

FÁBIO JABUR DE NORONHA

APROPRIAÇÃO + REPETIÇÃO + JUSTAPOSIÇÃO: ALGUNS ROTEIROS PARA REDES TELEMÁTICAS

PORTO ALEGRE

2006

FÁBIO JABUR DE NORONHA

APROPRIAÇÃO + REPETIÇÃO + JUSTAPOSIÇÃO: ALGUNS ROTEIROS PARA REDES TELEMÁTICAS

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Poéticas Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Prof^a Dr^a Sandra Rey.

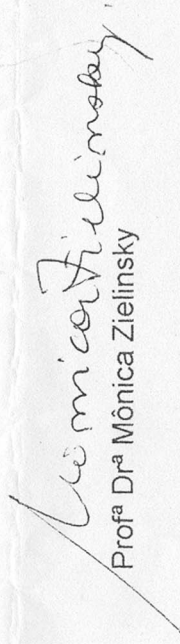
PORTO ALEGRE

2006

ATA DE DISSERTAÇÃO

11/2006

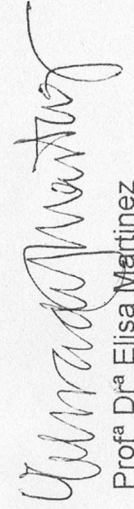
Aos vinte dias do mês de dezembro de dois mil e seis, às quatorze horas, na Sala 63-G do Instituto de Artes, situada na Rua Senhor dos Passos, 248, reuniu-se em sessão pública a Banca Examinadora, convidada pela Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para examinar a Dissertação de Mestrado apresentada pelo aluno **FÁBIO JABUR DE NORONHA** intitulada "*Apropriação + Repetição + Justaposição: alguns roteiros para redes telemáticas*" como um dos requisitos ao grau **MESTRE EM ARTES VISUAIS**, com área de concentração em **POÉTICAS VISUAIS**. Os trabalhos foram presididos pela Prof^ª Dr^ª Sandra Terezinha Rey (PPGAVI – UFRGS) e contaram com a presença dos professores doutores Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (PPGAVI – UFRGS), Mônica Zielinsky (PPGAVI – UFRGS) e Elisa Martinez (PPGArtes - UNB). Após feita a arguição, os examinadores reuniram-se e atribuíram ao trabalho as seguintes notas: Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha, nota 10...; Prof^ª Dr^ª Mônica Zielinsky, nota 10...; Prof^ª Dr^ª Elisa Martinez, nota 10... obtendo o conceito final **A**... Desta forma e de acordo com o Regimento Interno deste Programa, o candidato foi aprovado no exame e apresentação da Dissertação a que se submeteu. Na qualidade de presidente dos trabalhos, a Prof^ª Dr^ª Sandra Terezinha Rey agradeceu aos demais membros da Banca Examinadora pela presença e colaboração recebida. E, nada mais havendo a tratar, a reunião foi encerrada, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por todos os membros da Banca Examinadora.



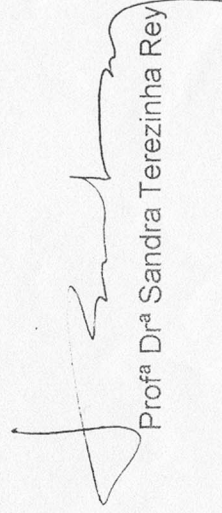
Prof^ª Dr^ª Mônica Zielinsky



Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha



Prof^ª Dr^ª Elisa Martinez



Prof^ª Dr^ª Sandra Terezinha Rey

Agradecimentos

Sem dúvida a pesquisa acadêmica se dá coletivamente. Mesmo quando o Eu aparece para significar algo, e aqui ele transborda, ainda assim o faz em parceria: Sandra, obrigado pela orientação.

Fico feliz de ter encontrado um espaço acadêmico formado pelas pessoas com quem convivi. Agradeço a todos esses interlocutores, especialmente a Mônica e ao Eduardo, que estiveram na minha qualificação, a Fernanda, a Marlen e ao Mário, meus amigos para além das disciplinas comuns; também agradeço aos funcionários da secretaria da UFRGS e aos meus colegas de departamento da EMBAP, pelo suporte.

É importante lembrar aqui da minha família, já acostumada com meu isolamento, dos meus amigos Pitta e Alexandre, pelos desvios que vivemos juntos, do Fernando, pela importante leitura do meu trabalho.

Meu carinho por todos aqueles amigos que estiveram ao meu lado é enorme, mesmo submetido aos caprichos de uma memória falha, nomeio alguns deles: Adriane, Carina, Carla, Daniela, Gabriele e Paulo.

Mas, acima de todos, agradeço à minha companheira Juliana.

Resumo

Nos últimos anos, minha produção no campo da arte tem sido mediada por aparelhos, caixas pretas programadas, como bem define Vilém Flusser. Procuro entender como o computador e o vídeo funcionam e, daí, ver quais outros roteiros possíveis para a produção e distribuição do meu trabalho que, nestas condições, existe *necessariamente* como imagem técnica. A estrutura das redes telemáticas tem se mostrado o principal roteiro, um lugar inicialmente ocupado em 1998 por um arquivo de imagem enviado por *e-mail* e, atualmente, também pela minha produção de vídeo e áudio. Durante o mestrado, entendi que a própria dissertação poderia ser considerada um lugar, uma parte estendida das redes telemáticas definida pela reprodutibilidade técnica. Um suporte: outro roteiro. Peça híbrida, construída pela justaposição: texto acadêmico + trabalho de arte. Neste suporte, construo e analiso trabalhos específicos, localizo minhas intenções e referências mais diretas no campo da arte; parto de conceitos básicos da reprodutibilidade técnica e das novas tecnologias; refiro-me ao contexto histórico das vanguardas, particularmente, às colagens e alguns de seus desdobramentos. Enfim, tento entender melhor minha localização no campo da arte: em rede, mediado por aparelhos, parte do sujeito-Nós definido precisamente por Edmond Couchot.

Palavras-chaves: aparelhos, redes telemáticas, *internet*, apropriação, campo da arte.

Abstract

During the past few years, my work in the field of art has been mediated by devices, programmed black-boxes, as it is well defined by Vilém Flusser. I try to understand how the computer and the video work and, furthermore, to discover which are the other possible scripts for the production and distribution of my work, that, in these conditions, necessarily exists as mechanical image. The telematic nets' structure has being shown as the main script, a location initially occupied in 1998 by an image file sent by e-mail and, now-a-days, also by my video and audio production. By means of my masters program, I concluded that the dissertation itself could be considered a place, an extended partition of the telematic nets defined by the mechanical reproducibility. One support: another script. Hybrid piece, built by juxtaposition: academic text + art work. Into this support, I build and analyse specific works, I locate my most definite intentions and references in the field of art; I begin with basic concepts of the mechanical reproducibility and the new technologies; I refer to the historical context of the vanguards, particularly, to the collages and some of their unfolding. Finally, I aim to better understand my position in the field of art: in the web, mediated by devices, part of the subject-Us defined precisely by Edmond Couchot.

Keywords: devices, telematic nets, internet, appropriation, field of art.

Sumário

Leia-me (introdução)	01
1. Teia, limites são cercas de borracha	12
2. Outras bases - notas sobre a colagem e a fotomontagem	33
3. O <i>readymade</i> e outros objetos de exposição - notas sobre a apropriação	45
4. Apropriação, Repetição e Ciberespaço	56
5. Série Insônia Valeriana	79
6. Outra Série	101
Considerações finais	122
Referências	135
APÊNDICE - A	CD

Leia-me (introdução)

Cada manhã levantávamos e cada um de nós se perguntava que platôs ele ia pegar, escrevendo cinco linhas aqui, dez linhas alhures. Tivemos experiências alucinatórias, vimos linhas, como fileiras de formiguinhas, abandonar um platô para ir a um outro. Fizemos círculos de convergência. Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro.

Deleuze e Guattari, Mil Platôs

Apresento a seguir, em linhas gerais, um roteiro desta dissertação. Acredito que o encadeamento possa ajudar, mas, de qualquer forma, dependendo das intenções do leitor, ele é mais ou menos necessário. Não há nenhum tipo de gesso aí. *Grosso modo*, são dois agrupamentos: um deles compreende os três primeiros capítulos, trata do contexto histórico e situa minhas intenções e referências ao pensar as imagens técnicas, desta vez, ligadas a uma dissertação de mestrado; o outro agrupamento, quarto, quinto e sexto capítulos, é dedicado mais especificamente à construção e análise do meu trabalho, o que implica também, atualizar alguns processos inacabados, aprofundar assuntos já anunciados e propor outros específicos para este ou aquele trabalho.

Agrupamento 1

Meu ponto de partida, se quiser, o que definiu a direção da pesquisa é o seguinte: construo trabalhos com material apropriado da *internet*, atualmente sou uma espécie de coletor de arquivos digitais, mas também um distribuidor, já que muitos destes arquivos depois de reeditados voltam a circular nas redes. Logo, interessa-me entender melhor quais as implicações contidas nestas operações.

A princípio, posso ver a conexão de dois assuntos específicos daí derivados. Necessariamente, um deles está no fato de meu trabalho envolver e ser envolvido por aparelhos, por conceitos básicos da reprodutibilidade técnica e das novas tecnologias. E, o outro, até certo ponto imbricado no primeiro, é sobre da apropriação no campo da arte, este novo tipo de fazer artístico inaugurado com a invenção da colagem e da fotomontagem, com o gesto de Marcel Duchamp no *readymade*.

Assim, veremos no primeiro capítulo, **Teia, limites são cercas de borracha**, uma breve introdução às possibilidades de comunicação com as imagens técnicas. Desde Walter Benjamim e a constatação de que na era da reprodutibilidade técnica a comunicação se dá primeiro para os aparelhos, é necessário, portanto, entender os mecanismos específicos desses novos meios de comunicação orientados para uma recepção massiva; passando pela definição da câmera de vídeo como um dispositivo programado em função dos seus *inputs* e *outputs*, proposição esta, assim como as definições de aparelho e imagem técnica, baseada da formulação flusseriana do funciona-

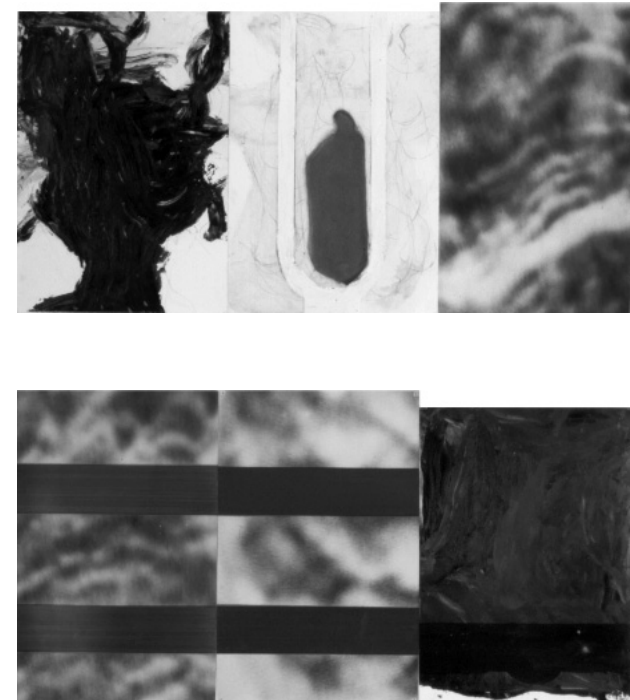
mento do aparelho fotográfico, uma caixa preta programada; para, então, entender com Edmond Couchot as transformações na lógica da comunicação na era digital a partir do *feedback* e da hipertextualidade, onde a comunicação pode ser melhor entendida, talvez até substituída, pela comutação, já que com as redes telemáticas não *necessariamente* temos emissores e receptores como entidades distintas: idéia de comutação engendra-se por um fluxo alternado, pelo próprio câmbio ou achatamento das hierarquias.

De fato, uma ampliação da era da reprodutibilidade técnica.

Contudo, o fio condutor deste primeiro capítulo, e, obviamente, da dissertação como um todo, é o contexto em que meu processo de trabalho acontece, como me aproximei dos aparelhos e das chamadas novas tecnologias; como meu trabalho vem sendo construído - mesmo antes dessa aproximação - a partir da idéia de hibridização e contaminação de meios e saberes, pela justaposição e sobreposição do desenho e pintura e vídeo e mídias digitais. Sem, no entanto, pretender diluir os limites instáveis que separam estes saberes. Limites *necessários* para ligar diferentes fronteiras, já que híbridos são obtidos pela relação de pelo menos duas partes distintas, pela junção de áreas específicas até então separadas.

Contaminação que ocorre também no contato com os espaços expositivos, nas negociações necessárias para se poder habitar certos circuitos artísticos, ao investir em novas vias possíveis para minha produção, com outros tipos de negociações: as redes telemáticas e o próprio corpo da dissertação.

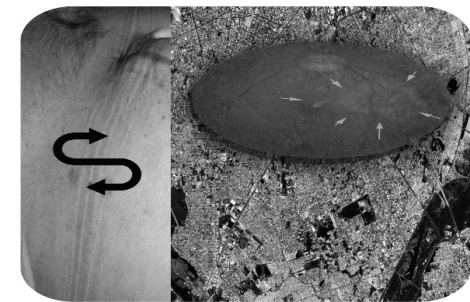
Achei apropriado apresentar este contexto junto às considerações teóricas formuladas no primeiro capítulo, porque nesse momento afirmo meu



Trabalhos da série **Conservadores de Carne**, 1998, grafite e óleo sobre papel e fotografia, 38,5 x 87 centímetros.

interesse em ser mediado pelos aparelhos, em habitar o campo da arte dessa forma e, também, defino a forma da dissertação: um híbrido feito pela articulação de trabalhos de arte e do texto acadêmico; um objeto construído por justaposições, para ser reproduzido e distribuído ao infinito - muitas vezes, extensas notas de rodapé aparecem justapostas ao texto, configurando-se como um outro texto possível e também um outro lugar para as imagens: nota de rodapé + imagem.

Justaposição que é fundamental para a construção dos trabalhos e que, em alguns casos, aparece literalmente, nos **Mapas que são parte da desta ação**, ou, em outros, pela hibridização de conceitos, no vídeo **Natureza-Morta: Arranging the tea table 1946**.

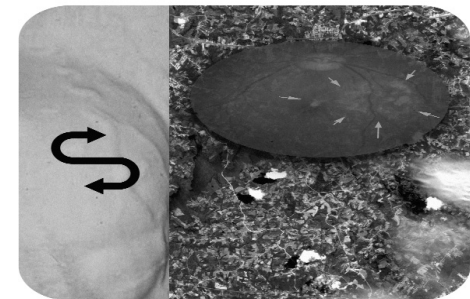
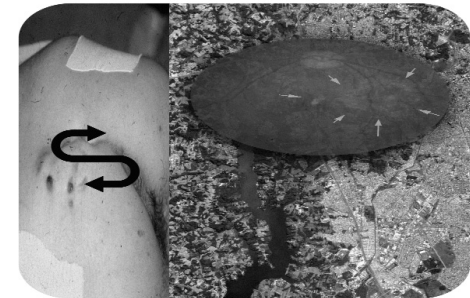


Mapas que são parte da desta ação, 2006, imagem digital, 21 x 29 centímetros (acima); frames do vídeo **Natureza-Morta: Arranging the tea table 1946**, 2005-06 (à esquerda).

No segundo capítulo, **Outras bases - notas sobre a colagem e a fotomontagem**, como sugere o título, inicio a discussão sobre essas linguagens: o espaço pictórico no Cubismo e o sentido político na fotomontagem Dadá. Particularmente, tento entender o trânsito entre a arte, um campo em formação que se entendia como uma nova tendência paralela às regras da academia, e as coisas em geral, produzidas em série; um trânsito entre o real e a arte, entre o mundo das coisas em geral e o espaço pictórico.

As décadas de 1950 e 1960 já mostram que nossa relação com as vanguardas é, a um tempo, de ruptura e continuidade. Hoje, podemos ver com mais clareza a íntima ligação das vanguardas com categorias tradicionais das Belas-artes, com a tradição. Ou seja, se afirmamos sem problemas a tradição da arte, afirmamos também, com maior ou menor intensidade, as diferentes direções apontadas pelas vanguardas, e até as idéias de ruptura: elas mesmas são parte da tradição.

Para além de uma discussão sobre a emancipação pós-moderna, ressalto alguns aspectos das vanguardas, notadamente, os gestos que produziram as primeiras colagens e alguns de seus desdobramentos. Pois, a maneira com que estes gestos foram efetivados, justapondo e sobrepondo tudo em todos os lugares, é reiterada pelo meu trabalho ligado à informática. Ou mesmo porque, para além dessa esfera particular, é comum assumir que o ciberespaço e o hipertexto são definidos em grande parte pelas idéias de justaposição e colagem: texto e imagem e áudio e vídeo - *copy and cut and paste*.



Mapas que são parte da desta ação, 2006, imagem digital, 21 x 29 centímetros.

Refiro-me às vanguardas para evidenciar algumas das ampliações do campo da arte e, num certo sentido, para lembrar que elas antecipam algumas das práticas comuns ao habitante do ciberespaço, isto é: a fragmentação do espaço com o hipertexto e as possibilidades de conexão entre as mais diversas mídias; a formação de coletivos; a indiferenciação entre cópia e original; a contravenção como uma prática inevitável e mesmo política, já que os habitantes do ciberespaço são em sua maioria no Brasil usuários de *softwares* ilegais.

O último capítulo deste agrupamento, **O *readymade* e outros objetos de exposição - notas sobre a apropriação** é sobre o funcionamento do *readymade*, particularmente, o fato de a **Fonte** ter aparecido, na época, somente na revista *The Blind Man*, mediada pela fotografia e acompanhada de um texto, e não exposta. Duchamp inaugura, e obviamente não faz isso sozinho, aquilo que hoje vemos de forma corriqueira: objetos de exposição que dispensam a sua própria presença, trabalhos de arte podem ser substituídos por sua reprodução; produtos feitos para catálogos que devem ser acompanhados de outros textos. Trabalhos que, por funcionarem melhor pelos impressos ou eletrônicos, tornam-se sua própria reprodução e dispensam seu corpo original.

Agrupamento 2

Neste agrupamento atualizo uma parte da minha produção menos ou não institucionalizada - por ser destinada às redes telemáticas, e por isso não depende de certificados de validade para circular ou, por outro lado, porque foi feita por ações baseadas na idéia de anonimato. Junto a esta atualização construo alguns trabalhos específicos para esta dissertação e para as redes telemáticas.

Apropriação, Repetição, Ciberespaço é o quarto capítulo, nele, apresento o vídeo digital **Natureza-Morta: *Arranging the tea table* 1946**, construído a partir da apropriação de outro copiado da *internet*, de domínio público; e, também, construo algumas imagens digitais - note-se aí a própria lógica da apropriação ampliada: *apropriação* de um vídeo de *domínio público*. Com a presença das imagens impressas no corpo da dissertação, a idéia explicitada no capítulo **Teia, limites são cercas de borracha** de produzir um híbrido feito de trabalho de arte + texto acadêmico ganha forma. E, um dos assuntos delimitados no primeiro capítulo, sobre o ciberespaço, retorna aqui: identifico a formulação de um sujeito aparelhado, o sujeito-NÓS como precisamente define Couchot. Figura importante para se entender o funcionamento do ciberespaço, pois, afeta diretamente a noção de autoria.

Gilles Deleuze aparece de forma importante, na medida em que esclarece como a repetição pode ser compreendida como diferença, alteridade. No meu trabalho, a repetição como estratégia de funcionamento de um vídeo que funciona nas redes telemáticas, no ciberespaço; um arquivo para

ser copiado e distribuído.

