, Flavya Mutran et al. *ARQUIVO 2.0 - Desmemórias fotográficas*. Belém: Kamara-kó Editora, 2016.
- PINKER, Steven. *Como a mente funciona*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Uma poética Pós-fotográfica*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP. Revista Comunicações & Artes. N.28. Ano 17, 1994. (p.4-11).
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Lisboa (Portugal): Orfeu Negro editora, 2011.
- \_\_\_\_\_, *O espectador emancipado*. Lisboa (Portugal): Orfeu Negro editora, 2010.
- RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*, TOMO III. Campinas: Papyrus editora, 1994.
- RITCHIN, Fred. *Después de La fotografía*. México: Ediciones serieve, Fundación Televisa, 2010.
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.
- SALVATORI, Maristela. *O Múltiplo em publicações de artistas: Röhnet, Cattani e Mutran* in Revista :ESTUDIO 16, Artistas sobre outras Obras. Lisboa (Portugal): CIEBA-FBAUL, 2015. (p.34-41).
- SANTAELLA, Lúcia; NÖRTH, Winfried (Org.). *Palavra e imagem nas mídias: um estudo intercultural*. Belém: EDUFPA, 2008
- \_\_\_\_\_, *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: editora Paulus. 2005.

- \_\_\_\_, **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A Fotografia nos processos artísticos Contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura e Editora da UFRGS, 2004.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: ARBOR, 1981.
- \_\_\_\_, **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia**. Lisboa (Portugal): Dinalivros, 1996. (Ediciones Cátedra.)
- SOULAGES, François. **Estética da Fotografia, perda e permanência**. São Paulo: editora SENAC, 2010.
- SOUZA, Eneida Maria; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). **O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- SHARF, Aaron. **Arte y Fotografia**. Madrid (Espanha): Alianza Editoria, 1994.
- SCHENKEL, Camila. **Imagem e texto: aspectos da apropriação no trabalho de Rosângela Rennó** In SANTOS, Alexandre [e] CARVALHO, Ana Maria Albani (Org.) **Imagens Arte e Cultura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012. (p.89-102)
- SHIFF, Richard. **Originality in Critical terms for art history**. Chicago (USA): *University of Chicago Press; 2nd Revised edition*, 2003.
- TANENBAUM, A.S. **Redes de Computadores**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003
- TRACHTENBERG, Alan (Org.). **Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss**. Lisboa (Portugal): Orfeu Negro editora, 2013.
- TREMBLAY, J. P. & BUNT, R. B. **Ciência dos computadores: uma abordagem algorítmica**. São Paulo: McGraw-Hill, 1989.
- WISE, David A. **Google: A história do negócio de mídia e Tecnologia de maior sucesso dos nossos tempos**. Rio de Janeiro: Rocco. 2007.

ZUANETTI, Rose; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson et al. **Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho**. Rio de Janeiro: ed. Senac Nacional, 2004.

<

## HOMEPAGES DA PESQUISA ARQUIVO 2.0

>

ARQUIVO 2.0 - des memórias fotográficas. In URL: [www.arquivodoisponzero.com.br](http://www.arquivodoisponzero.com.br)

DELETE.use In URL: <http://www.delete-use.photos>

MUTRAN, Flavya. In URL: [www.flavyamutran.com.br](http://www.flavyamutran.com.br)

REPOSITÓRIO sonoro de audiovisões DELETE.use. IN URL: <https://soundcloud.com/user-717246456-817069909>

<

## HOMEPAGES DE ARTISTAS

>

ALMOZARA, Paula. **Paisagem-ficção**. In URL: <http://www.paulaalmazara.art.br>

Fontcuberta, Joan. **Semiópolis e Dactilografies** In URL: [www.fontcuberta.com](http://www.fontcuberta.com)

LE MINH, Isabelle. **After Photography**. In URL: <http://www.theshadowswilltakecareofthemselves.net>

LIBERA, Zbigniew. **Positives**. In URL: <http://raster.art.pl/gallery/artists/libera/libera.htm>

LEVINE, Sherrie. **After Walker Evans**. In URL: <http://aftersherrielevine.com>

MANDIBERG, Michael. **Print Wikipedia** In URL: <http://www.mandiberg.com>

MOLINA, Oscar. **Photo Latente** In URL: [www.photolatente.com](http://www.photolatente.com)

PRATES, Dirnei. **Zona de Neutralidade**. In URL: <http://www.premiopipa.com/pag/dirnei-prates/>

PAVEL, Maria Smejkal. **Fatescapes**. In URL: [www.pavelmaria.com](http://www.pavelmaria.com)

REJLANDER, Oscar Gustav. **The two ways of Life**, Drawn by Light. In URL: <http://www.nationalmediamuseum.org.uk/planavisit/exhibitions/drawn-by-light/about>

RENNÓ, Rosângela. **Hipocampo**. In URL: <http://www.rosangelarenno.com.br>

SOMOROFF, Michael. **Absence of Subject**. In URL: <http://michaelsomoroff.com>

<

## LISTA DE FOTÓGRAFOS PRECURSORES

Albert Frisch, Alberto Bitar, Alexander Gardner, Ana Mendieta, André Lihon, André Kertész, Annie Leibovitz, Anthony Suau, August Sander, Benjamin Abrahão, Boris Kossoy, Carol Guzy, Celso Oliveira, Cindy Sherman, Charles C. Ebbets, Diane Arbus, Don McCullin, Dorothea Lange, Eddie Adams, Elliott Erwitt, Elza Lima, Eugene Atget, Eugène Smith, Evandro Teixeira, Flavio Damm, Francesca Woodman, Frank Fournier, George Strock, Greg Marinovich, Guy Veloso, Hanns-Jörg Anders, Héctor Rondón, Helmut Newton, Horst P. Horst, Jacob Riis, Jack R. Thornell, Jacques-Henri Lartigue, Jeff Wall, Joe Rosenthal, John T. Daniels, José Medeiros, Josef Koudelka, Julia Margaret Cameron, Kevin Carter, Lewis Hine, Luiz Braga, Malcolm Browne, Manu Brabo, Manuel Alvarez Bravo, Marc Ribould, Marcos Borba, Martin Parr, Mary Chind, Miguel Chikaoka, Miguel Manso, *Nasa's file*, Nair Benedicto, Nelifur Demir, Nicephore Niépce, Nick Ut, Octávio Cardoso, Oscar Gustav Rejlander, Pablo Bartholomew, Paula Sampaio, Paulo Amorim, Paulo Santos, Pedro Martinelli, Richard Drew, Rocco Marabito, Robert Capa, Robert Doisneau, Robert Frank, Robert

Wiles, Sebastião Salgado, Silvaldo L Vieira, Stanley Forman, Stuart Franklin, Susan Meiselas, Taslima Akhter, Tiago Santana, Timothy O'Sullivan, Thomaz Farkas, Todd Heisler, Tom Gralish, *Topical Press's file*, Tyler Hicks, Yamasaki Taro, W. Eugene Smith, Walda Marques, Walker Evans, Walter Firmo e Weegee.

<

## TEXTOS PESQUISADOS VIA WEB

>

ALMOZARA, Paula Cristina Solmenzari. **Paisagem-Percurso: Reflexões sobre a construção de uma Poética Visual**. 19o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios". Cachoeira: ANPAP 2010 p.1654-1665. In URL: [http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/paula\\_cristina\\_somenzari\\_almozara.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/paula_cristina_somenzari_almozara.pdf) acesso 10 junho 2016.

ALZUGARAY, Paula. **On Subjectivity: estratégia de reedição e ativação de arquivos na arte contemporânea**. Revista Carbono #02 >> Pontos sobre Linhas, Redes de Nós. Rio de Janeiro: 2013 In URL: <http://revistacarbono.com/artigos/02on-subjectivity-paulaalzugaray/> acesso em 23 de março de 2016

BULHÕES, Maria Amélia. **Coleções, museus e memória de uma arte em fluxo permanente**. Pós: Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p.40-53, nov. 2014 In URL: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/204/122> acesso em 13 de março de 2016

CAMARGO, Denise. **Da contribuição de Antonino Paraggi a Sherrie Levine: uma inserção da fotografia no campo das artes**. Conexão 2007 - Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, jul./dez. 2007 In URL: [www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/176/167](http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/176/167) acesso em 27 de junho de 2013



FABRIS, Anna Teresa. **Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia.** Revista ARS, São Paulo: Vol.1 no.1, 2003. In URL: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202003000100006> acesso junho de 2013.