No capítulo seguinte, a série **Insônia Valeriana** é meu ponto de partida para entender um outro lado dessa discussão sobre autoria, a necessária desmaterialização do autor para que certas ações possam ocorrer - fato comum na *internet*. Como foi o caso da ação **Espalhar raízes de Valeriana officinalis em algum evento relacionado e posterior à residência de artista Faxinal do Céu**. Aí, a figura do autor é tensionada pela forma da ação que, num primeiro momento, exigiu literalmente minha invisibilidade, e, depois, na dissertação, meu reaparecimento numa instância pública. Esta ação é uma espécie do jogo, como definido por Johan Huizinga, lugar das figuras do desmancha-prazeres e do batoteiro - a exemplo dos gestos estratégicos de Duchamp no episódio de **Fonte**, abordados no capítulo **O readymade e outros objetos de exposição - notas sobre a apropriação**. Ao informar a existência dessa ação que até então existia como memória, feita por uma materialidade mais instável, afirmo algumas das práticas comuns à arte conceitual: atualizo-a como trabalho visual e narrativa textual, construo um outro trabalho específico: as imagens digitais **Mapas que são parte da desta ação**. Outro híbrido: trabalho de arte + texto acadêmico.

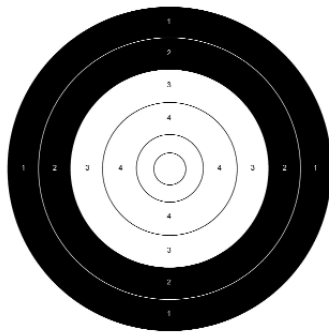
Vejo esse retorno ligado à noção de instauração de discursividade, assim proposta por Michel Foucault, especificamente sobre o esquecimento necessário para que o retorno seja possível.

O último capítulo é dedicado aos desdobramentos do projeto de trabalho **Outra Série: projeto para construção e esfacelamento de um corpo**, iniciado em 2005. São eles: **Outra Série: protetor de tela** e **Outra Série:**

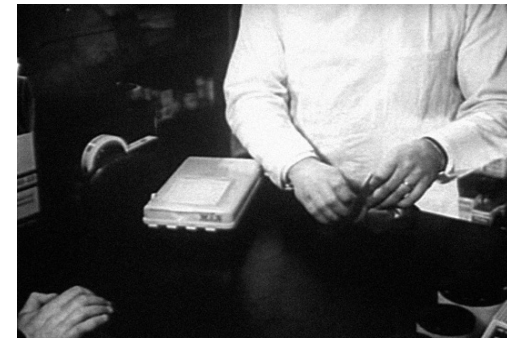
impressos. Um ocupa as redes telemáticas e o outro o corpo da dissertação.

Outra Série: protetor de tela é um pequeno programa enviado por *e-mail*, *screensaver*, funciona quando o sistema fica ocioso, é acionado automaticamente pelo sistema operacional assim que o usuário deixa o aparelho de lado e, depois, pára de funcionar logo que o sistema é novamente requisitado. E, **Outra Série: impressos** são imagens que podem ser destacadas da dissertação; com se fossem um corpo partido, simultaneamente objeto de exposição e panfleto.

Ambos são pensados como possíveis corpos sem órgãos das redes, seja da *internet* ou daquela formadas nas ruas: o corpo sem órgãos de Antonin Artaud expandido por Gilles Deleuze e Félix Guattari, aqui pensado como imagem, um mapa cartográfico desenhado pela instalação e ativação dos trabalhos, virtualmente, em qualquer lugar do planeta.



Outra Série: impressos, 2006, imagem digital, impresso, 21 x 21 centímetros.



Frames do trabalho **Outra Série: protetor de tela**, 2006.

Cabe destacar, finalmente, que com a instauração e a análise dos trabalhos, junto às discussões específicas de cada capítulo, apresento algumas observações sobre o campo da arte, ou sistemas das artes. Note-se que elas são definidas por um olhar particular, contaminado pelo fato de eu construir trabalhos com material apropriado da *internet*, neste momento em que minha produção não precisa ser submetida a uma avaliação prévia para circular. Daí o campo da arte abarcar algumas discussões, num certo sentido, estranhas aos seus próprios limites, já que, por exemplo, os mecanismos institucionais de validação não se impõem como um empecilho para o artista que faz sua produção circular na *internet*. Mas, por outro lado, meus trabalhos destinados a este lugar mais ou menos anárquico das redes telemáticas, pôde ser incorporado e regulado por muitas das condicionais do campo da arte. Essa dissertação é uma prova disso, articula a possibilidade de parte da minha produção existir simultaneamente nas redes, como que à deriva, e na academia, também como objeto de estudo.

Então, a articulação, ou se preferir, adequação alternada destes modos de ver e situar os trabalhos, funciona como uma engrenagem que movimenta o objetivo geral da pesquisa. Já definido no início do texto, trata de melhor entender minha produção construída com material apropriado da *internet* e, portanto, mediada por aparelhos; decorre daí, como um objetivo específico, precisar minha localização atual no campo da arte, mesmo para além das conexões estabelecidas nos últimos anos com as mídias digitais.

Nesta perspectiva, como hipótese de pesquisa, proponho que o funcionamento das redes telemáticas, em parte pela própria ausência de hierar-

quias predeterminadas, poderia conferir às instâncias de validação do campo da arte um papel secundário. Na medida em que uma possível institucionalização não seria decisiva para o funcionamento deste ou daquele trabalho destinado às redes, e sim mais um fator a ele agregado. Mesmo que sem um olhar institucional específico meus trabalhos venham a se tornar mais instáveis e, temporariamente, desaparecer; ou melhor, mesmo que a partir desta instabilidade eles estejam à espera de uma nova atualização, seja pelo olhar do neófito ou do especialista, como uma imagem entre outras ou como um trabalho de arte.

1. Teia, limites são cercas de borracha

Antes de qualquer coisa devo dizer: estabelecer limites, e com isso procurar entender meios específicos, tem sido condição para minha prática no campo das artes visuais, e afirma-se mesmo como método de trabalho. Prática de um método *disciplinador* para compreender alguns significados e possibilidades de ocupar a extensão de um campo definido como geral, mas que, no entanto, é formado por discussões específicas que vão do fazer às condicionais apresentadas pelos espaços de exposição e distribuição, às negociações políticas.

Estabelecer limites é conferir potência¹. Dito de forma cronológica: vejo limites em meu olhar de pintor e desenhista e, depois, com a fotografia, a computação e o vídeo, em meu olhar com aparelhos. O que não quer dizer desenho *ou* pintura *ou* vídeo, mas desenho e pintura e vídeo. São sobreposições e justaposições de limites certamente instáveis e contaminados, é como se hoje meu olhar de pintor e desenhista usasse aparelhos: a câmera de vídeo e o computador.²

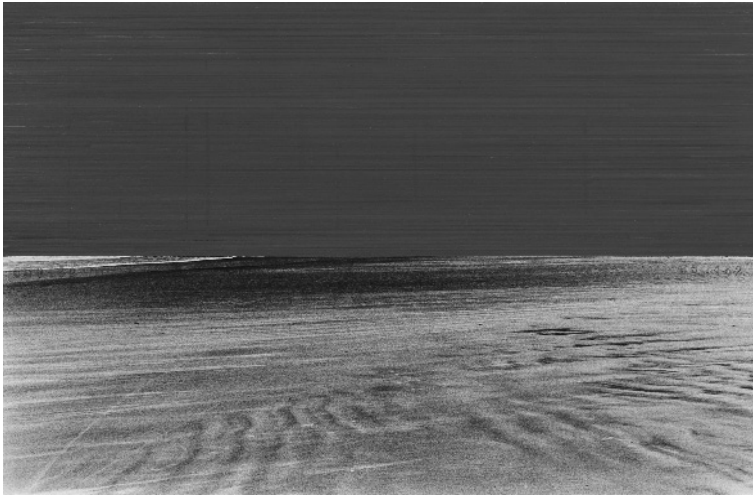
Portanto, limitar algo significa também identificar sua porosidade, seus possíveis vazamentos. O que garante esta instabilidade entre limites, esta potência, e daí a produção de híbrido, é justamente o fato de termos alguns limites definidos, pelo menos num nível teórico.

Porosidade já presente na minha produção em pintura e desenho, muitas vezes formada por peças híbridas. Diante delas, perguntar-me se vejo pintura ou desenho é parte do trabalho e não pergunta arcaica ou

¹ “Há uma hierarquia que mede os seres segundo seus limites e segundo seu grau de proximidade ou distanciamento em relação a um princípio. Mas há também uma hierarquia que considera as coisas e os seres do ponto de vista da potência: não se trata de graus de potência absolutamente considerados, mas somente de saber se um ser “salta” eventualmente, isto é, ultrapassa seus limites, indo até o extremo daquilo que pode, seja qual for o grau. Dir-se-á que ‘até o extremo’ define ainda um limite. Mas o limite já não designa aqui o que mantém a coisa sob uma lei, nem o que a termina ou a separa, mas, ao contrário, aquilo a partir do que ela se desenvolve e desenvolve toda sua potência; a *hybris*, a desmedida, deixa de ser simplesmente condenável e o menor torna-se igual ao maior, desde que não seja separado daquilo que pode.” DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 1. ed. Lisboa: Relógio D’Água, 2000, p. 54.

² “Antes de mais nada, é preciso haver acordo sobre o significado do aparelho, já que não há consenso para este termo. Etimologicamente, a palavra latina *apparatus* deriva dos verbos *adparare* e *praeparare*. O primeiro indica prontidão para algo; o segundo, disponibilidade em prol de algo. O primeiro verbo implica o estar à espreita para saltar à espera de algo. Esse caráter de animal feroz prestes a lançar-se, implícito na raiz do termo, deve ser mantido ao tratar-se de aparelhos. Obviamente, a etimologia não basta para definirmos aparelhos. Deve-se perguntar, antes de mais nada, por sua posição ontológica. Sem dúvida, trata-se de objetos produzidos, isto é, objetos trazidos da natureza para o homem. O conjunto de objetos produzidos perfaz a cultura. Aparelhos fazem parte de determinadas culturas, conferindo a estas certas características. Não há dúvida que o termo aparelho é utilizado, às vezes, para denominar

insignificante. Dizer que meu desenho é tensionado e contaminado pela inclusão de elementos da pintura e, também, por procedimentos típicos da fotografia, é assumir que posso identificar saberes específicos da pintura e da fotografia no desenho.

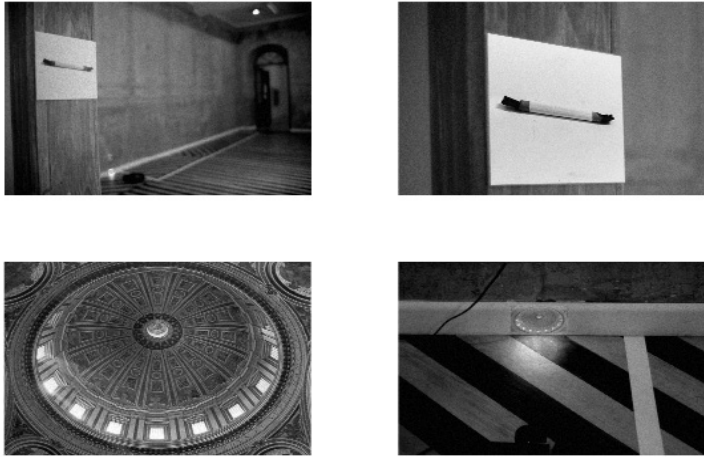


Trabalhos da série **Conservadores de carne**, 1998, grafite sobre fotografia, 30 x 45 centímetros.

Poderia-se propor algo parecido para o espaço de exposição, que cada vez mais passa a se impor como uma condicional igualmente importante para eu pensar meus trabalhos. Tanto nas mostras coletivas quanto nas individuais considero o lugar como um dado específico que contamina o trabalho e passa a ser um pressuposto na sua instauração.

fenômenos da natureza, por exemplo, aparelho digestivo, por tratar-se de órgãos complexos que estão à espreita de alimentos para enfim digeri-los. Sugiro, porém, que se trata de uso metafórico, transporte de um termo cultural para o domínio da natureza. Não fosse a existência de aparelhos em nossa cultura, não poderíamos falar em aparelho digestivo.” FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.19-20.





Imagens da instalação realizada no Museu do Solar do Barão em Curitiba, na exposição coletiva **Emcontra**, em 2002, com Gabriele Gomes e Fernando Burjato; fita adesiva, projetor de *slides*, fotografia e vídeo.

Se quero continuar a pensar em híbridos, em possíveis diálogos entre disciplinas, para daí providenciar algumas quebras de fronteiras, preciso ter como pressuposto um espaço formado por áreas distintas e, com isso, carregar uma certa noção de especificidade. Pois, somente assim, parece-me coerente falar em produção de híbridos. Caso contrário não é possível, insistir: um híbrido somente se faz pela relação de pelo menos duas partes distintas, pela conjugação de áreas específicas até então separadas. Contudo, se temos dificuldades em nomear possíveis híbridos formados por misturas improváveis, isso não quer dizer um ambiente sem fronteiras.³ Daí prezar tanto

³ Em outras palavras, se de fato vivemos num ambiente mapeado pela trans-multi-interdisciplinaridade, consecutivamente assumimos como paradigma - mesmo para posteriormente tentarmos negá-lo, pois a globalização pressupõe ausências de fronteiras - uma certa noção de especificidade. É impossível pensarmos em trans-multi-interdisciplinaridade num ambiente sem fronteiras, feito pelo mesmo. "Doravante não existe mais, com efeito, uma capital que domine a economia [acrescentamos aqui arte] mundial, mas um 'arquipélago de cidades' ou mesmo, mais exatamente, subconjuntos de grandes cidades, ligados por meios telemáticos e por uma grande diversidade de meios de comunicação. Pode-se dizer que a cidade-mundo do capitalismo contemporâneo se desterritorializou, que seus diversos constituintes se espargiram sobre toda a superfície de um rizoma multipolar urbano que envolve o planeta." De fato é muito tentador assumirmos esse conceito de desterritorialização, porém, se não existe mais uma capital dominante, como sugere Guattari, não podemos nos esquecer que este "rizoma multipolar urbano que envolve o planeta" obedece a certas hierarquias, estabelecendo assim paradigmas na maioria das vezes coincidentes; caracterizados por uma certa uniformidade. Ver: GUATTARI, Félix. **Caosmose, um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000, p. 71.

meu método disciplinador, que ainda me permite dizer: o campo da arte.

Hibridização que pode ocorrer tanto entre diferentes campos do conhecimento quanto dentro das fronteiras instáveis do campo de arte, por exemplo, quando a pintura e o vídeo são misturados.

Mas, fundamentalmente, tento habitar um espaço estendido para além das negociações e disputas corriqueiras desse campo, quer dizer, temporariamente sem conversas com curadores e críticos de arte para validar projetos de exposição em museus ou galerias de arte, ou mesmo concorrer a prêmios em salões de arte, fazer parte de uma certa coleção.⁴

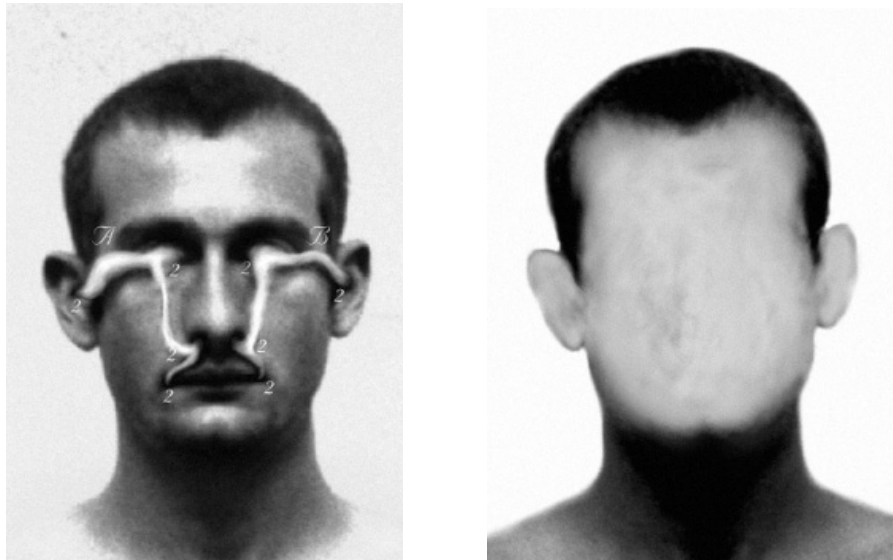
Meu “desinteresse” em participar de algumas das esferas do campo da arte acontece de maneira marcante quando boicotei um evento promovido pela Fundação Cultural de Curitiba cujo mentor foi o proprietário da, provavelmente, maior galeria privada de arte de Curitiba: não me inscrevi para assistir as conferências nem para futuramente receber a visita de críticos e curadores no meu ateliê.

8 Semanas de Arte foi, de fato, um importante evento que pretendia discutir arte, contou com a presença importante de vários artistas, críticos, curadores, pesquisadores e historiadores da arte, em sua esmagadora maioria do eixo Rio/São Paulo - nenhum artista plástico curitibano foi convidado. Como se não bastasse esse perfil evidentemente colonizado, as conferências seguiram uma “estranha” hierarquia de horários: críticos, curadores, pesquisadores e historiadores da arte falavam à noite e artistas à tarde, na matiné - com raras exceções houve uma inversão deste padrão. Obviamente, isto é um atestado inequívoco da importância dada a um dos lados do discurso

⁴ “A profissão de curador na arte contemporânea foi diversificada e ampliada para fora da estrita, e possivelmente obrigatória, associação institucional que a caracterizou nas décadas anteriores. Novos espaços e áreas de práticas surgiram, incluindo, por exemplo, aqueles que hoje são ocupados de uma forma mais significativa pelo curador independente ou viajante [*independent or roving curator*], o qual é mais livremente conectado a galeria, museu ou coleção, podendo ainda agenciar projetos de mercado ou consultoria para essas instituições, além de perseguir projetos fora da esfera institucional.” Olu Oguibe destaca ainda algumas variações da figura do curador e suas diferentes atuações no campo da arte: “O curador burocrata tem suas obrigações básicas determinadas por exigências institucionais: ir ao encontro dos interesses do museu, galeria ou coleção; localizar a melhor, mais promissora ou quase sempre mais popular obra de arte para aquisição; montar o mais popular ou o mais bem sucedido *display* para a instituição e, relacionado a este último ponto, especialmente hoje, atrair o maior público para o museu, galeria ou coleção e tê-lo ‘formando filas ao redor do quarteirão’; “[...] Seguindo de perto o que foi expresso acima, apesar de geralmente sem vinculação institucional, talvez também possamos identificar o curador no papel de *connaissanceur*, o colecionador especialista e excêntrico cuja a atração por uma forma particular ou trabalho, ou grupo de artistas é tão irracional quanto fielmente constante. Esse curador pode ou não trabalhar para uma instituição ou desenvolver apenas os próprios interesses.”; “[...] Enquanto o curador *connaissanceur* parece ser impulsionado por um senso egoísta de destino, há um terceiro tipo de curador que é conduzido, talvez, por desejos menos pessoais, o curador como corretor cultural [*the curator as cultural broker*]. [...] Para o

sobre arte, quer dizer: quem merece ser ouvido?⁵

Por mais lasseado que este campo se encontre, com limites cambiantes, não dá para dizer que ele não existe como instrumento de censura e validação: são redes, relações de poder que formam sistemas cambiantes inter-relacionados. A universidade é um deles. Para além do campo da arte, não quer dizer estar fora dele, mas analisar possibilidades de o habitar de outras formas. Possibilidades inicialmente efetivadas, por exemplo, quando em 1998 envio alguns arquivos por *e-mail*:



Auto-retrato da série **Acidez**, 1998, imagem digital (arquivos enviados por *e-mail*).

curador corretor cultural, diferentemente do curador burocrata ou *connoisseur*, há pouca ou quase nenhuma ligação com o trabalho ou com o artista além do interesse fugaz do agente de negócios, que pode influenciar um pequeno nicho de gosto ou chegar perto de mudar as inclinações culturais de todo um *zeitgeist* como consequência apenas do potencial de visibilidade.” OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. In: **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento. jul. 2004, ano 5, nº 6. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, p. 9-12.