FREITAS, Artur. **Notas sobre o Múltiplo na Historia das vanguardas.** Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. In URL: [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/artur\\_freitas.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio10/artur_freitas.pdf) acesso em fevereiro/2014

GUASCH, Anna Maria. **Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar.** Tradução Daniela Kern. Porto Alegre: Revista-Valise, V.3, N.5, Ano3, julho de 2013. p.237-264 In URL: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/viewFile/41368/26241> acesso em junho/2015

GUIMARÃES, Rodrigo. **Desmemórias, arquivos e a construção do esquecimento.** Ipotesi - Revista de Estudos Literários. VOLUME 11, No2, p.179-188. Juiz de Fora/MG, 2007. In URL: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/18-Desmemórias-arquivos-e-a-construção-do-esquecimento.pdf> acesso em fevereiro/2014

MACHADO, Arlindo. **A fotografia como expressão do conceito.** São Paulo: Revista Studium #02, 2000. In URL: <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>

MORIMOTO, Carlos E. **Dicionário Técnico de Informática 3ed.** In URL: <http://www.guiadohardware.net> Acesso em 26 de junho de 2016

PARENTE, André. **Imagens que a razão ignora. A imagem de síntese e a rede como novas dimensões comunicacionais.** Revista Galaxia [on-line] 2:4. In URL: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1280/781> acesso em 27 de junho de 2014

PINSON, Stephen. **Daguerre, experimentador visual, estudos fotográficos,** 13 | em julho de 2003 , [on-line], publicado em 11 de setembro de 2008. In URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/345>. Acesso em 26 de junho 2016

PRATES, Dirnei. **Zona de neutralidade.** Homepage da Galeria Gestual, Porto Alegre, 2011. In URL: [http://www.gestual.com.br/arq/expo\\_cv\\_dirnei.htm](http://www.gestual.com.br/arq/expo_cv_dirnei.htm) acesso em 15 de maio de 2016.

SANZ, Claudia Linhares. **Invisibilidade e latência no tempo da fotografia.** Revista ECO-Pós, v.12, n.1, janeiro-junho 2009, p.184-190. In URL: <http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=261&path%5B%5D=259> acesso em 27 de junho de 2014

SELIGMANN-SILVA, *Márcio*. **Sobre o anarquívamento - um encadeamento a partir de Walter Benjamin** Revista Poiésis, n. 24, p. 35-58, Dezembro de 2014. In URL: <http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>

SOULAGES, François. **A revolução paradigmática da fotografia numérica.** São Paulo: ARS vol.5 no.9, 2007. In URL: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202007000100008> Acesso em maio de 2016.

<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<  
<

# ANEXOS

## GLOSSÁRIO DE CONCEITOS E PALAVRAS-CHAVES DA TESE

ordem alfabética



### **ARQUIVO 2.0**

Título da pesquisa de doutorado em poéticas visuais de Flavya Mutran que investiga modos de produção, visualização e compartilhamento de um arquivo constituído a partir de fotografias disponíveis *on-line*. O sufixo 2.0 faz referência ao conceito de *Web 2.0*.

### **AUDIOVISÕES**

Definição para as formas de descrição oral, feitas espontaneamente por voluntários diante das imagens da série DELETE.use, coletadas durante as ações colaborativas *fotoLAB\_*. Misturam realidade e ficção, causando deslocamentos de sentido entre o que é visto numa fotografia e o que é dito em palavras.

### **DELETE.use (2013-2015)**

Título da série que reúne fotografias de vários gêneros, autores e períodos, apropriadas de bancos de imagens da *web* e manipuladas digitalmente a fim de suprimir a figura humana e seus vestígios, para causar deslocamentos de sentido, reconexões. Autodefine o ato de reciclar (excluir para depois usar) arquivos fotográficos disponíveis *on-line*, para reinseri-los em outros contextos.

### **DES\_MEMÓRIA**

Neologismo que procura definir a condição transitória e de impermanência que deriva das experiências com estados de latências de imagens e palavras ligadas entre si, seja de forma visual, verbal ou mental.

DES\_MEMÓRIA é o elemento chave na fabricação poética da pesquisa ARQUIVO 2.0, e sua aplicação indica as mudanças de status de memória, fluxo, impermanência. Faz alusão aos procedimentos computacionais de transferências de dados entre os meios virtuais e meios físicos, entre os trânsitos de dados em memórias *\_ROM* e memórias *\_RAM*, e se refere também às camadas de latências que constituem o território movediço das memórias humanas.

O uso do símbolo *underscore* entre o prefixo DES e o sufixo MEMÓRIA está vinculado ao tipo de escrita usada na computação como artifício linguístico para criação de *tags* para facilitar a rotulação de palavras no sistema de

buscas de informações *on-line*. Como em linguagem de TI não é permitido o uso de espaçamentos entre caracteres, os intervalos são substituídos pelo símbolo *underscore*. Significa que, ao se digitar DES\_MEMÓRIA no browser de um terminal de acesso à *web*, os sistemas buscadores interpretam a grafia como uma palavra única. A partir da lógica da sua grafia é possível traduzi-la em palavras-chaves de outros idiomas, inserindo-a nos sistemas de buscas *on-line* como uma palavra-chave: *des\_memory* (*inglês*); *des\_memoire* (*francês*); *des\_memoria* (*espanhol*); *des\_speicher* (*alemão*); e assim por diante.

### **fotoLAB\_ (2015-2016)**

Desdobramento da série DELETE.use. Ação colaborativa que visa produzir um inventário audiovisual feito a partir de relatos de voluntários diante das imagens da série DELETE.use. Acontece de forma presencial ou remota. Os relatos sonoros resultantes dessas experiências são editados na forma de audiovisuais, e estão vinculados às imagens de referência da pesquisa ARQUIVO 2.0, disponíveis nas *homepages* da série. In URL: [www.delete-use.photos](http://www.delete-use.photos) ou [www.arquivodoisponzero.com.br](http://www.arquivodoisponzero.com.br)

### **FOTOTERRITÓRIO**

Definição para o espaço visual bidimensional constituído por imagens da série DELETE.use. Deriva de arquivos fotográficos apropriados da Internet que são manipulados digitalmente, e podem ser visualizados em ampliações fotográficas, impressões em papel de formatos variados, placas de alumínio, projeções digitais em TV ou monitores de acesso à *web*.

### **LATÊNCIA**

Conceito operatório fundamental da pesquisa. Embora não se tenha notícia de ter sido cunhado especificamente por algum autor do campo da arte, ele aparece de forma contundente no trabalho de vários artistas e nos ensaios teóricos do campo da Filosofia da Imagem de autores como Joan Fontcuberta, Phillippe Dubois, Roland Barthes e Vilém Flusser.

De forma resumida, a latência diz respeito às circunstâncias (temporais) em que algo se desenvolve antes de possuir uma forma definida, como um tipo de incubação, ou ocultação. É também o estado de iminência de aparição de uma ou mais imagens ou palavras, e vice-versa, quando manifestas em conjunto ou individualmente. Na fotografia fílmica, corresponde ao período que os filmes estão operados, mas as imagens ainda não reveladas. Na fotografia digital,

corresponde aos arquivos ainda ainda não descarregados para visualização ou impressão. Para a área da computação, a latência é tida como uma das mais importantes variáveis ligadas aos deslocamentos espaço-temporais de dados de todos os tipos, influenciado no desempenho das atividades e na memória dos dispositivos computacionais de forma geral.

Na tese, a latência é mencionada para relacionar estados de iminência da aparição ou desaparecimento de imagens ou palavras, sejam mentais ou manifestas na forma escrita ou falada. Motivou a criação das séries DELETE.use e RASTER.

#### **METAL MASTER:** (2015-2016)

Desdobramento da série DELETE.use, constituído por 22 *Vistas* de fototerritórios impressos em *transfer* de impressões à *Laser* sobre placas de alumínio para *offset*, a partir do processo manual de gravura em metal. Série de escalas e tiragem limitadas.