⁵ Este evento foi realizado em 2003 na cidade de Curitiba e viabilizado pelo Fundo municipal de Cultura, e segundo a Fundação Cultural, “com o objetivo de impulsionar a produção local e favorecer a discussão sobre as visuais em Curitiba”

<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/fcc_SetaFrames.asp?NomePagina=fcc_Detalha_Evento.asp&Campos=idEve;idAge;&Valores=904;987;>. Acesso em: 20 de ago. de 2006.



Precisamente ali pude fazer circular parte do meu trabalho, sem que fosse submetido a uma avaliação prévia - bastava uma lista de endereços eletrônicos que, de preferência, incluísse artistas, críticos, historiadores da arte, museus. Abria-se aí uma nova via de circulação, onde não precisaria negociar certificados de validade para esta parte da minha produção destinada às redes telemáticas. Cujo sistema depende de um aparato tecnológico, do uso de certos aparelhos e programas - *hardware* e *software*. Compreender melhor seu funcionamento é também ver melhor alguns meios de distribuição até então obscuros para mim.

Mais instável ainda é o próprio objeto artístico, seja ele coisa ou gesto, até certo ponto indiferente a certas instituições, mesmo que nelas inscrito. Por exemplo, um panfleto distribuído na rua não precisa, naquele momento, de um museu ou galeria de arte para apoiá-lo, fazê-lo existir. Estar à deriva faz parte de sua especificidade, o que não quer dizer um impossível retorno aos museus, galerias, bienais.⁶

Projeto Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola, e Projeto cédula (quem matou Herzog), 1970.



⁶ Em 1970 Cildo Meireles participa da exposição coletiva *Information*, no *Museum of Modern Art - MoMA*, de Nova York, com as **Inserções em Circuitos Ideológicos: o Projeto Coca-cola** consistia em gravar nas garrafas informações, opiniões críticas e devolvê-las à circulação; da mesma forma ocorria com **Projeto cédula**, depois de gravadas as cédulas voltavam à circular. Também no **Projeto Cédula**, Cildo Meireles carimbava em papéis moeda a pergunta "Quem Matou Herzog?" Ver: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 50 e 108.

Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola e Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula (quem matou Herzog) de Cildo Meirelles, de 1970, são ótimos exemplos dessa mobilidade.

Não é novidade que um mesmo grupo de trabalhos se modifica substancialmente se apresentado em lugares diferentes. Certamente, modifica-se pelas diferentes condições físicas dos espaços de exposição e, conseqüentemente, pela disposição dentro deles. Mas, também, porque cada lugar carrega dados históricos, políticos e significa o que nele é mostrado⁷.

Bienais, inclua-se aí outros tipos de megaexposições, sempre me demandam esforço: para esquecer que são feiras e para não desistir no meio do caminho; porque, em geral, são enormes e envolvem muito dinheiro, e por isso não devem ser desperdiçadas. Mesmo que se pareçam entre si, *uma bienal é uma bienal*. Talvez por esse sentido tautológico, que estranhamente quer ser único, a cada nova edição são propostos modelos do que significa e para onde se dirige à produção artística contemporânea.

Uma bienal não é só uma bienal, é projeto/veículo político, das políticas culturais, um modelo que tem seus códigos e, na minha opinião, modela-se a si mesma como objeto de exposição. Para isso, são contratadas autoridades no assunto, que além de afirmar seus nomes próprios - normalmente o nome próprio e alguns adjuntos; estes “sem nomes”, generalizados, apenas adjuntos -, procuram um certo sentido de uniformidade para o contexto expositivo: *para que uma bienal seja uma bienal* deve manter-se em sintonia com outras bienais, deve ser reconhecida como tal, não basta apenas ocorrer ano sim ano não. Daí participar/formar um contexto expositivo mais

⁷ “O museu é umas das instituições mais conspícuas cujas funções estão sendo questionadas. Sua função pública está mudando em resposta às novas teorias da representação que situam a arte, e suas funções, em um meio semiótico mais amplo, juntamente com fortes demandas econômicas e sociais, únicas na cultura ocidental. Como resultado, o museu público, como a universidade e a igreja (esses lugares denominados por Althusser de ‘aparatos ideológicos do estado’ como a família e a escola), está sob contestação raivosa, e as vezes violenta, a respeito de quem controla sua lista de prioridades e qual é a sua proposta fundamental.” **Retórica da exposição**. In: Thinking about exhibitions. Edited by Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne. London: Routledge, 1996. (tradução de Sílvia Bassani Ramos). p. 2.

ou menos homogêneo que possa ser distribuído por vários lugares do mundo. Não resisto: um efeito *McDonald's*.⁸

Contudo, estas grandes exposições são fundamentais para a ampliação da experiência com a arte, redimensionam temporariamente algumas fronteiras e agrupam uma quantidade importante de obras exemplares, seja pelo seu sentido histórico ou mercadológico.

De qualquer forma, meu esforço é menor para manter este modelo do que para ver alguns artistas exemplares aí inscritos, mesmo que, com maior ou menor intensidade, uma coisa acarrete à outra.

Portanto, são condicionais para a instauração do trabalho: como e onde serão expostos, se em espaço público ou privado, se depende de aparelhos e, neste caso específico, se conjugado com uma dissertação acadêmica - *aviso*: muitas outras serão percebidas durante o processo e se tornarão matéria para a instauração dos trabalhos.

E, para mim, isto fica mais claro na medida em que a produção se diversifica e ganha mobilidade, pois, virtualmente, tem potência para ocupar outros lugares além de galerias e museus. Se, hoje, construo trabalhos cada vez mais específicos é porque muitos deles são definidos, tem seus pontos de partida fundados nos diferentes lugares que ocuparão - inclua-se aí museus e galerias - embora nos últimos anos esses lugares têm pouco me interessado.

Um trabalho construído *especificamente* para a *internet* não vai *necessariamente* para museus ou galerias. Seria mesmo como deixar de lado, na porta de entrada, uma das condicionais importantes da sua existência: habi-

⁸ “[...] hoje, a questão mais complicada a respeito das bienais é provavelmente a importação/exportação do próprio modelo ocidental de bienal para países cujas condições sociais e culturais são muitos diferentes daquelas da Europa Ocidental ou América do Norte. A bienal aparenta ter-se transformado na mais nova ferramenta de exposição global, formando um modelo universal de como exibir arte em lugares tão diversos como Índia, Senegal, Coreia, Albânia, Turquia, Cuba ou Taiwan, por exemplo, apesar das histórias e situações políticas e culturais muito distintas de todos países.” HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. In: **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento. jul. 2004, ano 5, nº 6. Rio de Janeiro: UERJ, DEART. p. 23-24.

tar as redes telemáticas. Sem dúvida, tratar de um meio específico inclui perturbê-lo, mas não dessa maneira. Lugares são específicos porque propiciam experiências e posturas específicas.

O fato de a minha produção estar vinculada à universidade, ao mestrado, faz-me pensar necessariamente nos diálogos desta aproximação. Daí ser fundamental saber qual o lugar de maior potência, que melhor garante a permanência dos diálogos entre o trabalho de arte e o texto acadêmico. Então, a primeira fala deste diálogo é uma pergunta que se torna imediatamente uma condicional, a principal deste processo: fazer coincidir no corpo da dissertação os espaços de produção do trabalho de arte e do texto acadêmico.

Considero a dissertação uma espécie de veículo, um lugar específico, e para ser pensada como tal deve manter esta função: transportar. Deve ser pública, tornar-se publicável, ou perde todo seu sentido; quanto mais manuseada, duplicada, referida, melhor. A dissertação é objeto feito para uso, é coisa para consulta, em princípio não gasta.

Logo, deve ser facilmente duplicável, e com o menor custo possível; melhor mesmo se não pensada como cópia, mas como duplo, impresso ou digital - a dissertação antes de impressa deve ser formatada. Neste veículo, o texto acadêmico se refere e é referido pelo que está junto a ele, um agrupamento de trabalhos com a espessura da impressão. Mesmos os vídeos e a peça de áudio que serão anexados devem ser duplicados, são parte do agrupamento, mídias digitais formatadas para distribuição, podendo assim, futuramente, transitar pelas redes; são trabalhos específicos para ser

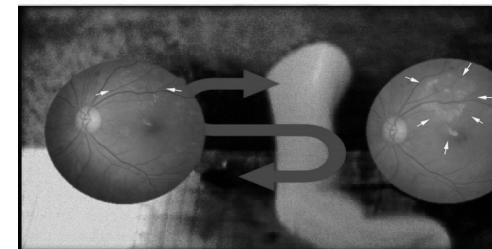
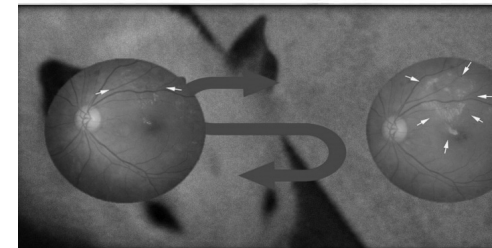
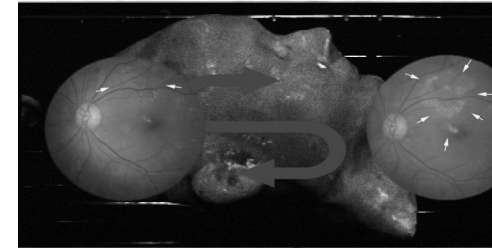
reproduzidos, distribuídos, copiados ao infinito.

Este formato - trabalho de arte + texto acadêmico - seria possível, transformaria a dissertação em objeto de fetiche para acesso de muitos?

Para que a dissertação funcione, ao mesmo tempo em que aí são aproximados trabalhos de arte e texto, é fundamental mantê-los definidos, não está prevista a diluição de *um* no *outro*. São duas partes conjugadas que partilham um mesmo corpo e, por isso, um “corpo” híbrido: a dissertação. Em outras palavras, o texto acadêmico deve se diferenciar daquilo que ele não é: trabalho de arte. Nesse sentido, apresento algumas considerações sobre o vídeo e as tecnologias digitais, já que ambos funcionam em conjunto: o computador é lugar de produção, meio para aquisição/apropriação de material - arquivos sonoros e visuais - e lugar inicial para a distribuição. O que significa, em primeira instância, ver numa perspectiva ampliada a era da reprodutibilidade técnica.

Início, então, com um projeto em vídeo esboçado em 2000, ainda não concluído, e, talvez, por isso mesmo, fundamental para minha pesquisa hoje. **Protótipo para uso inesperado apresenta-se para visão** é um desses projetos abandonados prematuramente cujos questionamentos ecoam com força, devem ser repensados, são base para outros trabalhos. O que são as imagens técnicas?

Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos - o



O vídeo **2 Horas**, 2000-2006, vídeo digital, cor, som estéreo, 1:00:00 min, é um desdobramento do projeto **Protótipo para uso inesperado apresenta-se para visão** (Apêndice A - 2 Horas.avi).

que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais. Historicamente, as imagens tradicionais precedem os textos, por milhares de anos, e as imagens técnicas sucedem aos textos altamente evoluídos. Ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau: abstrai duas dimensões do fenômeno concreto; a imagem técnica é abstração de terceiro grau: abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultarem textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem. Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento.⁹

Perguntava-me sobre as especificidades de um aparelho, diga-se, estranhamente novo, um aparelho conectado a outros aparelhos. Se me refiro aos aparelhos, no plural, é porque a câmera de vídeo é construída basicamente por dispositivos de entrada e saída, ou, se preferir, *inputs* e *outputs*; está literalmente entre eles e quanto mais compatível melhor.¹⁰

Embora de uma geração que assiste tranqüila ao vídeo K7 engolir pequenas caixas pretas e expelir imagens em movimento, conseqüentemente, habituada com o mundo televisivo, nunca tinha pensado especificamente nestes aparelhos, em como são programados - seja por hábito ou distração,

⁹ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.13.

¹⁰ Muitas das considerações aqui feitas sobre o vídeo são adaptações daquelas formuladas por Vilém Flusser sobre o aparelho fotográfico: "O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde os gigantes (como os administrativos) até os minúsculos (como os chips), que se instalam por toda parte. Pode-se perfeitamente supor que todos os traços aparelhísticos já estão prefigurados no aparelho fotográfico, aparentemente tão inócuo e 'primitivo'." Ibid., p.19. "Ao usuário que lida com essas máquinas e que extrai delas as imagens técnicas, Flusser dá o nome de *funcionário*. Para o funcionário, as máquinas semióticas são *caixas pretas* cujo funcionamento e cujo mecanismo gerador de imagens lhe escapam parcial ou totalmente. O funcionário lida apenas com o canal produtivo, mas não com o processo codificador interno. Mas isso não importa, porque tais caixas aparecem a ele de forma *amigável (user-friendly)*, ou seja, elas podem funcionar e colocar em operação o seu programa gerador de imagens técnicas mesmo quando o funcionário que as manipula desconhece o que se passa em suas entranhas, um pouco como o motorista pode dirigir um carro sem se preocupar com o funcionamento do motor. O funcionário domina apenas o *input* e o *output* das caixas pretas. Ele sabe como alimentar as máquinas e como acionar os botões adequados, de modo a permitir que o dispositivo cuspa as imagens desejadas. Assim, o funcionário escolhe, dentre as categorias disponíveis no sistema, aquelas que lhe parecem mais adequadas e com elas constrói a sua

não percebemos as rotinas de alguns programas, não nos importamos em interagir de forma programada: essa é nossa rotina frente aos aparelhos.

Protótipo para uso inesperado apresenta-se para visão foi projetado para ser o monitoramento programado destas ações corriqueiras: enquanto gravo imagens na fita de vídeo, ao mesmo tempo são gravadas minhas ações; imagens dos meus gestos programados. Gestos de quem passa a manipular os aparelhos a partir de uma nova perspectiva, pressuposto a entender os mecanismos de produção do vídeo. São ações habituais convertidas em algo estranho, sem um sentido aparente se considerarmos as relações entre o homem e a máquina. O sentido do vídeo declara ostensivamente o próprio jogo programado do aparelho, suas regras.¹¹

Programado e construído a partir de regras, como um jogo, é um espaço de ficção ligado a um suposto diálogo entre usuário e aparelho, entre o espectador e o trabalho. Suposto porque é como se antecipadamente fosse vítima de um “zapping” obsessivo que imediatamente suspendesse uma das principais características do vídeo, a interação dialógica. É como se a fita de vídeo viesse com *a interação original de fábrica* para ser assistida, interação dialógica *readymade para se ver a distância*.

São duas horas de vídeo - um dos padrões determinados pela indústria para a duração da fita -, com imagens justapostas e depois sobrepostas. Sobreposições programadas com intervalos de tempo determinados por um cronograma arbitrário preestabelecido: não importa em que condições as passagens entre as cenas acontecem, se uma determinada seqüência é interrompida abruptamente e, com isso, sua possível integridade formal perdida.

cena. Uma vez que pode escolher, o funcionário acredita estar criando e exercendo uma certa liberdade, mas a sua escolha será sempre programada, porque é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho ou máquina. Para produzir novas categorias, não previstas na concepção do aparelho, seria necessário intervir no plano da própria engenharia do dispositivo, seria preciso reescrever o seu programa, o que quer dizer: penetrar no interior da caixa preta e desvelá-la.” MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as Imagens Técnicas.**

<<http://www.arteuna.com/CRITICA/flusser.htm>>. Acesso em: 23 de ago. de 2006.

¹¹ “A recente polêmica sobre a possibilidade de uma “linguagem” do vídeo pode ser indicadora de um certo estágio de maturidade da comunidade dos videastas. Ao herdar da televisão seu aparato tecnológico, o vídeo acabou por herdar também uma certa postura parasitária em relação aos outros meios, uma certa finalidade em se deixar reduzir a simples veículo de outros processos de significação. Ainda hoje, o vídeo é largamente utilizado, no mercado de massa, como mero veículo do cinema. Nesse sentido, a vídeo-arte foi pioneira em denunciar e negar essa tendência passiva do vídeo, ao mesmo tempo em que logrou definir para ele estratégias e perspectivas próprias. [E com isso] o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente a sua função mais elementar de registro. Todavia, esse processo pode ser enganoso se não soubermos entender corretamente o que chamamos de “linguagem” no universo das formas audiovisuais. Na verdade, o nome não é muito adequado para dar conta dos processos de articulação de sentido que ocorrem no vídeo. O termo “linguagem”, de inspiração lingüística, pode dar a idéia de um parentesco enganoso

Aliás, fato constante devido às sobreposições acontecerem segundo um cronograma.

Protótipo para uso inesperado apresenta-se para visão é um projeto com inclinações teóricas, é imagem técnica. Portanto, antes de pensar numa possível linguagem do vídeo, parece urgente saber algumas noções básicas de como a câmera foi programada para ser ligada a outros aparelhos.

Daí meu interesse em analisar o funcionamento dos aparelhos com os quais trabalho: como são programados? Pensamento analítico corriqueiro no momento em que este projeto inaugural em vídeo foi iniciado, pois, parte importante da minha produção visual era construída no computador. Logo, consciente das relações entre *software* e *hardware*, observar aparelhos em função de rotinas programadas não significava algo exatamente novo - inédito aqui é olhar aparelhos conhecidos como se fossem estranhos.

A câmera de vídeo é lugar de passagem, pode-se dizer, um intervalo entre as coisas e as imagens. É um aparelho em função de outros aparelhos, define-se pelas possibilidades de realização dos seus *inputs* em *outputs*: armazenar, transmitir, transferir, e, principalmente, duplicar as coisas em forma de imagens.

Walter Benjamin avisa em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução* que quem pretende estabelecer algum tipo de comunicação mediada pela máquina, deve adaptar-se às técnicas de reprodução, entender as características e mecanismos específicos desses novos meios de comunicação; pois, a comunicação deve ser feita antes para o aparelho, é um representar para a máquina.¹²

com as chamadas línguas naturais, de extração verbal, e isso pode dar origem a uma compreensão equivocada do vídeo com sistema significante ou como processo de significação. Muitas vezes fala-se em “linguagem” nos meios audiovisuais num sentido puramente normativo.” MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas: Papirus. 1997, p. 188-189. (Coleção Campo Imagético)

¹² “A metamorfose do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política. *A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional*. As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar ‘mostráveis’, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador.” BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 183. (Obras escolhidas, volume 1)

Embora Benjamim refira-se à fotografia e ao cinema, podemos perfeitamente ver seu pensamento aplicado ao vídeo. Acrescentaria: além de representar para os aparelhos deve-se saber manipulá-los. A potência desses tipos de mecanismos de reprodução reside principalmente no fato de a mesma mensagem, já gravada e editada, poder ser transmitida, praticamente ao mesmo tempo, em diferentes cidades - diga-se em diferentes pontos do planeta -, para um número pessoas até então inimaginável.¹³ Talvez, por isso, gravar seja essencialmente anunciar um possível *output*. Não importa o que venha a ser gravado, todos os aparelhos, das pequenas e funcionais câmeras de vídeo destinadas à segurança aos gigantescos aparatos tecnológicos das emissoras de televisão, são assim programados em função do *output*. Câmeras de vídeo são aparelhos de *input* e *output* virtualmente ligados a outros aparelhos de distribuição, quer seja circuito interno de TV ou grande emissora - daí o vídeo, dependendo do aparato tecnológico a ele conectado, ser um potente instrumento de comunicação de massa e, portanto, de definição de valores. E o faz cada vez de forma mais imediata, *ao vivo*: o tempo entre o registro e a transmissão é reduzido ou praticamente inexistente.