#### **RASTER** (2012-2016)

Título que autodenomina a natureza dos arquivos fotográficos digitais (*rasters*) que compõem uma coleção de livres traduções para clássicos da fotografia disponíveis *on-line*. A série trata de relações entre imagens e palavras, e suas interrelações entre sistemas verbais e não-verbais. A série se desdobra em RASTER.byte, RASTER.doc e RASTER.dump.

#### **RASTER.byte**

São transcrições gráficas da sequência binária de um arquivo *<.jpg>*. Série composta por impressões bidimensionais à jato de tinta em suporte metalizado, apresentada como objeto ou como instalação de parede. Faz alusão à (im)possibilidade de traduções entre meios físico e virtual.

#### **RASTER.doc**

São conversões algorítmicas entre arquivos *<.jpg>*, de imagem, e documentos de extensão *<.doc>* ou *<.txt>*, de texto. Série composta de uma coleção de 10 áudio livros. Faz alusão às mensagens criptografadas e aos conflitos hierárquicos entre texto e imagem.

#### **RASTER.dump**

É um tipo de transcrição de arquivo *<.jpg>* em linguagem numérica ou alfanumérica. Série composta por um aplicativo computacional que funciona segundo instruções em etapas para a visualização de uma imagem. Faz alusão às

caixas-pretas como repositório de armazenamento, visualização e compartilhamento de dados.

### **WEB 2.0**

Termo criado pelo norte-americano Tim O'Reilly em 2004, usado para designar a segunda geração de comunidades e serviço da internet, cujo principal diferencial está na mudança de postura do usuário, que passa a comandar as ações de conteúdo e compartilhamento de informações que circulam em rede. Os anos 2000 foram marcados pelo surgimento dos blogs pessoais, das especificidades da área de T.I, das Redes Sociais e das plataformas *Web wikis*, composta por documentos e aplicativos que podem ser editados coletivamente.

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

<

## GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

>

**ADOBE PHOTOSHOP (.PSD), ADOBE PREMIÈRE (.PRPROJ), ADOBE ILLUSTRATOR (.AI) e ADOBE READER (.PDF)**

Adobe é a empresa proprietária dos programas *Photoshop*, *Première*, *InDesign*, *Illustrator*, *Flash*, *Fireworks* e outros softwares gráficos e de tratamento de imagens vetoriais e *rasters*. Todas as extensões de arquivos geradas em algum programa que integra o pacote de programas da *Adobe* são intercambiáveis entre si.

### **ALGORÍTMO**

É um conjunto de instruções ou cálculos matemáticos, usados para criptografar dados, compactar arquivos, entre outras aplicações.

### **AMBIENTE MS-DOS**

Acrônimo de *MicroSoft Disk Operating System* é um sistema operacional, comprado pela Microsoft para ser usado na linha de computadores IBM PC (*Personal Computer*).

### **APLICATIVO OU APP**

Conjunto detalhado de instruções de um computador, *tablet* ou smartphone usado para realizar tarefas relacionadas ao seu sistema operacional, tais como editores de texto, imagem, som, vídeos, cálculos, planilhas e efetuar *backups* de arquivos.

### **ASCII**

*ASCII* é abreviatura em inglês para *American Standard Code for Information Interchange* (Padrão americano de códigos de transferência de informação). O código foi desenvolvido para a representação de *bits*, única unidade de informação compreendida pelos computadores, em uma tabela composta pelas letras do alfabeto, acentos, sinais de pontuação e matemáticos. Ao todo, são 255 símbolos (caracteres especiais) que fazem parte do processo de codificação.

### **BACKUP**

Cópia de segurança. Também significa a ação de copiar/salvar arquivos para um segundo dispositivo (um outro drive ou CD/DVD) como medida de precaução no caso de haver algum problema com o dispositivo original.



**BIT**

Deriva da sigla inglês *Binary Digit* e é a menor unidade de informação que pode ser armazenada ou transmitida digitalmente.

**BYTE**

Um agrupamento de 8 *bits* corresponde a um *byte* (*Binary Term*).

**.BMP OU BITMAP**

É um dos formatos de imagem mais conhecidos pelo usuário. Pode-se dizer que este formato é o que apresenta a ilustração em sua forma mais crua, sem perdas e compressões. No entanto, o tamanho das imagens geralmente é maior que em outros formatos. Nele, cada pixel da imagem é detalhado especificamente, o que a torna ainda mais fiel.

**.CDR**

Arquivo digital gerado pelo *Corel Draw*.

**COPYRIGHT**

Todos os direitos autorais reservados

**CREATIVE COMMOS**

Alguns direitos autorais reservados.

**CRIPTOGRAFIA**

Consiste em cifrar ou codificar arquivos de texto, imagens ou de sons usando um conjunto de cálculos ou algoritmos. Um arquivo cifrado, ou criptografado (encriptado), torna-se incompreensível até que seja novamente descriptografado (desencriptado). Os cálculos usados para criptografar ou descriptografar arquivos são chamados de chaves. Apenas o(s) portador(es) de chaves pode(m) fazer essa operação.

**DAGUERREOTIPO**

Inventado na França no Séc.XIX, por Louis Mandé Daguerre. O daguerreótipo é uma imagem única fixada a partir de um processo de sensibilização de uma placa de metal revestida por uma fina camada de prata que lhe dá a aparência de espelho. Dependendo do ângulo de visão, a imagem oscila entre a aparência de um negativo ou positivo.

**.DOC e .DOCX**

O formato de arquivos DOC é de propriedade da Microsoft e usado no Microsoft

Word como padrão na gravação de arquivos textos. As versões mais recentes do Word incorporaram a extensão DOCX como evolução do DOC, isto aconteceu a partir da versão 2007 do Microsoft Word.

### **DNG**

O DNG (*digital negative*) não é um formato de arquivo, mas um tipo de pacote de dados. A Adobe criou esse padrão para facilitar o reconhecimento de formatos RAW antigos em apps recém-lançados, desde que o arquivo anterior tenha sido convertido para o padrão DNG.

### **DOWNLOAD**

Descarregar, transferir, copiar arquivos e conteúdos digitais de uma unidade remota para um computador ou drive local.

### **DUMP**

Do Termo DUMP diz respeito à *memory dump*: despejo de memória, descarga de memória.

### **.EXE**

É um tipo de arquivo usado no Windows para designar um aplicativo ou um programa executável. Ele pode ser o programa responsável pela instalação de um software, como pode ser o aplicativo principal do próprio software.

### **FILEINFO**

Campo para inserir informações relacionadas aos arquivos de imagem digital - data, local, autor, assunto etc.

### **.GIF e .PNG**

Sigla que significa *Graphics Interchange Format*, é um formato de imagem semelhante ao BMP, mas amplamente utilizado pela Internet, em imagens de sites, programas de conversação e muitos outros. O maior diferencial do GIF é ele permitir a criação de pequenas animações com imagens seguidas, o que é muito utilizado em emoticons, blogs, fóruns e outros locais semelhantes. São formatos de imagens muito usadas na internet. O ponto forte é que esses tipos de arquivos suportam transparência, permitindo a sobreposição sobre outras imagens ou fundos coloridos.

### **GLITCH ART**

É a estetização de erros digitais ou analógicos por um ou outro corruptor de código digital de dados, seja a partir de manipulação física direta nos

dispositivos eletrônicos criando erros e interferência de transmissão de dados (Nam June Paik, por exemplo), seja alterando seus códigos numéricos.

#### **HD**

*Hard-disk* ou o disco rígido de um computador.

#### **HELIOGRAFIA**

Deriva do grego significando "gravar com sol", é um processo fotográfico criado por Joseph-Nicéphore Niépce no Século XIX, com baixa velocidade de captação e longo tempo de exposição à luz ambiente que gerava imagens de baixa definição.

#### **HTTP**

Abreviatura de *Hypertext Transfer Protocol* (Protocolo de Transferência de Hipertexto) utilizado como meio de comunicação entre sistemas de computadores em rede, para transferências de dados entre servidores da internet.

#### **IP**

Endereço numérico que identifica de forma única um computador na internet. Possui o seguinte formato: n1.n2.n3.n4 (Exemplo: 144.64.1.6).