Um grupo que tem a particularidade de ser composto por milhares de indivíduos que não se enxergam, não se ouvem, não vivem no mesmo lugar, mas que recebem da mesma fonte invisível exatamente a mesma mensagem ao mesmo tempo, indefinidamente multiplicada, numa relação quase pessoal, mas sem diálogo possível com o enunciador da mensagem. Nenhuma situação de comunicação, nem o teatro, nem o

¹³ “Como já é sabido, as câmeras eletrônicas diferem das câmeras fotográficas e cinematográficas por retalharem as imagens numa seqüência de linhas de retículas, de modo que a possibilitar varrê-las por feixes de elétrons e assim convertê-las numa seqüência de impulsos elétricos, que serão, por sua vez, distribuídos através de ondas ou gravados em suporte eletromagnético. Em outras palavras, a imagem eletrônica não consiste em outra coisa que um conjunto de linhas superpostas e sucessivas, cada uma delas constituída por um número dado de pontos elementares de cor, que se juntam num quadro para formar um painel de retículas, à maneira da técnica do *mosaico*. Ela é também uma imagem iridescente, uma imagem-luz, em que a informação plástica coincide com a fonte luminosa que a torna visível. Tecnicamente, a imagem eletrônica se resume a um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e valores cromáticos. Isso significa que, em cada fração de tempo, não existe propriamente uma imagem na tela, mas um único *pixel*, um ponto elementar de informação de luz. A imagem completa, o quadro videográfico, já não existe no espaço, mas da *duração* de uma varredura completa da tela, portanto, no tempo. A imagem eletrônica já não é, como eram todas as imagens anteriores, ocupação da topografia de um quadro, mas síntese temporal de um conjunto de formas em mutação” MACHADO, 1997, p. 72.

cinema, nem os grandes ajuntamentos populares, jamais teria tal efeito de sincronização.¹⁴

E, *grosso modo*, o lugar da realização desse sistema de distribuição sincronizado, desse sistema de transporte ligado a idéia do possível é o *écran*.¹⁵

Se é que o *écran* define um lugar. Seria melhor dizer não-lugar: o vídeo, a fita gravada, é um mapa desenhado e marcado pelas possibilidades de ser atualizado e tornar-se um lugar, ou, precisamente, tornar-se num lugar e aí se realizar; uma fita de vídeo é arquivo perigoso, guarda o infinitamente invisível e infinitamente visível, é caixa preta dentro da caixa preta.

Mas o vídeo digital contém uma diferença fundamental que o torna, num certo sentido, desincronizado: a facilidade de manipulação do *input*, a interação dialógica - de fato, este tipo de interação se efetiva com maior potência nas tecnologias numéricas, no ciberespaço, no hipertexto, com as redes telemáticas.¹⁶ Ou seja, o usuário estabelece suas próprias rotas de navegação dentro do programa - um tipo de interação inaugurada com a invenção do videocassete, dos aparelhos portáteis de reprodução e gravação, da TV a cabo. É a posse do *input* (fita de vídeo) que define a possibilidade de interação e manipulação da imagem, do *output* (*écran*), e, com isso, o Jogo de apertar botões - *fast forward*, *rewind*, *record*, *stop*, *pause*, *play* - e esperar estímulos visuais num tempo e espaço determinados pelo usuário.

¹⁴ COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 70.

¹⁵ “O possível já está todo constituído, mas permanece no limbo. O possível se realizará sem que nada mude em sua constituição nem em sua natureza. É um real fantasmático, latente. O possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a criação implica também produção inovadora de uma idéia ou de uma forma. A diferença entre possível e real é, portanto, puramente lógica.” LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.15-16.

¹⁶ “[...] todas as imagens técnicas são assim programadas, salvo o vídeo, que permite interação dialógica.” FLUSSER, 2002, p. 46.; ou, *exógena*, como define Couchot sobre a relação homem/máquina. COUCHOT, 2003, p. 166-167.

“E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais *homo faber*, mas *homo ludens*. E tal homem não brinca com seu brinquedo, mas contra ele. Procura esgotar-lhe o programa.”¹⁷ Brinca, joga o jogo até não fazer mais sentido. A fita de vídeo torna-se arquivo morto a espera de uma nova realização.

Compartilhando desse mesmo tipo de lógica, a reprodutibilidade técnica que arranja o funcionamento do ciberespaço, que hoje tem como medida o hipertexto, possibilita que cada usuário, além de receber informações, possa enviá-las para um número enorme de outros usuários. O ciberespaço não é feito apenas pelo interesse imediato na comunicação, diferente da TV e do rádio, é construído pelo *feedback* - embora cada vez mais os sistemas de comunicação televisivos se esforcem em produzir espetáculos interativos. Além de informar quer respostas imediatas, é assim programado como instrumento de controle: emissão, transmissão e recepção de mensagens.¹⁸ *Feedback* somente possível pela codificação da linguagem dos programas informáticos alimentados por algoritmos e por cálculos.¹⁹ Este tipo de codificação é fundamental para a cibernética e para as redes telemáticas, somente assim as trocas e daí as redes podem ser formadas, quer seja *intra* ou *inter* redes.

Sistema de comutação²⁰ com seus desenhos definidos desde o final da década de 1960, precisamente em 1969; nesta época uma rede militar, com a valiosa característica de não ser centralizada, virtualmente indestrutível. Mas é efetivamente nos anos de 1990 que sua estrutura firma-se com um dos serviços ofertados pela *internet*, a *World Wide Web*; construída por várias mídias - vídeo, áudio, texto, imagens - todas codificadas, interagindo entre si,

¹⁷ FLUSSER, 2002, p. 24.

¹⁸ “A genealogia característica do ciberespaço deriva da teoria cibernética, hoje clássica, de Norbert Wiener (1948). A palavra ‘cibernética’ foi por ele cunhada para descrever uma nova ciência que une a teoria da comunicação com a teoria do controle. Para Wiener, a cibernética engloba a mente e o corpo humanos e o mundo das máquinas automáticas. Ele tentou reduzir todos os três ao denominador comum da comunicação e do controle. Dessa perspectiva, a imagem do corpo é menos a de um corpo engenheirado com as tarefas-chave de transferir e conservar energia e mais a de uma rede comunicacional baseada na reprodução e troca acuradas de sinais no tempo e no espaço. Assim, a informação, mensagens e *feedback* que facilitam o controle e a comunicação tomam-se aspectos-chave das máquinas e dos organismos. Na cibernética, a idéia cartesiana do corpo como máquina se juntou a uma concepção informacional do corpo como um sistema auto-regulativo. Mecanismos de organização, baseados em mensagens codificadas e computação, derivados de indivíduos e de grupos, são estendidos para os dispositivos de controle ou servomecanismo que podem simular e regular o comportamento de um organismo ou qualquer estrutura complexa através de sistemas de *feedback*.” SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano, da cultura das mídias a cibercultura**. São Paulo: Paulus Editora, 2003, p. 97-98.

¹⁹ COUCHOT, 2003, p. 157.

²⁰ Esse trânsito incessante de informações não pode ser mais chamado apenas de comunicação, podemos pensar em comutação. Com as redes telemáticas não faz sentido pensarmos em emissores e receptores como entidades distintas, com funções distintas. A idéia de comutação prevê

sendo modificadas e redistribuídas constantemente num período de tempo vertiginoso, com velocidades vertiginosas.²¹

Isso ocorre pelo fato de que virtualmente tudo passa a ser modelizável, ou seja, transformado em uma linguagem baseada em códigos numéricos. Enfim, a *World Wide Web* é modelada pelo hipertexto. Esse tipo de leitura não-linear cuja rota é estabelecida durante o trajeto, que inclui textos, imagens, sons, vídeos acessíveis à distância pelos periféricos ligados ao computador, pelas conexões entre *hardware* e *software*, entre dispositivos de entrada e de saída. Diga-se, dos periféricos de entrada/saída mais comuns como o teclado, o *mouse* e o monitor aos mais sofisticados como as roupas e luvas de captação de dados, os capacetes individuais e os óculos de cristal líquido.²² “De forma que o diálogo homem/máquina se afinou e tornou-se consideravelmente complexo; ele não passa mais exclusivamente pela linguagem - nem mesmo pela imagem - e se faz cada vez mais rapidamente. O diálogo torna-se *multimodal*.”²³ Daí dois tipos de interatividade: a *exógena*, homem/máquina, e a *endógena* que se refere à interatividade entre os objetos numéricos que estão na fonte da imagem.

Interatividade que inaugura um novo tipo de relação com o tempo, um tempo *ucrônico*, produzindo uma experiência profundamente diferente daquela do tempo relógio, por ser pura virtualidade. É o próprio sujeito que fixa o desenrolar dos eventos, determina à máquina o início e o fim de uma rotina de funcionamento, que pode se desenrolar a cada vez de maneira diferente.²⁴

E para que esse trânsito aconteça, transmitindo informações

um fluxo alternado em corrente, isto é, inversão na ordem em que se efetua uma operação entre dois elementos de um conjunto. Ver: COUCHOT, 2003, p. 158.

²¹ “*The big event looming upon the 21st century in connection with this absolute speed, is the invention of a perspective of real time, that will supersede the perspective of real space, which in its turn was invented by Italian artists in the Quattrocento. It has still not been emphasized enough how profoundly the city, the politics, the war, and the economy of the medieval world were revolutionized by the invention of perspective. Cyberspace is a new form of perspective. It does not coincide with the audio-visual perspective which we already know. It is a fully new perspective, free of any previous reference: it is a tactile perspective. To see at a distance, to hear at a distance: that was the essence of the audio-visual perspective of old. But to reach at a distance, to feel at a distance, that amounts to shifting the perspective towards a domain it did not yet encompass: that of contact, of contact-at-a-distance: tele-contact.*” Ver: VIRILIO, Paul. **Speed**

and Information: Cyberspace Alarm!

<http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=72>. Acesso em: 06 de set. de 2005.

²² COUCHOT, 2003, p. 166.

²³ Ibid., p. 166.

²⁴ Ibid., p. 166-70.

incessantemente e manejando o tempo de maneira particular, dependemos exatamente da rotina dos programas de computador, com suas interfaces - que em primeira instância se nos apresentam como imagens que realizam tarefas -, das mega-corporações que possibilitam a conexão entre as máquinas, de um enorme aparato tecnológico. Mas, principalmente, devemos agir de uma determinada maneira para obter e enviar tais informações, saber responder “ok”; e, quanto mais rápido o usuário reconhecer as ações e o funcionamento de um determinado programa, mais rápida será sua aceitação, assim como a propagação do tipo de informação que ali pode ser produzida, processada. Resumo: ou conhecemos os funcionamentos dos programas ou apenas sere-mos bem treinados para usá-los, estritamente encaixados em determinados padrões, bons funcionários. Quer seja na fotografia ou no cinema, no vídeo ou no ciberespaço, o que está em jogo é ainda a reprodutibilidade técnica. Mesmo para a reprodução de si mesmo, como, por exemplo, é a rotina de funcionamento dos *softwares* - porém, com as tecnologias numéricas não temos o desgaste da matriz, como ocorre na película cinematográfica.

Walter Benjamin nos esclarece de forma exemplar como a reprodução e a reprodutibilidade técnica podem funcionar como medidas para entendermos a história das imagens, especificamente a partir da história da arte:

A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução. O que alguns homens fizeram podia ser feito por outros. Assistiu-se, em todos os tempos, a discípulos copiarem obras de arte, a título de exercício, os mestres reproduzirem-nas a fim de

garantir sua difusão e os falsários imitá-las com o fim de extrair proveito material. As técnicas de reprodução são, todavia, um fenômeno novo, que nasceu e se desenvolveu no curso da história, mediante saltos sucessivos, separados por longos intervalos, mas num ritmo cada vez mais rápido.²⁵

Podemos perceber aí que a lógica da reprodução, entendida como uma forma de aquisição/produção de conhecimento, dá-se em diferentes níveis: primeiro, relacionada diretamente à história da arte, depende de habilidades manuais específicas que condicionam o fazer e, conseqüentemente, as escolhas dos possíveis modelos a serem reproduzidos; depois, principalmente com a invenção dos aparelhos fotográfico e cinematográfico, utiliza-se de meios mecânicos para ser processada, e passa rapidamente a incorporar tudo o que pode ser capturado por esses aparelhos de reprodução - todo o mundo visível, em princípio, é passível de reprodução. Podemos acrescentar, ainda, um outro nível: a “[...] conquista da instantaneidade e da simultaneidade da geração de imagem, de seu registro e de sua transmissão com a televisão”.²⁶ Essa diferença dos níveis em que a reprodução ocorre, porém, é orientada por um ponto coincidente: *grosso modo*, até a invenção das imagens sintéticas, a lógica da reprodução foi mediada pelo mundo das coisas.

Vale lembrar a rigorosa exposição de E. Couchot. Se a perspectiva renascentista repousa sobre a “automatização” de

²⁵ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Ed. Abril: São Paulo, 1975, p. 11.

²⁶ COUCHOT, Edmond. Da representação à Simulação: Evolução das Técnicas e das Artes da Figuração. In: **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. PARRENTE, André (org). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 41.

uma lógica figurativa ótica informada por um real a representar de que ainda são tributárias as *técnicas* fotográficas, fotomecânicas, cinematográficas e televisivas, à medida que continuam a obedecer ao modelo único de uma “morfogênese por projeção”, não é senão com as tecnologias numéricas que se vê finalmente suspensa a fé perceptiva em uma aderência ao mundo concebido *como lugar das coisas*.²⁷

Se pensarmos nas imagens sintéticas, construídas no computador, podemos dizer que uma das coisas que permanece com mais força, e que liga esse novo tipo de reprodutibilidade técnica às primeiras noções de reprodução, é justamente a identidade, nesse caso necessária, entre modelo e imagem/reprodução. Necessária porque o modelo de uma imagem sintética, um arranjo numérico, é idêntico ao que vemos na tela do computador. “O *pixel* é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa”.²⁸ Assim, um modelo numérico corrompido não se efetiva, não se constrói como uma nova interface, transformando aquilo que seria uma “falha” numa nova leitura de um determinado modelo, conseqüentemente numa outra imagem - como ocorre com a reprodução de uma pintura ou cópia fotográfica. Na melhor das hipóteses o que teremos como interface é a mensagem de erro emitida por um programa.

De fato, o modelo numérico depende de sua integridade para se atualizar, gerar sempre o mesmo, em qualquer tempo e lugar, na tela do

²⁷ ALLIEZ, Eric. **Carta a André Parente: Entre Imagem e Pensamento**. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 267-268.

²⁸ “Com as tecnologias numéricas, a lógica figurativa muda radicalmente e com ela o modelo geral da figuração. Ao contrário do que se poderia prever, o *pixel*, sendo um instrumento de controle total, torna na verdade bem mais difícil a morfogênese da imagem. Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de *qualquer objeto real preexistente* corresponde ao *pixel*. O *pixel* é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa preexiste ao *pixel* e à imagem é o *programa*, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Eis porque a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o *simula*. Ela o reconstrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética.” COUCHOT In PARENTE, 1993, p. 42.

computador. Esse tipo de relação entre modelo e reprodução coloca-se, a partir da imagem numérica, de forma inédita na história das imagens. Principalmente, porque a identidade necessária entre modelo e imagem é, na prática, invisível para aquele que, por exemplo, habita o ciberespaço. O que vemos é uma interface luminosa que, construída por imagens que realizam tarefas, revela a sua própria obscuridade. Interface feita tanto por periféricos ligados ao computador, como pelo arranjo das imagens cambiantes que se apresentam no monitor.

“Chega-se, neste ponto, à nova e fantástica potência de figuração numérica e, simultaneamente, a seus limites, uma vez que a imagem numérica só *pode* figurar aquilo que é modelizável.”²⁹

²⁹ ALLIEZ, 1993, p. 272.

2. Outras bases - notas sobre a colagem e a fotomontagem

The consensus around the avant-garde is always minority one; otherwise it is not about the avant-garde. It is always forced, since it is a result of force. It is always both alienated and alienating. And it is always anticipated when it is desired and premature when it happens. That is to say, when the other name of art is avant-garde, this sign is always caught in the grip of a double necessity - to be symbol of an impossible consensus and to the symptom of an inevitable dissension.³⁰

Se considerarmos que a colagem aparece na Europa, quase simultaneamente, nas diferentes correntes artísticas do início do século XX, e que assume propósitos diferenciados e mesmo antagônicos em cada uma delas, mais que uma operação técnica, a colagem pode ser entendida como uma modificação radical na maneira de perceber os limites do campo da arte e do fazer artístico.

Na história da arte, desde o Renascimento, todos os artistas - rigorosamente todos os artistas, até o aparecimento das primeiras colagens - dependiam de um fazer especializado no qual a habilidade manual era indispensável para que eles pudessem realizar suas obras. Sem esse pré-requisito era impossível fazer arte, ou seja, a arte estava ligada ao fazer.³¹ Com a colagem a noção de o que significa fazer fica alterada na medida em que o artista passa a selecionar e coletar, literalmente, qualquer coisa, des-

³⁰ DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. Massachusetts: MIT Press, 1999, p. 27.

³¹ É verdade que a invenção da fotografia, em 1839, antecipa a possibilidade da produção de imagens sem a intervenção da mão do artista. Porém, ela nasce como uma categoria distinta - ainda que formada pela mesma tradição visual -, para logo depois ser incorporada pelos artistas. Certamente a produção desse período não se resumia ao fazer, ela dependia de outros pressupostos, entre eles, o conhecimento da perspectiva e da óptica, como nos mostrou a recente pesquisa de David Hockney. Ver: HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto: Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

viando-a do seu fluxo corriqueiro para dentro de um espaço pictórico já tensionado pelo Impressionismo - deveria incluir aqui também Velásquez, Goya, Ingres, Courbet, Cézanne.

Os limites do campo da arte são afetados diretamente, pois, colar significa, principalmente, deslocar. E somente podemos pensar em deslocamentos quando temos espaços definidos; deslocar pressupõe mover algo de um lugar específico para um outro distinto. O que vemos na colagem é um trânsito inédito entre o mundo das coisas em geral e o espaço pictórico - o que não quer dizer que antes disso a arte estava apartada do mundo e fixada num lugar sagrado, desvinculada das relações sociais de poder e desinformada das produções "não-artísticas".

De fato, antes da colagem, tensionando muitos aspectos da tradição pictórica, o Cubismo propõe um tipo de observação da realidade cujo pressuposto é a fragmentação do olhar, com a coleta de informações em instantes específicos e incompatíveis. Porque a cada novo olhar a configuração de um determinado objeto difere e o espaço pictórico não é representado por um único ponto de vista, são vários apresentados simultaneamente.

Deparando-nos com um observador móvel não podemos perguntar sobre sua localização frente a um determinado objeto: sua posição ocupa virtualmente todos os espaços entre ele e os objetos.

Se já nas pinturas cubistas as distâncias estavam incertas, na colagem, em geral, elas inexistem: o olhar aproxima-se de tal modo das coisas que acaba por movê-las do seu lugar usual para um campo da arte expandido por este gesto. Daí a noção de deslocamento compreender a cola-



Pablo Picasso, **Retrato de Ambroise Vollard**, 1910, óleo sobre tela, 92 x 65 centímetros.

gem e, em diferentes níveis, engendrar o fazer artístico das vanguardas. O mundo das coisas em geral funciona literalmente como matéria e assunto para a construção dos trabalhos. No lugar da representação vemos a própria coisa apresentada como um possível trabalho de arte, o *readymade*, ou infiltrada como uma parte estranha no espaço pictórico, a colagem cubista.

As vanguardas, no processo de formação de um campo artístico paralelo às regras da academia, redefiniram as condições em que a representação operava e poderia acontecer. A representação torna-se o ponto central, é o assunto a ser apresentado e tensionado. A história da arte é o principal suporte para as primeiras colagens, daí a idéia de superação e ruptura das vanguardas ocorrer também como afirmação.³²

Os primeiros resultados desses deslocamentos nas colagens cubistas são, naturalmente, transitórios e ambíguos: naturezas-mortas, paisagens, retratos impregnados do estranhamento produzido pela presença de coisas heterogêneas e incompatíveis habitando o suporte pictórico - incompatibilidade devido às diferenças de materiais, textura, escala, origem, tendências políticas. Desse modo, a palavra suporte carrega dois sentidos: é um lugar onde as coisas se fixam literalmente e, ao mesmo tempo, pode ser entendida num sentido mais amplo como a própria história da arte. É como se, nas colagens, a linha da tradição que desenhava uma xícara fosse redefinida pela sua composição com um pedaço de jornal, com um ingresso de teatro, com alguns centímetros de corda - coisas mais perecidas com as molduras dos quadros.