#### **.JPG ou .JPEG**

*Joint Photographic Experts Group* é a origem da sigla que basicamente é o principal formato de arquivos de imagens digitais atualmente, pois é um formato compacto de imagem formato de compressão de imagens, sacrificando dados para realizar a tarefa. Enganando o olho humano, a compactação agrega blocos de 8X8 bits, tornando o arquivo final muito mais leve que em um Bitmap. Além do computador, este tipo de arquivo é usado também nas câmeras digitais ou telefones com recurso de câmera. Ao tirar uma foto, o JPG geralmente é o formato que eles usam para gravar o arquivo.

#### **KBYTE ou KB**

Significa Kilobyte. São 1024 bytes.

#### **LAG**

*Latency at game*, em português: latência no jogo. Diz respeito aos tempos de transferência que um pacote de dados leva durante a comunicação entre um dispositivo computacional, podendo aplicar-se situações como a transmissão via satélite, internet ou até em ações simples no uso do sistema operacional.

## LINGUAGEM BINÁRIA, OCTAL, DECIMAL, HEXADECIMAL

São linguagens de representação numérica frequentemente usadas nos procedimentos computacionais. A linguagem BINÁRIA é representada por dois dígitos <zero - 0> e <um - 1> (como valores de tensões elétricas). A linguagem do sistema OCTAL tem base 8 algarismos arábicos <0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8>. O sistema de numeração DECIMAL usa dez algarismos e é o mais usado cotidianamente para cálculos matemáticos <1 a 10>. A HEXADECIMAL é um sistema numérico com 16 dígitos, onde os dígitos de <1 a 10> são representados por números de <0 a 9>, e os dígitos de <11 a 16> são representados por letras, que vão de A a F. Cada número em HEXA representa um grupo de 4 *bits*, que permitem 16 combinações. Este sistema é muito usado para representar endereços e dados em sistema binário.

## MEMÓRIA ROM

Memória ROM está presente em qualquer dispositivo digital e vem do inglês *Read Only Memory*, que caracteriza dispositivos gravados de forma permanente, não podendo ser alteradas ou apagadas, sendo usadas só para acesso e leitura. Atualmente, o termo é usado informalmente para indicar uma gama de tipos de memória terciária, como *CD-ROMs*, *DVD-ROMs*, etc.

## MEMORIA RAM

Sigla do inglês *Random Access Memory* ou *Read Access Memory* (RAM) que permite a leitura ou escrita de dados de sistemas eletrônicos digitais, responsável pela memória em fluxo para execução dos programas e seus respectivos dados de um sistema. Uma vez que se trata de memória em trânsito aleatório, não obedecendo um acesso sequencial, os dados RAM são perdidos quando o computador é desligado. Para evitar perdas de dados é necessário salvar a informação para suportes ROM, físicos. Apesar do nome ROM ser usado algumas vezes em contraposição com o nome RAM, deve ficar claro que ambos os tipos de memória são de acesso aleatório.

## OCTALDUMP 'od'

O programa 'od' é um tipo de filtro que mostra o conteúdo de arquivos em um formato que seja visível, de acordo com as especificações de quem o usa. Entre outros formatos, é possível mostrar o conteúdo, byte a byte, em formato octal, decimal, hexadecimal, ou traduzi-lo para o caractere *ascii*. Originalmente é um programa desenvolvido para sistema operacional Linux. Acesso ao manual in URL: <http://www.gsp.com/cgi-bin/man.cgi?section=1&topic=od>

## **OFFSET**

Processo gráfico de impressão, derivado da litografia, em que os caracteres são gravados numa folha de zinco ou alumínio e depois transferidos para o papel por meio de um cilindro de borracha.

## **PAINT**

Aplicativo da *Microsoft Windows* usado para criar, editar e visualizar desenhos e imagens.

## **.PDF**

O formato de arquivo PDF é um padrão da Adobe, a mesma empresa que é proprietária do Photoshop, Illustrator, Flash, Fireworks e outros softwares gráficos. Como arquivo o PDF é um dos padrões mais utilizados na informática para documentos importantes, impressões de qualidade e outros aspectos. Pode ser visualizado no Adobe Reader, aplicativo mais conhecido entre os usuários do formato. Tem como principal característica o fato de ele ser fechado, isto é, não permitir mudanças no conteúdo gravado. Isto torna o formato bastante desejado para documentos, redação, comunicados e outros textos que precisam manter-se íntegros. Reúne em um único arquivo anexos de texto, imagem, links para web, e nas versões mais recentes também carrega sons e vídeos.

## **PHYSAUTOTIPE**

O *Physautotipe* é um dos processos fotográficos desenvolvidos por Nicéphore Niépce, possivelmente com já em colaboração com Louis Daguerre, pois há exemplares datados até 1832, data em que já tinha sido firmada a parceria entre os dois pesquisadores.

## **PIXEL**

Abreviatura de "*picture element*".

## **.PNG**

Este formato surgiu em sua época pelo fato dos algoritmos utilizados pelo GIF serem patenteados, encarecendo a utilização dele. O PNG suporta canais alfa e apresenta maior gama de cores.

## **.PPT e .PPS**

O formato PPT faz parte também do Microsoft Office e é usado no Power Point como padrão dos arquivos de apresentação em slides para palestras. Para gravar e ler um arquivo PPT é necessário ter o Power Point instalado e no caso do

arquivo PPTX é necessário a versão 2007 ou superior.

### **QR-CODE**

Deriva de '*Quick Response*', código de resposta rápida, e são códigos únicos criados para armazenar e facilitar o acesso remoto a informações disponíveis *on-Line*.

### **RASTER**

Imagem de rastreamento, que contém a descrição de cada pixel. Geralmente formada por algum dispositivo eletroeletrônico como um scanner, uma câmera ou smartphone, segue o padrão RGB (*Red, Green, Blue*) para visualização em telas ou displays, e CMYK (*Cian, Magenta, Yellow, Black*) para mídias impressas.

### **RAW**

O arquivo RAW é um raster que contém toda a informação captada pelos milhões de pixels do sensor de uma câmera DSLR, sem nenhuma alteração ou processamento prévio. São arquivos literalmente crus, normalmente de maior qualidade. Como cada fabricante (Cannon, Sony, Nikon, etc.) usa um tipo de sensor diferente, podem ter extensões variadas de RAW. Além de software de DSRLs, há opções "*raw mode*" em vários tipos de programas de transferência de arquivos.

### **SCANNER**

Aparelho digitador, que produz arquivos de imagens *raster* (rastreamento) transformando dados físicos (textos, desenhos ou fotografias impressas) em bits.

### **SMARTPHONE**

Um telefone celular com tecnologia avançada que permite o uso de programas de produção de textos, imagens e sistemas computacionais com acesso à web.

### **TAG**

Literalmente etiqueta, usada para classificar ou identificar conteúdos informais associados a arquivos de imagem, texto, sons ou vídeos, como uma espécie de palavra-chave.

### **.TIF ou .TIFF**

Arquivo de imagem que pode ser manipulado em alguns editores de imagens, geralmente de alta qualidade.

## **THUMBNAIL**

Um *thumbnail* é um tipo de miniatura de imagem que tem normalmente entre 80 e 200 *pixels*, correspondente ao tamanho da unha de um polegar (*Like a thumb's nail*). São usados para facilitar o processo de busca e reconhecimento visual pelos mecanismos *on-line*.

## **.TXT**

É um arquivo texto puro, geralmente criados com programas do BLOCO de NOTAS do *Windows* ou o NOTAC do Mac, e indica um texto sem formatação, extremamente leves e podem ser executados em praticamente qualquer versão de sistema operacional.

## **UNDERScore e UNDERLINE**

Símbolos gráficos muito usados na linguagem computacional. O UNDERSCORE, ou traço baixo < under\_score >, é usado como separador entre palavras; já o UNDERLINE, ou traço sublinhado, é usado para abaixo das palavras < underline >.

## **URL**

Deriva do inglês *Uniform Resource Locator*, e em português significa Localizador Padrão de Recursos. É uma forma padronizada de representação de diferentes documentos, mídia e serviços de rede na internet, capaz de fornecer a cada documento um endereço único na web.

<

<

<

<

<

<

<

<