O gesto de Georges Braque carrega esses dois sentidos quando,

³² O envolvimento com a tradição pictórica pode ser notado com mais força no Cubismo, na medida em que este tensiona e num certo sentido solidifica o espaço renascentista. Mas não o faz pela simples recusa da perspectiva. O que está em jogo é o ponto de vista de um observador fixo, que quando passa a se mover em direção a um determinado objeto e quer registrar este trajeto, naturalmente se depara com diferentes pontos de vista se sobrepondo. Se nesse mapeamento a sobreposição dos vários pontos de vista subverte a perspectiva, é mais como consequência desse procedimento do que como objetivo primeiro. Um procedimento que envolve, além dessa movimentação em torno do objeto, e principalmente na pintura, a apresentação desses diversos pontos de vista justapostos, sobrepostos. É como se pudéssemos ocupar o ar que define as distâncias entre as coisas.

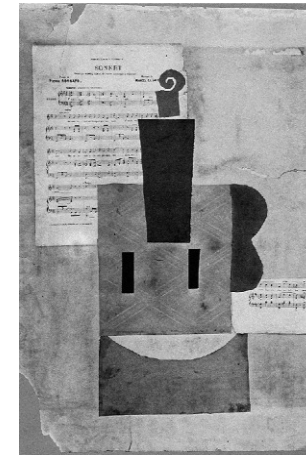
em 1912, colou um pedaço de papel de parede imitando madeira para compor com um desenho sobre papel.³³ E, serve de espelho para as demais colagens produzidas pelos diferentes movimentos artísticos do início do século XX.³⁴



Georges Braque, **Tigela de frutas**, 1912, óleo, guache, carvão e colagem sobre papel, 81 x 60 centímetros.

³³ GREENBERG, Clement. A revolução da colagem. In: COTRIM, C. e FERREIRA, G. (org) **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 96

³⁴ “O cubismo, em particular o cubismo de 1911, é o momento mais importante da arte moderna. Pela primeira vez a arte moderna pôde sentir-se segura de que possuía um modelo interno, fruto apenas de sua história, no qual se basear. Nenhum outro movimento da arte moderna espalhou-se tão rapidamente quanto o cubismo. Nenhum foi a matriz de tantos outros movimentos. Mais ainda, os movimentos passam então a se conceber como vanguardas.” TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 34.



Pablo Picasso, **Violon et feuille de musique**, 1912, colagem sobre papel, 78 x 65 centímetros.

Mas, mesmo considerando que parte importante das colagens é organizada a partir do trânsito entre o real e a arte, como acima proposto, ou, pelo menos, afetada por esse novo tipo de materialidade do objeto artístico, essa generalização da colagem não deve ser entendida como um achatamento das diferenças que este procedimento adotou no interior das vanguardas - Construtivismo, Surrealismo, Cubismo, Dadaísmo.

Sem dúvida, com a invenção (descoberta?) do *readymade*, Marcel Duchamp amplia o gesto iniciado com as colagens. Participa do deslocamento realizado quando, pela justaposição, são aproximados na superfície do quadro dois espaços com funções simbólicas diferentes: a tradição pictórica tensionada por um campo da arte em formação, e um *outro* produto visual, assim como o campo da arte, social, político, econômico, “não-artístico”, isto é, as coisas em geral, produzidas em série. Duchamp “faz”, em 1913, seu primeiro *readymade*, **Roda de Bicicleta** - mesmo que o termo somente tenha surgido dois anos depois -, esse gesto envolve o procedimento das colagens, mas, desta vez, o que foi deslocado não se fixa a lugar nenhum, insere-se no campo da arte já ampliado pela colagem cubista.³⁵ Contudo, a economia desse gesto ainda nos permite estabelecer relações entre as partes, procurar algum sentido visual no que vemos, na justaposição de duas coisas incompatíveis. O que não acontece na **Fonte**, neste *readymade* a colagem não forma o objeto, ela se dá na relação do objeto com o campo da arte.

Num outro nível, a colagem desdobra-se na fotomontagem. Particularmente, refiro-me aqui ao movimento Dadá em Berlim. Outras rotas: o campo da arte é como que “carregado” para dentro dos campos da polí-

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

tica e da publicidade - das mídias impressas pela reprodutibilidade técnica.

O Dadaísmo percebe que a fotomontagem tem em parte a materialidade dos meios impressos que circulavam na época, que sua composição pode se dar exclusivamente entre uma grande sorte de produtos da reprodutibilidade técnica e, ainda, pode ser panfleto e obra, revista e obra, cartaz e obra, propaganda e obra. É como se, depois de ver na colagem objetos até então distantes do campo da arte envolvidos por um fazer artístico ampliado, a fotomontagem fizesse um caminho contrário, o campo da arte pode ser impresso em qualquer lugar.³⁶



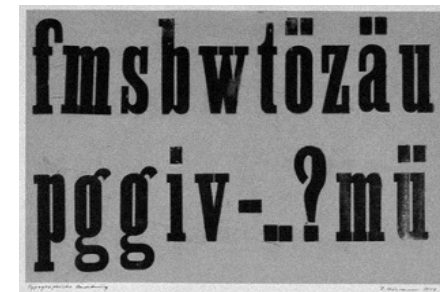
Capa e contracapa da revista *Der Dada*, editada por Raoul Hausmann, John Heartfield e George Grosz, 1919-1920, em Berlim (números 1 e 3 respectivamente).

³⁶ As idéias de montagem e fragmentação formam a própria fotografia, reiteram e são atualizadas pela colagem. De fato, a fotomontagem é corrente na cultura popular, principalmente com a produção de cartões postais na Alemanha no século XIX. Portanto, a fotomontagem construída pelas vanguardas evidencia um olhar atento para outros produtos visuais, num certo sentido, não artísticos. *"Manipulation of the photograph is as old as photography itself. Fox Talbot's 'photogenic drawing', one of the earliest photographic processes, developed during the 1830s, involved the direct contact printing of leaves, ferns, flowers, drawings, and was rediscovered and put to use with an almost infinite repertoire of objects by Man Ray, Christian Schad and Moholy-Nagy in their 'photograms' of the 1920s. Double exposures, 'spirit photographs' (sometimes an unexpected result when an old collodion plate was imperfectly cleaned and the previous image dimly appeared on the picture), double printing and composite photographs are all enthusiastically discussed in popular nineteenth-century books on 'photographic amusements' and trick photography. Cutting out and reassembling photographic images belonged on the whole to the realm of popular diversions - comic postcards, photograph albums, screens, military mementoes. The practice of combining photographs or photographic negatives also took place in a High Art or 'pictorial' context. One of the grandest examples was Oscar G. Rejlander's *The Two Ways of Life* (1857) which was made up from more than thirty separate negatives. As Waiter Woodbury described it in *Photographic Amusements*, 'Each in turn was laid upon the sensitive paper. . . and all except the part that was to be printed was covered with black velvet.' The epic scope of the final work (which measured 31 by 16 inches), its elaborate composition and allegorical aspirations clearly*



Raoul Hausmann, **O crítico de arte**, 1919-1920, fotomontagem, colagem, tinta de carimbo e crayon sobre poster, 31,8 x 25,4 centímetros.

align it with classical academic painting, and Rejlander thought of his 'multiple pictures' in relation to painting: 'to show the artist how useful photography might be as an aid to their art, not only in details but in preparing what may be regarded as a most perfect sketch of their com position.' A simpler method of constructing composite pictures was that used by, for example, John Morrissey, whereby ready-made pictures are re-photographed. In this composite picture of 1896, reproductions of pictures from *American Photography* were cut out, pasted together and re-photographed against a specially prepared background." ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames and Hudson, 1986, p. 7.



Raoul Hausmann, **fmsbwtözäu** (poster poem), 1918, tipografia, 33 x 48 centímetros.

Embora o Dadaísmo não confirme frente à história da arte o mesmo sentido positivo do Cubismo, ao negar o papel de artistas, “as figuras do Dadaísmo”, ampliaram ainda mais o campo da arte e do fazer artístico. A negatividade Dadá firma novas dobras ou fronteiras para o campo da arte, o qual não somente pôde incorporar o mundo das coisas em geral, mas também pôde se expandir indefinidamente. O Dadá é *nonsense*, e como disse Hugo Ball: é a nova tendência em arte.³⁷ Tendência que funciona como um grande funil, *qualquer coisa serve, qualquer lugar é possível* para o derrame Dadá que continua a digerir a fragmentação iniciada pela colagem cubista e pela fotografia, não pára de justapor tudo em todos os lugares.

Um ambiente que produziu situações razoavelmente insólitas. Um dos autores do manifesto Dadá (Berlim) de 1918, Franz Jung, num gesto extremado em 1923, apoderou-se de um navio cargueiro e o ofereceu de presente às autoridades soviéticas.³⁸ Ou Arthur Cravan, diretor da revista *Maintenant*: depois de publicar seu próprio mandado de captura e desafiar o campeão mundial de boxe Jack Johnson, desaparece numa viagem solitária de barco iniciada no México.³⁹

Entre seu começo e seu fim, Zurique e Paris, o Dadaísmo encontra sua prática mais negativa, e, talvez, por isso mesmo mais poderosa. Em Berlim são somadas à arte a antiarte e a política; segundo Hans Richter, o sentido amigável começa a desaparecer.⁴⁰ Aí o *nonsense* da negatividade Dadá recusa os valores institucionalizados da burguesia e da arte, como em Zurique, e também o próprio sentido evolutivo de uma sociedade que naquele momento encontrava seu ápice na guerra. Isto é, o *nonsense* no Dadaísmo

³⁷ Ver o manifesto Dadá escrito por Hugo Ball em 1916: <http://www.391.org/manifestos/hugoball_dadamanifesto.htm>. Acesso em: 9 de jun. de 2006.

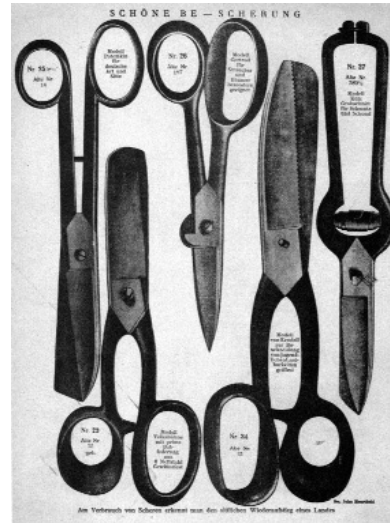
³⁸ RICHTER, Hans. **Dadá: arte e antiarte**. São Paulo: Martins fontes, 1993, p. 180.

³⁹ Ibid., p. 112-113.

⁴⁰ “O Dadá de Berlim não se distinguiu do Dadá de Zurique apenas pela nota política e pelas novas formas de expressão na pintura e literatura lá descobertas. Espontaneamente, o Cabaré Voltaire havia incentivado um espírito de trabalho coletivo e amigável, que até o fim imprimiu uma marca de camaradagem nas relações entre os diversos dadaístas. Enquanto o Dadá de Zurique, na Suíça mais tranqüila, se mantinha numa espécie de equilíbrio psíquico, a situação febril em Berlim favorecia a rebelião, mas ao mesmo tempo os rebeldes também se revoltavam uns contra os outros. Sobre o Dadá de Berlim pairam a desgraça e as vantagens de uma neurose. Havia vários motivos para tanto:

- a matança sem sentido durante a guerra, que durou quatro anos, e durante a qual em ambos os lados morreram muitos amigos;
- o insucesso de uma revolução que na época se alastrava por todas as esquinas;
- a oposição reprimida por tanto tempo;
- desespero, ódio e a falta de sucesso moral e prático da maioria dos participantes;
- a pressão de energias comunistas, com cujos *slogans* as pessoas se identificavam, sem saber exatamente a que isso levaria;
- o exemplo bem-sucedido do Dadá de Zurique, que despertava a vontade de imitar o exemplo;
- finalmente, o vácuo resultante da súbita erupção da liber-

tem um sentido específico: negar o *nonsense* burguês.⁴¹ Como se infiltrado na guerra, o Dadaísmo em Berlim diz ser *sem sentido* para afirmar a *falta de sentido* de uma sociedade que pôde ver algum sentido positivo na guerra, enfim, na infalibilidade da razão. O Dadá é *sem sentido* porque não compactua com o sentido vigente: “Dadá é a origem primeva de toda arte. Dadá preconiza a ‘ausência de sentido’ da arte, o que não significa, de modo algum, que ela não faça sentido. Dadá não tem sentido, como a natureza.”⁴²

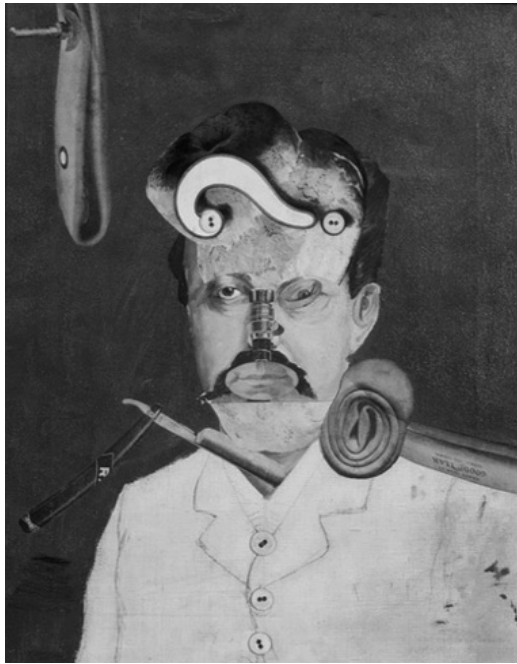


John Heartfield, *Auto-retrato com comissário de polícia* e *The Whole Shebang* (Arsenal), 1929-1930, fotomontagem.

dade, que prometia tornar tudo possível, contanto que a pessoa aproveitasse bem a oportunidade.” RICHTER, 1993, p. 162-163.

⁴¹ “[...] O cidadão burguês via no dadaísta um sujeito maléfico leviano, um malfeitor revolucionário, um asiático sem compostura que estava de olho nos seus sinos, nas suas caixas-fortes e nas suas honrarias. O dadaísta inventava travessuras, para perturbar o sono do burguês. Ele mandava notícias falsas aos jornais, dando conta de duelos dadá arrepiantes, nos quais estaria envolvido o seu escritor predileto, ‘o rei da Bernina’. O dadaísta fazia com que o burguês ficasse confuso e sentisse um longínquo porém violento estremecimento, de maneira que seus sinos começavam a tilintar, suas caixas-fortes enrugavam as testas e suas honrarias começavam a apresentar manchas. ‘A tábua de ovos’, um jogo de salão e esportivo para a nata da sociedade, no qual os participantes deixam o local da luta cobertos de gemas de ovos, dos pés à cabeça; ‘A garrafa umbilical’, um objeto, monstruoso, no qual se cruzam bicicleta, baleia, sutiã e colheres de absinto; ‘A luva’, que pode ser usada no lugar da cabeça antiquada, tudo isso visava mostrar ao burguês a irrealidade do seu mundo, a futilidade de seus anseios, até mesmo a de seus patriotismos tão lucrativos. É claro que este nosso empreendimento era ingênuo, uma vez que o burguês normal possui menos imaginação que o verme, e no lugar do coração tem um calo gigantesco, que somente o perturba por ocasião das quedas de temperatura, ou seja, das quedas da Bolsa.” *Ibid.*, p. 42.

⁴² *Ibid.*, p. 42.



George Grosz, **Uma Vítima da Sociedade**, 1919, óleo e grafite sobre tela, colagem e fotomontagem, 49,5 x 39 centímetros.

De fato, o sentido político é um dos principais vetores do Dadaísmo que se desenvolveu em Berlim. Mas, principalmente, o próprio campo da arte ainda em formação é afetado pela desordem Dadá. Na tentativa de estabelecer novas regras para a arte, portanto, para definir-se e validar-se, percebe-se num campo de batalha: o que a arte é, pode ou deve ser?⁴³

⁴³ Sem dúvida o Futurismo está nas bases do Dadaísmo, emprestando as idéias de simultaneidade, a liberdade tipográfica, a produção sonora baseada em ruídos, mas fundamentalmente se distingue deste por ser programático, e “[...] a partir deste programa surgiram obras que visavam à ‘realização’ do programa. Dependendo do talento dos artistas, produziam-se obras de arte, ou apenas ilustrações deste programa. Dadá não apenas carecia de todo e qualquer programa, como era visceralmente antiprogramático.” RICHTER, 1993, p. 38. Podemos ver um entrelaçamento entre o Dadaísmo e o Surrealismo, pois, como aquele, este também utiliza a fotomontagem, a literatura, a música, a idéia de acaso, o *nonsense*; não seria exagero dizer que a própria gênese do Surrealismo é o Dadaísmo. Porém, o Surrealismo, ao ligar-se principalmente à teoria do inconsciente se revolta contra a repressão dos instintos. ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. 2. ed. Companhia das Letras: São Paulo, 1996, p. 361. E, estabelecido este projeto - uma área livre de qualquer tipo de repressão -, o Surrealismo inaugura uma nova norma, cujo formato muitas vezes se coloca como a exata medida contrária do mundo bem organizado por eles recusado; daí nos sentirmos confortáveis diante de uma parte da produção surrealista, pois, esse lugar suposto e mediado pela falta de sentido, organizado pelo delírio, mostra-se antes de tudo regrado e seguro. Mas, o Surrealismo não é feito por uma única face, é mesmo característica das vanguardas se formarem pela relação entre fragmento e todo. Por exemplo, Georges Bataille sugere um outro sentido para o Surrealismo: introduz pequenos desvios para situações cotidianas comuns, criando assim um mundo caótico, mas possível de ser experimentado a qualquer momento - nesse caso não há uma simples inversão de valores.

Esta relação de conflito, tanto dentro do próprio movimento Dadá quanto em relação às outras partes das vanguardas, dá-se pela justaposição. Sem vencedores: Cubismo e Futurismo e Dadaísmo e Surrealismo. São novos jogos de poder definidos pela idéia de autonomia, disputados pelas vanguardas, sendo que cada fragmento tenta se impor como a melhor medida para a validação e legitimação do campo da arte ampliado.⁴⁴ No sentido programático um tanto reacionário do Futurismo, no *nonsense* do Dadaísmo e Surrealismo, numa afirmação mais evidente do espaço pictórico no Cubismo e Suprematismo.

As idéias de contravenção propostas de diferentes formas pelas vanguardas somente foram possíveis num contexto histórico específico, onde a existência e permanência de um ponto de vista único tornava-se inviável. Foi mesmo pela justaposição de teses contraditórias, e talvez numa tentativa de síntese impossível, que a idéia de vanguarda edificou-se.

Digamos que os modernos foram vítimas de seu sucesso. É uma explicação grosseira, concordo, e no entanto tudo acontece como se a amplitude da mobilização dos coletivos tivesse multiplicado os híbridos a ponto de tornar impossível, para o quadro constitucional que simultaneamente nega e permite sua existência, mantê-los em seus lugares. A Constituição moderna desabou sob seu próprio peso, afogada pelos mistos cuja experimentação ela permitia, uma vez que ela dissimulava as conseqüências desta experimentação no fabrico da sociedade. O terceiro estado se tornou numeroso demais para se sentir fielmente representado

⁴⁴ “Não existe campo em que o enfrentamento entre as posições e as disposições seja mais constante e mais incerto do que o campo literário e artístico: se é verdade que o espaço das posições oferecidas contribui para determinar as propriedades esperadas, ou mesmo exigidas, dos candidatos eventuais, portanto, as categorias de agentes que elas podem atrair e sobretudo *reter*, não é menos verdade que a percepção do espaço das posições e das trajetórias possíveis e a apreciação do valor que cada uma delas recebe de seu lugar nesse espaço dependem das disposições dos agentes; por outro lado, pelo fato de que as posições que oferece são pouco institucionalizadas, jamais garantidas juridicamente, logo, muito vulneráveis à contestação simbólica, e não hereditárias - embora existam formas específicas de transmissão -, o campo de produção cultural constitui o terreno por excelência das lutas pela redefinição do posto.” BOURDIEU, **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 290.

pela ordem dos objetos ou pela dos sujeitos.⁴⁵

⁴⁵ LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 53.

3. O *readymade* e outros objetos de exposição - notas sobre a apropriação

Note bem, não queria fazer uma obra de arte. A palavra *readymade* só apareceu em 1915, quando fui aos Estados Unidos. Ela me interessou como palavra, mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco, o garfo invertido, não havia ainda qualquer idéia de *readymade* ou coisa parecida, era apenas uma forma de distração. Não havia uma razão determinada para fazer aquilo, ou alguma intenção de exposição, de descrição. Não, nada disso...⁴⁶

Como bem descreveu Duchamp, seu primeiro *readymade*, **Roda de Bicicleta**, 1913, antes de ter qualquer pretensão artística, foi “apenas uma forma de distração”; ou, se preferirmos, um gesto investigativo que deslocou do seu lugar usual aqueles objetos de uso cotidiano, que formaram a **Roda de Bicicleta**, para experimentá-los no campo da arte. Uma distração que alguns anos mais tarde afetaria de forma irreversível esse campo, pois possibilitou, a partir daí, que objetos comuns produzidos em série recebessem o estatuto de obra de arte. O *readymade* é então um objeto deslocado do seu lugar original, que agora passa a acumular um duplo sentido: é igual aos seus pares que continuam a desempenhar funções programadas para usos utilitários e apresenta-se como um objeto estranho inscrito no campo

⁴⁶ CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 79.



Marcel Duchamp, **Roda da Bicicleta**, 1913, réplica montada em 1951.

da arte.

Sem dúvida é significativo o fato de um dos paradigmas de arte contemporânea adquirir este estatuto sem ter sido exposto sequer uma vez: a primeira aparição pública da **Fonte**, um *readymade* não assistido, foi mediada pela fotografia.⁴⁷ Até então, apenas dois outros *readymades* haviam sido expostos numa galeria de arte; o que poderia ter causado um certo estranhamento naquela época, mas a localização desses dois objetos comuns, junto à porta de entrada da galeria, fez com que eles de certa forma desaparecessem.⁴⁸ Talvez o público daquela época - leia-se também os artistas - não estava acostumado a ver um “trabalho de arte” numa *capa para máquina de escrever*, provavelmente depositada perto de um *cabide*. Além disso, os demais trabalhos expostos eram parecidos demais com aquilo que até então era estabelecido como arte, como objeto de exposição: pinturas. O que sem dúvida desviava ainda mais o foco daquelas coisas de uso doméstico.



Marcel Duchamp, **Fonte**, 1917, réplica de 1964.

⁴⁷ Vale lembrar que **Fonte** foi mostrada pela primeira vez na revista *The Blind man* e, depois, na galeria 291, de Stieglitz, que também foi o autor da fotografia. DUVE, Thierry de. (Ed.) *Given the Richard Mutt Case*. In: _____. **The Definitely Unfinished Marcel Duchamp**. Massachusetts: MIT Press, 1993, p. 195. “*Duchamp’s urinol, as we suspect from Beatrice Wood’s story, has vanished. All that remains are the replicas made by Sidney Janis in 1950, by Ulf Linde in 1963, and by Arturo Schwartz in 1964. [...] An unknown among all the unknowns who grabbed their chance to call themselves artists, a certain Richard Mutt from Philadelphia sent in a porcelain urinal entitled Fountain, conspicuously signed and dated: R. Mutt 1917. He was in good company, no more and no less talented after all than many a naive amateur whose display of clumsy craftsmanship embarrassed more than one critic. But Richard Mutt was soon to become famous, while all the others would revert to anonymity. And the paradox is that they had exhibited whereas Mr. Mutt’s entry was censured, put behind a partition, surreptitiously stolen, rejected on a technicality by Rockwell Kent, broken by William Glackens or bought away by Walter Arensberg - we’ll probably never know, among all the equally fantastic versions of the facts, which is the right one. In any case, Fountain was neither seen by the public nor listed in the catalogue. A press release was issued by the board of directors on the day following the opening, leaving no doubt as to the fate of the controversial object: ‘The Fountain may be a very useful object in its place, but its place is not an art exhibition and it is, by no definition, a work of art.’*” DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. Massachusetts: MIT Press, 1999, p. 95 e 99.

⁴⁸ “Lack of source material and recollections make the



Fotografia de Alfred Stieglitz publicada na página 4 da revista *The Blind man*; número 2, maio de 1917.

identification of the two readymade shown at the Bourgeois Galleries (listed in the catalogue No. 50 simply as 'Two Readymade') unfortunately very hazardous. In perhaps the only press report mentioning the readymades ('Exhibitions Now On,' *American Art News* 14, no. 27 [1916]: 3), two readymade are cited, but not identified. Rudi Blesh, probably relying on conversations he had with Duchamp, says that 'Duchamp submitted the shovel, the typewriter cover, the clothes hanger to the Bourgeois Gallery in New York' (*Modern Art USA* [New York: Knopf, 1956], p. 80) whereas Robert Lebel (*Marcel Duchamp* [New York: Grove Press, 1959], p. 40), who also cites three readymades, replaces the shovel with the hat-rack (*Porte-chapeaux*). Both accounts are at odds with both the number of readymade listed and date (1917) generally admitted for the clothes hanger (*Trébuchet*, or *Trap*). Arturo Schwartz (the complete *Works of Marcel Duchamp*, 2d. ed. [New York: Abrams, 1970], p. 463), who thinks that only two readymades were shown, believes that they were the typewriter cover and the (now vanished) weather vane entitled *Pulled at 4 pins*, whereas Jindrich Chapulecky ('Les symboles chez Marcel Duchamp,' *Opus International* 49 [March 1974]: 41) thinks that weather vane was accompanied instead by the snow shovel." DUVE, 1999, p. 102.

Mas os tempos são outros, nós vamos a um museu para ver a **Fonte** - o mais curioso é o que especifica a legenda: cópia do original perdido. Como se pudéssemos falar em original quando nos referimos a um produto produzido em série, o que antecede a produção em série são os protótipos e não os originais. Mas que objeto é esse que faz o caminho inverso, da fotografia para o objeto? Será que precisamos desse tipo de resgate? Ou, melhor, o que resgatamos?

O *readymade*⁴⁹ nos mostra que não precisamos dele, não é um objeto de exposição.⁵⁰ Duchamp antecipa uma prática comum nos nossos dias: localizar obras de arte pelos catálogos para depois investigá-las pessoalmente. Um museu imaginário, como propôs André Malraux.⁵¹ E daí nos depararmos com situações no mínimo constrangedoras, na medida em que não dependemos da presença de muitos trabalhos anunciados nos catálogos como objetos de exposição - o aqui e agora se torna desnecessário, ou melhor, dá-se no próprio catálogo; objeto e reprodução propõem basicamente o mesmo tipo de experiência: a espessura da impressão fotográfica, em *off-set*. Se seguirmos Duchamp, reduziremos um pouco mais, da fotografia às palavras: basta descrevermos o que vemos, um breve comentário substitui a fotografia. Pode-se dizer que a lógica presente no *readymade* é responsável em grande parte por esse novo tipo de experiência motivada pela equivalência entre objeto e reprodução/descrição.

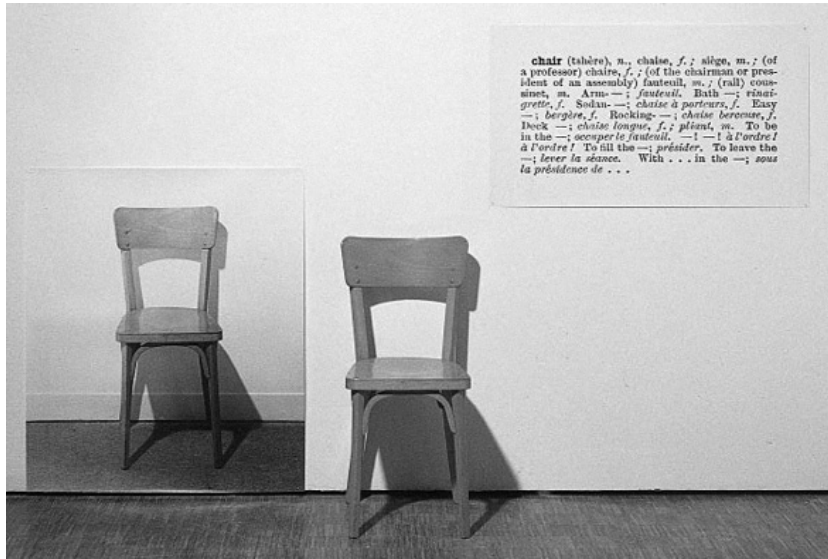
Mas que objetos são esses que não precisam existir e ainda assim propõem algum tipo de experiência exemplar, dentro do museu? Esses objetos que não tem sua integridade afetada quando transferidos do espaço

⁴⁹ Refiro-me aos *readymades* que não sofreram nenhum tipo de manipulação, e não aos *retificados* e *assistidos*, como Duchamp definia aqueles que tinham sofrido algum tipo de interferência.

⁵⁰ Mas há quem veja outras coisas na **Fonte**, por exemplo, Rosalind E. Krauss, no seu livro *Caminhos da escultura moderna*, ao analisar a **Fonte** de Duchamp, propõe uma relação entre um torso nu feminino e a forma do mictório invertido: “[...] podemos perceber de que modo um subtexto erótico se fixa ao objeto por intermédio do trocadilho visual sugerido pela forma do objeto em sua nova orientação. Pois sua posição e isolamento têm o efeito de antropomorfizar o mictório, emprestando ao desenho lasso de seu interior oco a sugestão de uma forma uterina e à sua superfície as curvas implícitas ao corpo feminino.” Ver: KRAUSS, Rosalind E. Formas de *readymade*: Duchamp e Brancusi. In: **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 97.

⁵¹ André Malraux na década de 1960 adverte para a situação de uma certa falência simbólica da instituição-museu resultante da multiplicação, e divulgação, de alguns dos seus objetos através das novas técnicas de reprodução, sobretudo através da técnica da fotografia. O museu-imaginário de Malraux seria, assim, um "museu sem edifício" constituído por um número limitado de objetos de arte consagrados, e divulgados, a uma escala quer social quer espacial ampla, adquirindo o seu lugar nesse museu imaginário pelo número de vezes que foram e são continuamente reproduzidos. Ver: MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

tridimensional para o bidimensional.



Joseph Kosuth, **Uma e três cadeiras**, 1965.

A **Fonte** se endereçava diretamente ao campo da arte, questionava um saber estabelecido; apresentava-se sem corpo, mediado pela fotografia, para focar precisamente o seu entorno. Um entorno ainda formado pela oposição entre transparência e opacidade, esta relacionada às coisas em geral e, àquela, vinculada às Belas-artes.⁵²

No Séc XIX, se uma pintura fosse recusada num salão, em grande parte era porque ela não cumpria o mínimo dos valores institucionaliza-

⁵² Os termos opacidade e transparência foram adotados aqui para definir, respectivamente, os objetos produzidos em série e o das Belas-artes. No entanto, é importante salientar que transparência e opacidade são conceitos utilizados para definir diferentes aspectos próprios das Belas-artes. Rosalind E. Krauss, no primeiro capítulo do seu livro *Os caminhos da escultura moderna*, propõe uma relação entre opacidade e transparência, contrapondo a **Porta do inferno** de Auguste Rodin à tradição da escultura neoclássica, principalmente ao relevo. Ver: KRAUSS, Rosalind. Tempo Narrativo: a questão da *Porta do Inferno*. In: **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

dos. Não se recusava uma pintura porque ela não era arte, e sim porque essa suposta pintura, para o olhar institucional, ainda não era uma pintura - mas pintura e arte eram sinônimos. Por exemplo, Édouard Manet, em 1874, submeteu quatro telas a um salão, duas foram recusadas porque segundo a comissão julgadora não estavam acabadas. Na época, Mallarmé escreveu um artigo defendendo Manet, e fez a seguinte pergunta: “[...] o que é um trabalho inacabado, se todos os elementos estão de acordo, e se esse trabalho possui propriedades que podem ser facilmente destruídas por algumas pinteladas a mais?” E depois acrescenta: “[...] o júri não tem nada mais a dizer senão: isto é uma pintura, ou isto não é uma pintura.”⁵³ Mas o *que* era a arte naquela época? Ou seria melhor substituir o *o que* e perguntarmos *quando* como faz Nelson Goodman?⁵⁴

De certa forma, aconteceu o mesmo com Duchamp, em 1917, quando a comissão organizadora da Sociedade dos Artistas Independentes se recusou a aceitar como objeto de exposição um certo urinol - mesmo que a propaganda da Sociedade fosse a seguinte: sem júri, sem prêmios; pague seis dólares e tenha seus trabalhos expostos.⁵⁵ Ou seja, qualquer coisa que se parecesse com arte poderia ser exposta - menos um urinol. Essa era a condicional. Embora a produção de híbridos já tivesse ampliado o campo da arte para além das Belas-artes, um vocabulário específico para dar conta desse tipo de desvio ainda não havia sido formado. *Quando* a **Fonte** poderia ser arte?

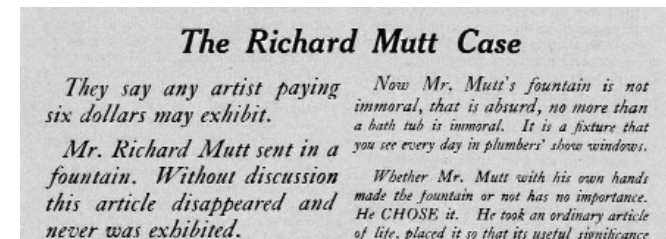
E, ao que tudo indica, Duchamp tinha perfeita consciência disso, caso contrário não teria procurado um fotógrafo como Stieglitz para documen-

⁵³ DUVE, 1999, p. 264.

⁵⁴ “Goodman proposes no definition of art nor of what makes an experience aesthetic. Since to be a work of art is, for Goodman, to perform certain referential functions, the question “What is art?” should be replaced with the question “When is art?”. That is, the real issue is to know when, typically at least, the symbolic activity in question has features that bring us to call it “artistic.” Hence, he suggests the existence of symptoms of the aesthetic, i.e., symbol systems’ characteristics that tend to occur in art. In *Languages of Art*, they were tentatively presented as conjunctively sufficient and disjunctively necessary for an experience to be aesthetic. There Goodman indicated four of such symptoms: syntactic density, semantic density, syntactic repleteness, and exemplificationality (1976, 252-255).”
Ver: < <http://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/> >.

Acesso em: 14 de nov. de 2005.

⁵⁵ Ver: DUVE, 1993, p. 87-123.



Revista *The Blind man*; número 2, maio de 1917, página 5 (detalhe).

<<http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/index.htm>>. Acesso em: 24 de ago. de 2006.

tar a **Fonte**; e, depois, exposto essa fotografia na galeria 291, cujo dono era também Stieglitz; e, para completar, publicado essa fotografia junto com um artigo na revista *The Blind Man*. Ou seja, a melhor e talvez a única possibilidade de inserir a **Fonte** no campo transparente da arte seria através dos meios impressos, mediada por um texto.

Essa seria uma possível resposta para *quando* a **Fonte** poderia ser arte. Quer dizer: é arte *quando* um grupo específico que habita contexto específico olha com um olhar específico e resolve: isto é arte, ou melhor, isto merece ser olhado como arte.

Mas, então, o que devemos ver no *readymade* - por exemplo, na **Fonte**?

De fato, vemos pouco - se é que vemos alguma coisa -, não dependemos da sua presença, ou seja, um *readymade* renuncia literalmente ao espaço que ocupa. Daí a **Fonte** não ser afetada negativamente se substituída por uma fotografia ou, ainda, por um nome. O que vemos no *readymade* é, nas palavras de José Gil, “[...] uma redução progressiva do volume à superfície; é mais simples, mais econômico, perceber a figura na superfície do que no espaço volumétrico.”⁵⁶ Superfície que pode ser entendida como uma legenda, um nome: o *readymade*, a **Fonte**.

Redução estratégica, do volume à superfície (aos nomes, às palavras), para quem não queria mais se preocupar com a linguagem visual, conseqüentemente, retiniana.

A **Fonte** é um urinol, pertence a uma determinada classe de objetos produzidos em série, idêntico a ele mesmo, é como se mimetizasse todos

⁵⁶ GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996, p. 88.

os urinóis: qualquer exemplar poderia estar ali no lugar da “obra” de Duchamp - a presença do *readymade* denuncia sua própria ausência na medida em que não dependemos da presença dele; o nome suprime momentaneamente o objeto.

É certo que os nomes generalizam os objetos, mas, por outro lado, também os recuperam. E no *readymade* o nome de série nem sempre cumpre essa função, ela é, muitas vezes, desempenhada pelo título. E, nesse momento, o *readymade* é desmantelado, dois nomes incompatíveis nomeiam um mesmo objeto, urinol e **Fonte**. Se num primeiro momento a presença do *readymade* denuncia sua própria ausência, agora, com a inscrição do título, percebemos uma adequação que pressupõe uma inadequação: é que o título **Fonte** não coincide com um urinol, é inadequado.

Mesmo assim, desconfiados de nosso próprio olhar, recuperamos o objeto para termos certeza de que nada nos escapou - talvez um urinol se pareça um pouco com uma fonte. E ao vermos pouco na superfície opaca do urinol, lembramos que ele é muito comum e certamente não precisamos da presença dele - o que o título recupera é o nome de série e não o objeto. Então, a inadequação do título indica que recuperar significa manter em paralelo, uma fotografia basta. Com esse movimento a ausência do *readymade* é acentuada e duplicada por esta inadequação forçada. Daí a inteligibilidade do *readymade* oscilar entre a significação verbal e visual.

O corte produzido pelo gesto duchampiano no espaço da arte lhe confere um papel de cirurgião que não opera, não resolve problemas. Pelo contrário, introduz no campo da arte objetos estranhos que permanecem até

hoje. Esse espaço híbrido inaugurado pelo gesto de Marcel Duchamp é habitado pela arte contemporânea.⁵⁷ Duchamp é, sem dúvida, como nos mostra a produção atual, peça importante para compreendermos a lógica do pensamento sobre as artes visuais, sobre o próprio questionamento dos termos em que a visualidade se edificou.

Vemos em muitos casos a estratégia presente no *readymade* sendo utilizada literalmente, porém, desta vez, não podemos percebê-la como um deslocamento. Hoje, o lugar da arte é potencialmente todos os lugares e, sendo assim, deslocar significaria remover de um lugar para o *mesmo lugar*. Não mais invadimos sistemas, transparência e opacidade não se opõem, agora confundem-se: utilizamos o campo da arte já expandido, o mundo como um anteparo. Antes de produzirmos deslocamentos, desviamos nosso olhar para aquilo que pode se tornar significativo pelas condicionais do campo da arte, definidas por um grupo e um contexto específicos, com um olhar específico: isto pode ser olhado como arte.

Esse é o caso, por exemplo, do artista *Pop* norte-americano Andy Warhol, na medida em que propõe um duplo para as imagens impressas na mídia, desvia nosso olhar para o *mesmo lugar*, agora reconfigurado. Warhol seleciona o que já foi selecionado para duplicar.⁵⁸ Num certo sentido, as suas séries de garrafas de coca-cola, de cadeiras elétricas, entre outras, são uma espécie de duplo *readymade*; um *readymade acomodado*, não se faz pelo trânsito, já ocupa o campo expandido da arte. Se o gesto que “produziu” o *readymade* dependia da indiferença visual, na *Pop Art* vemos um espelho invertido.⁵⁹ Warhol volta-se para o campo da cultura e especifica o espetá-

⁵⁷ Obviamente Duchamp não é o único responsável pela ampliação do espaço da arte, embora talvez seja o responsável pelo gesto mais radical.

⁵⁸ Neste sentido, o texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), antecipa importantes considerações para a situação da arte no mundo contemporâneo, entre elas, a questão da experiência da arte através dos meios impressos.

⁵⁹ Refiro-me exclusivamente à *Pop Art* americana, especificamente àquela que se desenvolveu em Nova York. Portanto, não estou seguro se é possível generalizar as considerações feitas neste texto. A *Pop* assume diferentes direções nos Estados Unidos e na Europa, principalmente de ordem política.

culo como *readymade*.

O estranhamento provocado pela *Pop* não reside no fato de encontrarmos coisas conhecidas fora do lugar usual, ele se dá pelo nível da abstração das imagens.

O que vemos em **Sem título/Marilyn Monroe (Marilyn)** de Warhol não se dirige a Marilyn Monroe, significa a diluição de um produto de exposição veiculado pela mídia, é uma imagem de outra imagem. São duplos impregnados na sociedade como objeto de culto, mas desmaterializado pelos meios de comunicação de massa. O gesto de Duchamp previsto para descartar a repetição do hábito, na *Pop Art*, assume uma exata medida contrária e, assim, foi capaz de refazer e radicalizar o gesto econômico do *readymade*.

Hoje, além de vivermos sob a comunicação massiva do rádio, da televisão, das mídias impressas, experimentamos novas velocidades com as tecnologias numéricas, com as possibilidades de transformação das mídias digitais. Se no ambiente em que a *Pop* se construiu a comunicação se dava por diferentes tipos de mídias, ocupando diferentes suportes, com as tecnologias numéricas há uma convergência, a hipermídia, tudo pode ser digitalizado: vídeo, áudio, texto, imagens, movimento. No ciberespaço as hierarquias se diluem, todas as mídias são acessíveis ao *mesmo tempo* e no *mesmo lugar*, normalmente na tela do computador, conectando, virtualmente, todas as áreas do conhecimento.

Então como entender e experimentar a viabilidade da lógica da apropriação implícita nas primeiras colagens, no *readymade* e na *Pop*, agora,



Andy Warhol, **Sem título/Marilyn Monroe (Marilyn)**, 1967, serigrafia, 91.5 x 91.5 centímetros (detalhe, uma de dez partes).

na hipermídia? Essa forma heterogênea construída por *um* único solo: os arranjos numéricos. Como pensar em apropriação se virtualmente tudo o que está no ciberespaço é acessível a todos, pode ser transformado e redistribuído em questão de segundos? E daí, em que medida a figura do autor é modificada, já que o sujeito aparelhado que habita o ciberespaço é antes uma espécie de sujeito coletivo, interconectado? Como a noção de experiência, radicalmente modificada pelo gesto duchampiano, quando torna praticamente indistinta a cópia do original, pode ser entendida se mediada pelo meio digital onde essa diferenciação termina? E, finalmente, a exemplo de Duchamp, quais estratégias são necessárias para habitar o ciberespaço e nele construir um trabalho de arte?

4. Apropriação, Repetição e Ciberespaço

Recentemente me apropriei de alguns vídeos de domínio público - o que tensiona a própria definição de apropriação -, mas por não achar forma melhor, digo que me apropriei desses vídeos que, num certo sentido, já eram meus. Um deles, produzido por Simmel-Meservey, dirigido por Edward G. Simmel e escrito por Joseph E. Johnston, foi usado como base para o trabalho **Natureza-Morta: *Arranging the tea table 1946*** - vídeo digital, cor, som mono, 07:28 min, 2005-2006 (apêndice A - *Arranging_the.avi*). É um vídeo educativo. Ensina o melhor método de se arrumar a mesa para os convidados de um agradável lanche da tarde. Em cena, são duas mulheres, uma jovem e outra idosa; é a senhora quem ensina: uma perspectiva temporal - continuação e permanência de um saber específico. As cenas do vídeo sugerem que a avó daquela senhora a ensinou e agora ela tem o dever de ensinar à neta, ou aprendiz, a fazer as coisas “direito”. Entender as funções de certas etiquetas sociais, necessárias para manutenção de um determinado meio, e seu caráter funcional ligado à afetividade. Mas, por outro lado, as duas mulheres são transformadas, pela ausência de comunicação, em ilustração de um discurso narrado por uma voz masculina tecnicamente onipresente, impedindo assim a afetividade sugerida. A afetividade é tratada tecnicamente. Tradição que tem muito a ver com a da arte: o campo de arte não é lugar de equívocos, mas, às vezes, trata de repetir para produzir o mesmo e explicar-se pela identidade do conceito ou da representação.

A potência original deste vídeo educativo norte-americano - indicar



Frames do vídeo **Natureza-Morta: *Arranging the tea table 1946***, 2005-2006.

modelos de comportamento padronizados, declarar ostensivamente seu sistema de funcionamento -, é o que faz dele algo tão interessante. Pois, ao ver nele inequivocamente um padrão repetitivo, seja de assunto, diagramação, aspecto político, de conceito, posso inverter seu sentido e pensá-lo como agente instaurador da diferença.

No seu contexto original o vídeo tinha uma função específica, orientar e educar. Quando eu me apropriei deste material, o interesse não estava somente no fato de eu ver nele um projeto de padronização e repetição, mas também, por ver na organização formal desse vídeo uma possível natureza-morta; um olhar para o mundo das coisas, organizadas simetricamente.

Depois da edição, esse material não presta mais para explicitar uma maneira correta de organização, para impedir que os convidados esbarrem nos copos e derrubem as coisas, ou como diz o vídeo: para que eles se sintam bem à vontade, sejam tratados com respeito. Nada disso, a possível natureza-morta foi sobreposta ao conteúdo original. Agora, o vídeo se repete para dizer inclusive daquilo que ele não é: um vídeo educativo.

Quando nos encontramos em presença de uma repetição que avança mascarada ou que comporta deslocamentos, precipitações, reduções, variantes, diferenças que são capazes, em última análise, de nos levar muito longe do ponto de partida, temos a tendência de ver aí um estado misto em que a repetição não é pura, mas somente aproximativa: a própria palavra repetição

parece-nos, então, empregada simbolicamente, como metáfora ou por analogia.⁶⁰

Contudo, esta sobreposição não é feita por uma lâmina opaca. No meu trabalho permanecem juntos os dois interesses, quer dizer, o vídeo educativo convive, não sem conflitos, com a natureza-morta. São dois sistemas simbólicos repetindo a si mesmos como alteridade e compartilhando o mesmo espaço discursivo. E esse é, muitas vezes, o risco que se corre ao trabalhar com apropriações, pois, talvez, para afirmar meu ponto de vista precise de uma legenda elucidativa: *vejo aí uma natureza-morta*; ou, pelo menos, *vejo aí uma natureza-morta com pessoas ao seu redor*. Indicação de um ponto de vista anunciada pela sobreposição do título: **Natureza-Morta + *Arranging the tea table* 1946**.

Esse é o novo valor do vídeo que, com a intervenção, comenta a natureza-morta. Outro tipo de tradição, talvez, mais apropriada para falar daquilo que a arte não deveria ser: um projeto de padronização.

Então, este vídeo inicialmente projetado com fins educativos, tecnicamente elaborado para padronizar o comportamento de uma determinada sociedade, a norte-americana dos anos de 1950, hoje uma peça de domínio público, pode funcionar com outros propósitos, mesmo para perverter seu sentido opressor. Pois vai ser pensado por um outro viés e mediado por outras condicionais específicas do campo da arte: desde de que a repetição tenha como resultado a diferença. Isto é, através da repetição de seu padrão,

⁶⁰ DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 1. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2000, p. 75-76.

agora alterado, produzir um trabalho de arte que recusa este projeto original. No entanto, esta recusa não quer dizer negação, mas a escolha do tipo de repetição que me interessa construir: a repetição ligada ao desigual, à alteridade.

A primeira repetição é repetição do mesmo e se explica pela identidade do conceito ou da representação; a segunda é a que compreende a diferença e compreende a si mesma na alteridade, na heterogeneidade de uma "apresentação". Uma é negativa por deficiência do conceito, a outra é afirmativa por excesso da Idéia. Uma é hipotética, a outra é categórica. Uma é estática, a outra é dinâmica. Uma é repetição no efeito, a outra na causa. Uma é em extensão, a outra é intensiva. Uma é ordinária, a outra é relevante e singular. Uma é horizontal, a outra é vertical. Uma é desenvolvida, explicada, a outra é envolvida, devendo ser interpretada. Uma é revolucionária, a outra é evolutiva. Uma é de igualdade, de comensurabilidade, de simetria, a outra se funda no desigual, no incomensurável ou no dissimétrico. [...] Uma é repetição "nua", a outra é repetição vestida, que forma a si própria vestindo-se, mascarando-se, disfarçando-se. Uma é de exatidão, a outra tem a autenticidade como critério.⁶¹

Obviamente, não é pela identidade do conceito ou da representação que a repetição ocorre aqui. *Meu* vídeo repete-se a si mesmo para afirmar um jogo duplo para a diferença: diferencia-se de si mesmo quando se

⁶¹ DELEUZE, 2000, p. 74-75.

repete e ao fazer isso se afirma diferente do vídeo educativo, o qual é parte da sua forma.

Quando reconheço a repetição, automaticamente, reconheço também a diferença. Aquilo que se repete somente o faz porque ocorre uma segunda vez, é alteridade. Em outras palavras, é pela repetição de um sistema que ele próprio se diferencia de si mesmo e de outro, estabelece-se como um padrão, como diferença. Diferencia-se de si mesmo ao tecer novas relações com outros sistemas simbólicos, modifica-se ao aparecer em outro tempo e contexto social. Mas o fator fundamental nesta negociação entre a repetição e a diferença está no intervalo, entre o final de um evento e o começo de outro, entre um e outro. Momento decisivo: se a repetição acontecer, instaura-se como diferença, se não, deixa de ser repetição, recusa-se a si mesma.

É neste intervalo que o padrão pode ser modificado, e com isso parar temporariamente de repetir-se. Na instauração do trabalho proponho uma espécie de colapso no intervalo que separa *um* do *outro*, que como a própria palavra sugere, o desmoronamento de *um* sistema e a construção de *outro*, um trabalho de artes visuais.

Além de inscrito no campo da arte, pois comenta a natureza-morta, funciona simbolicamente como antídoto ao vídeo produzido por Simmel-Meservey, quando sobreponho a sentença **isto não me pertence - *it does not belong to me*** como uma legenda, em quase toda a extensão do vídeo. Passa a funcionar como um outro, mascarando-se, para repetir-se conceitualmente estranho a sua matriz, não trata mais da representação, mas

apresenta-se instável.

Se, logo no início do vídeo, o título **Natureza-Morta: *Arranging the tea table 1946*** redireciona nossa atenção para os objetos, a sentença **isto não me pertence - *it does not belong to me*** engloba toda a cena, deixa subentendido que *isto* se refere ao *outro*. Repete a si mesmo como diferença e se refere diretamente ao *outro*, não somente ao outro edificado pela repetição de si mesmo em diferentes contextos, mas ao vídeo educativo norte-americano. Sem desvios, diretamente, quando retorna para o mesmo lugar de onde saiu: meu trabalho encontra-se disponível para *download* na categoria *open source* do *site Internet Archive*.⁶² Com o nome praticamente igual ao de sua matriz, simula o vídeo educativo, e, com isso, a ferramenta de busca do *site* sempre os aproxima; para o programa de busca eles são praticamente iguais, a mesma informação repetida: *ArrangingThe.mpeg* e *Arranging_The.avi*. Além disto, as informações que os descrevem são as mesmas, facilitando o encontro entre os/dos dois arquivos.

Este retorno estratégico, como uma espécie de vírus, somente foi possível porque a lógica do funcionamento do *site* permite *uploads* de arquivos. Ou seja, opero estritamente sob as regras de um sistema, desde o momento em que inicio um processo de varredura mediado por mecanismos de busca, para encontrar o que procuro - aproximadamente o que procuro -, até a possível “devolução” desse material para seu lugar de “origem”. É o funcionamento do ciberespaço e a estrutura das redes telemáticas que me possibilitam transferir o vídeo produzido por Simmel-Meservey, uma certa quantidade de dados, de um HD para outro, e ainda apropriar-me desses dados

⁶² Ver: <http://www.archive.org/details/Arranging_the>.

Acesso em: 07 de fev. de 2006.

e reeditá-los.


Mas, como acontece no gesto duchampiano, a lógica da apropriação somente faz sentido quando o objeto apropriado volta a circular: um simples urinol é tornado problemático quando reintroduzido como um objeto incerto, agora no espaço da arte. Da mesma forma, apropriar-me de um vídeo de domínio público significa entender suas possíveis vias de circulação. Mas, agora, não se trata de reintroduzi-lo num lugar estranho, a exemplo da **Fonte**, mas fazê-lo circular o mais próximo possível de sua matriz, como repetição, e apresentá-lo como se fosse um eco, um rebatimento. Um *bug* que repete como diferença as mesmas informações, nome, descrição de um determinado vídeo que está com se ao lado dele. Reforça o *déjà vu* que constantemente sentimos ao habitarmos o ciberespaço.

Natureza-Morta: *Arranging the tea table 1946* refere-se diretamente à sua matriz para afirmar o lugar que ocupa, o que também quer dizer, anunciar seu processo de produção: foi construído sem deixar a extensão e estrutura das redes telemáticas.

Não é estranho ao lugar que ocupa pelo simples fato de funcionar como qualquer outro arquivo digital, ou seja, pode ser copiado, modificado, distribuído ao infinito - diferente da **Fonte** que pára de exercer sua função programada, é um urinol que hoje está no museu. Virtualidades declaradas explicitamente, não somente por se tratar de um arquivo digital, mas, também, porque o vídeo está sob esta licença, *Creative Commons License - Attribution-NonCommercial-ShareAlike*.⁶³

⁶³ A partir desse momento minha produção audiovisual está disponível para download sob este tipo de licença. Inclusive aqueles trabalhos que não foram feitos com material coletado na *internet*.

Ver: <<http://www.archive.org/search.php?query=fabio%20noronha>> ou/e <<http://rizoma.cjb.net/>>. Acesso em: 25 de mar. de 2006.




creative commons
COMMONS DEED


Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.5


You are free:

- to copy, distribute, display, and perform the work
- to make derivative works

Under the following conditions:

 **Attribution.** You must attribute the work in the manner specified by the author or licensor.


 **Noncommercial.** You may not use this work for commercial purposes.

 **Share Alike.** If you alter, transform, or build upon this work, you may distribute the resulting work only under a license identical to this one.

- For any reuse or distribution, you must make clear to others the license terms of this work.
- Any of these conditions can be waived if you get permission from the copyright holder.

Your fair use and other rights are in no way affected by the above.

This is a human-readable summary of the [Legal Code \(the full license\)](#).

[Disclaimer](#) 



Outros tipos de licença:

<http://creativecommons.org/about/licenses/meet-the-licenses>

Além de informar sobre processos computacionais, como foi construído e sob qual raciocínio, estabelece a medida para as possibilidades de sua transformação: pode ser copiado e modificado, desde que redistribuído nas mesmas condições; e, principalmente, não pode ser comercializado, não é *commodity*. Estas possibilidades, obviamente não exclusivas do meio digital, são o que lhe confere maior potência, objetivamente possibilitam a existência do trabalho. Mas, ao mesmo tempo, para que não circule indefinido, desligado do campo da arte, algumas palavras-chave identificam **Natureza-Morta: *Arranging the tea table 1946*** como um trabalho de arte - *Art; Fine Arts; Moving Images*. O trajeto percorrido nas estruturas das redes telemáticas mostra que o vídeo é condicionado pelo campo da arte e, ao mesmo tempo, mimetiza funcionamento de sua matriz: pode ser copiado, modificado, distribuído.⁶⁴

A interatividade aí suposta, afirma meu interesse em construir um trabalho de artes visuais cuja forma final seja instável - meu vídeo é um arquivo temporário para ser atualizado.

Na breve história da arte interativa, a participação do espectador continua a ser, por definição, essencial: porém, mais obras de arte interativa têm se tornado não-finitas, sem resolução última. É mais uma questão de processo ilimitado que de produto finito. O que tem mudado significativamente é a disposição dos espectadores. Eles não são mais simplesmente interativos, mas pró-ativos. Interatividade torna-se vínculo. Suas relações com a "obra de arte/trabalho de rede" é mais prospectiva que receptiva. Suas percepções tornaram-se cibercepção. A identidade de

⁶⁴ Proponho um sistema derivativo de produção iniciado com o *download* do vídeo educativo norte-americano. Sistema que começou a funcionar quando substituí a primeira versão do meu vídeo (**Arranging_the**) por esta que hoje está disponível para *download* (**Arranging_the**). É interessante notar que esta primeira versão foi "baixada" do *site* no período de tempo em que ficou *on-line*. Virtualmente, este protótipo ou trabalho inacabado, se é que alguém o mantém, pode voltar a circular como se fosse uma cópia desatualizada. Não é a última versão. Daí meu espaço de produção ser compartilhado, o vídeo **Natureza-Morta: *Arranging the tea table 1946*** é o segundo estado, entre outros possíveis, desse trabalho.

cada indivíduo é instável. Ela pode ser múltipla, distribuída ou coletiva. A identidade no ciberespaço é variável e complexa, sempre transformável.⁶⁵

Mesmo que para estar ali, naquele endereço eletrônico acessível a todos, não dependa do campo da arte, é assinado por um autor - minha identidade compartilhada. Um autor que deve ser mantido ou citado, tornando-se assim co-autor. A modificação do estatuto do vídeo, de um vídeo educativo para um trabalho de arte, implica olhares diferenciados para cada instância, pois, são sistemas simbólicos diferentes. Ao modificar o vídeo produzido por Simmel-Meservey, proponho uma nova hierarquia quando determino outro ponto de vista para que tanto o meu trabalho quanto o vídeo educativo seja olhado. Hierarquia certamente variável, num momento o significado histórico é mais relevante, em outro, o fato de pertencer ao campo da arte. É um trabalho híbrido cuja forma será definida por desdobramentos, pelo possível aparecimento de derivados; pelo confronto, incorpora a sua própria transformação.

Essa interatividade em forma de co-autoria exige, como sugere Ascott, pró-atividade, caso contrário as modificações não ocorrerão. A instabilidade impressa no trabalho depende do empenho do outro para ser ativada, um *outro* habitante do ciberespaço, mas não é impositiva: **Natureza-Morta: Arranging the tea table 1946** também pode ser copiado, assistido, apagado, gravado em algum tipo de mídia. São usos distintos para a mesma coisa.

⁶⁵ ASCOTT, Roy. Arte Emergente: interativa, tecnocrática e úmida. In: Encontro Internacional de Arte e Tecnologia 1., Brasília, Distrito Federal. **Anais: Imaginário, Real, Virtual.** Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, 1999, p. 25-26.

O funcionamento do ciberespaço, num certo sentido, é espelhado pela lógica aparentemente contraditória da relação entre repetição e diferença: aparelhos programados informam sobre seu funcionamento padronizado, e, devido ao tipo de trama construída a partir destes padrões, geram diferença, principalmente por diferentes roteiros de navegação. Roteiros que estão na formulação desse sujeito aparelhado cuja percepção do mundo se dá coletivamente, é mediada pela máquina.

À experiência sensível não interessa este EU que enuncio e que capto por uma reflexão de meu pensamento, mas um “outro eu que já tomou partido pelo mundo, que já se abriu a alguns aspectos e sincronizou-se com eles. Entre a minha sensação e eu, há sempre a espessura de uma *aquisição originária* que impede minha experiência de ser clara para mim mesmo. Eu experimento a sensação como modalidade de uma existência geral, já consagrada a um mundo físico e que se funde através de mim sem que eu seja o autor”⁶⁶

Se Couchot inspirou-se e define essa discussão sobre a percepção em Merleau-Ponty, determinada pelo diálogo ou mesmo conflito entre o sujeito-NÓS e o sujeito-EU, Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs*, apresentam-nos semelhante formulação para falar do livro, da escritura, diria da escritura do mundo:

⁶⁶ MERLEAU-PONTY apud COUCHOT, 2003, p. 16.

Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos o que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante. Distribuimos hábeis pseudônimos para dissimular. Por que preservarmos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um conhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.⁶⁷

Nos dois casos o que está em jogo é a percepção sobre nossa localização no mundo, como somos mediados, que relações estabelecemos com o *outro*. Um *outro* que, habitante do ciberespaço, diferencia-se pela repetição.

O ciberespaço pode ser entendido como um sistema que ocorre na esfera virtual e incorpora tudo o que pode ser codificado numericamente, digitalizado. Também é lugar de armazenamento, funciona como uma grande memória digital coletiva. Mas a noção de permanência, implícita ao pensarmos em armazenamento e memória, não pode ser empregada com tanta segurança para fixar o ciberespaço, já que a precariedade da sua forma é redefinida, a cada novo instante, pelo número de conexões existentes numa determinada rede telemática. Indefinição acentuada se concordarmos que o ciberes-

⁶⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 11.

paço “[...] refere-se a uma margem de atualidades e possibilidades tecnológicas, das aplicações da RV [Realidade Virtual] *high tech* e caixas automáticas nos bancos ao sexo por telefone.”⁶⁸ E isto é exatamente o que lhe confere potência: não é linear, aparentemente não tem um começo e um fim definidos, é descentralizado. Principalmente, considerando-se a crescente utilização das arquiteturas de compartilhamento chamadas *Peer-to-Peer*, onde cada usuário é, ao mesmo tempo, servidor e cliente.⁶⁹

Essa possibilidade de as partes serem intercambiáveis é fundamental, talvez seja mesmo o que mais evidencie a potência de virtualização dos aparelhos atuais, a forma como os manipulamos. Se pensarmos nas “máquinas simples”, ou mesmo numa ferramenta como o martelo, por exemplo, veremos de imediato que sua função é determinada pela singularidade; suas partes, madeira e ferro, não são intercambiáveis, sua função é determinada pela fixidez das partes. Se uma das partes é danificada o todo fica irremediavelmente sem função. Mesmo no motor a gasolina, como exemplifica Simondon a respeito do objeto tecnológico, a função é determinada por um conjunto de partes que não podem variar. O número de tarefas possíveis nesses dois casos é restrito por um tipo de estrutura, cuja função varia pouco: o martelo e o motor foram construídos para fazer basicamente isto ou aquilo. Aparelhos ou máquinas complexos são distintos dos aparelhos ou máquinas simples pela sua possibilidade de intercambiar partes, são complexos em virtualidades, pois é pela ampla gama dos diferentes arranjos das partes que sua complexidade se produz. Todas os aparelhos ou máquinas complexas, isto é, tecnologias que contêm partes tecnológicas, são virtuais, suas partes podem

⁶⁸ SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano, da cultura das mídias a cibercultura**. São Paulo: Paulus Editora, 2003, p. 101.

⁶⁹ Enquanto “Uma arquitetura de rede distribuída pode ser chamada *Peer-to-Peer* (P-to-P, P2P,...) se os participantes compartilharem parte de seus próprios recursos de hardware (poder de processamento, capacidade de armazenamento, banda de rede, impressoras,...). Esses recursos são necessários para prover os serviços e conteúdos oferecidos pela rede (ex. compartilhamento de arquivos ou espaços de trabalho para colaboração mútua). Os serviços e recursos são acessíveis por todos os pares sem necessidade de passar por nenhuma entidade intermediária. Os participantes dessa rede são tanto provedores de recursos (serviços e conteúdo) como demandadores desses mesmos recursos (conceito de *Servent*).” A rede “[...] cliente-servidor possui uma arquitetura distribuída com um sistema de alta performance, o servidor, e vários clientes, de menor performance. O servidor é uma unidade central de registro e também o único provedor de serviço e conteúdo. Um cliente somente faz requisições de conteúdo ou execução de serviços ao servidor, sem compartilhar nenhum de seus próprios recursos.”

Ver: <http://www.gta.ufrj.br/seminarios/semin2003_1/william/>.

Acesso em: 12 de fev. de 2006.

ser separadas e recombinadas infinitamente, e com isso, suas possibilidades de virtualização aumentadas.⁷⁰

Não podemos, ou seria pouco produtivo, pensarmos na cibernética como determinada por um único objetivo, capaz de produzir um único produto. Daí a potência do ciberespaço e das redes telemáticas estar na virtualização, já que o número de funções possíveis pelo arranjo e conexão de *software* e *hardware* é virtualmente infinito. Então, o virtual faz parte do próprio aparelho, note-se que muitos dos aparelhos ou máquinas atuais podem funcionar para além das suas funções específicas programadas quando são conectados a outros aparelhos.

Assim, o ciberespaço, esta espécie de depósito transformado pela maneira com que é habitado, edifica-se de forma imprevisível durante sua utilização, mesmo tendo em sua base as estruturas programadas dos programas, encerrando-o numa esfera virtualmente finita. Mas esta limitação torna-se irrelevante quando o que está aí contido é desterritorializado e reterritorializado incessantemente com velocidades surpreendentes: tudo pode ser conectado, melhor dizendo, interconectado em tempo real, hibridizado por um número de combinações possíveis tendendo ao infinito. O ciberespaço não é algo a espera de sua realização, antes, atualiza-se de forma problemática a cada instante; não é feito pela oposição virtual/real. Como lembra Pierre Lévy, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. “Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualiza-

⁷⁰ Ver: LISTER, M.; DOVEY, J.; GIDDINGS, S.; GRANT, I.; KIERAN, K.. **New Media: A critical Introduction**. London: Routledge, 2003, p. 362-365.

ção.”⁷¹ Por isso não pode ser mapeado em sua totalidade instável: sua rotina de funcionamento é feita pelo entrecruzamento de rotas cambiantes desenhadas e atualizadas a cada instante, por cada novo habitante. Como define Milthorp, o virtual “[...] parece oferecer um espaço anárquico no qual várias espécies de hierarquias podem existir e no qual o poder é descentrado. O ciberespaço pode, de fato, refletir a capacidade crescente de a nossa cultura de acomodar atividades aberrantes sem desestabilizar a estrutura existente”.⁷²

Nesse sentido, se quisermos habitar o ciberespaço, devemos considerar a presença cada vez mais ostensiva do que poderíamos chamar de acionamentos coletivos, já que estamos em rede, interconectados. Embora tais acionamentos possam ocorrer simultaneamente, e de fato ocorrem, não são motivados por um pacto declarado entre o *eu* e o *outro* que habitam o ciberespaço.⁷³ Antes, o *eu* e o *outro* são acionados para agir coletivamente, de forma padronizada, de acordo com as rotinas dos programas; e, uma vez acionados, são agentes de ações coletivas programadas.

No ciberespaço, a ressonância entre os vários sujeitos *interfaceados* (expressão de Couchot), por mais autêntica que possa parecer, é enormemente mediada por toda uma parafernália eletrônica, muito difícil de ser dissimulada. Diante de mim há um computador; eu tenho de acioná-lo através de comandos de teclado ou do deslocamento do *mouse* ou do *joystick*. Mesmo nos dispositivos de realidade virtual, que tentam simular um efeito cine-

⁷¹ LÉVY, Pierre. **O que é o virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 16.

⁷² MILTHORP, Rob apud SANTAELLA, 2003, p. 101-102.

⁷³ Excetuando-se, por exemplo, as arquiteturas *Peer-to-Peer*, cujo funcionamento baseia-se em certos acordos tácitos: compartilhar integralmente aquilo que foi recebido. A permanência desse tipo de arquitetura depende fundamentalmente de um espírito cooperativo, não seria exagero dizer que existe uma certa intimidade nesse tipo de parceria.

matográfico, eu necessito de capacetes e luvas especiais, além de outras próteses, ou, no mínimo, de sensores e dispositivos apontadores que me permitam enviar *outputs* para a máquina e receber dela os *inputs* sensoriais. Assim, mesmo que os diversos sujeitos estejam interagindo uns com os outros, baseados no sentimento de um presente compartilhado em tempo real, na realidade seus interlocutores não estão realmente presentes; entre eles, há uma interposição de um gigantesco aparato tecnológico; importantes processos computacionais estão não apenas mediando, mas também conformando essa relação.⁷⁴

Isto é, no ciberespaço funcionamos potencialmente como coletivos, estamos entre os aparelhos e os programas, não exatamente no controle. Nossa memória e forma de pensar são expandidas pela técnica, o *eu* e o *outro* compartilham da mesma memória digital coletiva que se auto-arranja a partir de programas específicos e permite o trânsito intenso de múltiplas informações, a produção e a estocagem do conhecimento. Submergimos na hipermídia, no hipertexto.

No Brasil, temos um coletivo formado em sua maioria por usuários de *softwares* ilegais - piratas.⁷⁵ Sem essa ilegalidade o ciberespaço seria reduzido aproximadamente a 40% do seu tamanho; mesmo contando com a crescente produção *softwares* livres, de código aberto - *open source* - e *freewares*; ou seja, ciberespaço tem parte importante do seu funcionamento programado baseado na contravenção e somente existe nas proporções que hoje conhecemos porque é em parte ilegal. Este é um fato que não nos

⁷⁴ MACHADO, Arlindo. Novas figuras da subjetividade. In: FRAGOSO, Maria Luiza (org.) **[Maior e Igual a 4D] arte computacional no Brasil**: reflexão e experimentação. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, 2005, p. 11.

⁷⁵ <<http://www.bsa.org/globalstudy/upload/Piracy-Study-2005-Portuguese.pdf>> Acesso em: 29 de mar. de 2006.; e, <http://www.abes.org.br/old/gruptrab/antipira_comsumo/relofipirariaswbr-cni.pdf> Acesso em: 29 de mar. de 2006.

cabe aqui julgar. Mas também não é difícil imaginar o que aconteceria ao ciberespaço, às redes telemáticas, às vidas das pessoas se não pudessem mais contar com aproximadamente 35% dos ciber-habitantes ilegais em todo o mundo, com 35% da capacidade do processamento gerenciado por *softwares* ilegais.

[...] É verdade que o *software* não poderia exercer seu poder de leveza senão mediante o peso do *hardware*; mas é o *software* que comanda, que age sobre o mundo exterior e sobre as máquinas, as quais existem apenas em função do *software*, desenvolvendo-se de modo a elaborar programas de complexidade cada vez mais crescente. A segunda revolução industrial, diferentemente da primeira, não oferece imagens esmagadoras como prensas de laminadores ou corridas de aço, mas se apresenta como *bits* de um fluxo de informação que corre pelos circuitos sob a forma de impulsos eletrônicos. As máquinas de metal continuam a existir, mas obedientes aos *bits* sem peso.⁷⁶

Quer dizer, fazer o peso do *hardware* obedecer aos *bits* ilegais sem peso do *software*. Sem peso? Sem dúvida, mas apenas literalmente, pois, não podemos deixar de ver um certo peso na contradição que existe nesta formulação: você não deveria estar aí nestas condições e ao mesmo tempo é somente pela sua presença que este lugar existe desta forma, com esta potência.

⁷⁶ CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 20.

Programas funcionam basicamente da mesma maneira, em muitos casos são programados para funcionar de forma automatizada logo após o início de um sistema operacional, ou seja, depois de ligarmos o computador. As famosas atualizações automáticas são acionamentos coletivos que pouco dependem do usuário, funcionam como que num segundo plano, são assim programadas para não chamar a nossa atenção, não importa *quem* pôs a máquina em funcionamento, desde que a atualização aconteça. Por outro lado, permitimos que provedores de endereços eletrônicos usem nosso espaço privado como *display* de propaganda: enquanto lemos nossas mensagens recebemos anúncios promocionais supostamente individualizados, afinal, encontram-se “dentro” de um lugar de acesso restrito. É mesmo irônico que este espaço supostamente privado, protegido por senha de acesso, ao ser identificado como tal, torne-se coletivo e seja acionado por outros aparelhos programados.

Um dos exemplos mais peculiares desse tipo de atividade pode ser experimentado por aqueles que possuem um endereço eletrônico no provedor *Gmail*; nesse caso, os anúncios relacionados diretamente ao assunto e ao texto da mensagem recebida são publicados através de *links* patrocinados.⁷⁷ Dependendo do assunto tratado numa determinada mensagem, tenho indicações, *links* patrocinados, de possíveis roteiros de navegação, diga-se, roteiros inicialmente decididos por um programa. Depois de processados pela máquina, meus interesses tornam-se roteiros de compras. Ora, como posso pensar em habitar o ciberespaço se não como um sujeito mais ou menos despersonalizado, tornado coletivo pela máquina, se até aquilo que escrevo é automaticamente convertido em banco de dados, e indiretamente em *commodity*?

⁷⁷ Embora o Google, empresa que oferece o serviço de *e-mail Gmail*, afirme que “[...] a correspondência entre os anúncios e o conteúdo é um processo totalmente automatizado executado por computadores. Nenhuma pessoa lê seus e-mails para direcionar determinar os quais anúncios são exibidos, e nenhum conteúdo de e-mail ou outras informações de identificação pessoal são fornecidos aos anunciantes.”

Ver: <<http://mail.google.com/mail/help/intl/pt-BR/about.html#ads>>. Acesso em: 20 de jan. de 2006.

É claro que esse tipo de funcionamento é um poderoso instrumento de monitoramento e controle, portanto de censura. Isso fica melhor anunciado no item número três do Termos de uso do *Gmail*, que se refere ao Uso apropriado: “Você não poderá, não concordará e não autorizará ou encorajará terceiros a: (i) usar o Serviço para carregar, transmitir ou distribuir qualquer conteúdo que seja ilegal, difamatório, danoso, abusivo, fraudulento, obsceno, que contenha vírus ou que de outra forma possa ser alvo de objeções conforme razoavelmente determinado pelo Google.” Ver: <http://mail.google.com/mail/help/intl/pt-BR/terms_of_use.html>. Acesso em: 20 de jan. de 2006. Mas, então o que seria difamatório, danoso, abusivo, obsceno? Sob qual perspectiva isto é enxergado? O que esses assuntos significam para os programas que os gerenciam, como foram programados? Esse é o *alguém* que lê seus e-mails. Durante a pesquisa encontrei um artigo que confirma esta estratégia de mapeamento do *G-mail* e analisa o funcionamento de outro serviço oferecido pelo Google, o Google *AdWords*. Ver: stankdawg@stankdawg. Hacking Google AdWords. In: **2600 magazine - The Hacker Quarterly**. nº. 2. vol. 22 - summer 2005. New York, Middle Island.

No ciberespaço o sujeito aparelhado, como chama Couchot, age e é acionado coletivamente a partir de seu universo privado, cada vez mais negocia sua permanência no ciberespaço.

Nessa hipótese, a noção de sujeito se alarga: ela não se limita mais a uma manifestação de um eu [sujeito-EU], mais ou menos egoísta e narcísico, ou à expressão de uma vontade de ser ou de fazer, de uma consciência ou de uma afetividade (a subjetividade romântica, por exemplo). Ela se define na sua oposição ao sujeito-NÓS e na sua maneira de compor com ele, de partilhar o mesmo estado de sujeito, uma vez que estes dois componentes do sujeito não cessam de se afrontar e de negociar, mas também de se deslocar e de mudar de figura.⁷⁸

Este solo formado coletivamente é suporte direto da minha pesquisa recente no campo das artes visuais, principalmente, quando trabalho com apropriação de arquivos de vídeo e áudio encontrados na *internet*. Literalmente, é pelo olhar do outro que inicialmente opero: para poder realizar um projeto, necessariamente, preciso encontrar *quem* produziu, distribuiu e tornou acessível o que procuro, caso contrário não posso trabalhar com apropriação. Certamente, trata-se de um caos associativo proporcionado pela ferramenta de busca: o que a palavra salamandra pode significar em termos visuais ou sonoros? São processos de varredura iniciados sempre a partir do texto, palavra ou palavras específicas, que uma vez identificadas ramificam-se em possíveis

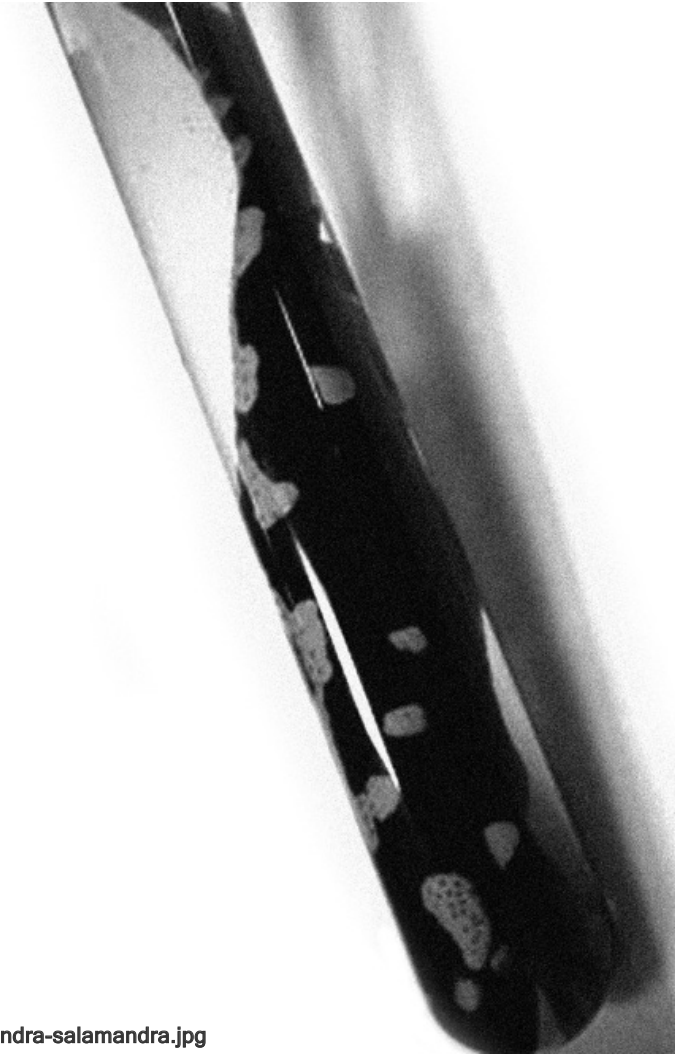
⁷⁸ COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 17. O Sujeito-NÓS, como esclarece a tradutora do livro Sandra Rey, é um “[...] neologismo criado pelo autor para indicar uma subjetividade coletiva, impessoal, intrínseca aos procedimentos técnicos desenvolvidos ou adotados pelos artistas em diferentes épocas, em oposição ao sujeito-EU, individual e subjetivo” (COUCHOT, 2003, p. 11. Ver N. de T.). Neste importante estudo sobre as relações entre arte e tecnologia, Couchot lança um olhar retrospectivo sobre o que podemos chamar de *espaço moderno*. Inicia com as discussões acaloradas acerca do estatuto da fotografia, e para isso evoca Baudelaire, fala-nos da automação tanto na distribuição quanto na produção do objeto fotográfico; sobre a presença do sujeito-EU no romantismo que, num certo sentido, entra em conflito com a revolução industrial; sobre a modulação da pintura impressionista cujo espaço de representação constitui-se pela síntese ótica; até à fragmentação do espaço perspectivado renascentista pelas vanguardas, pelo gesto radical da colagem cubista; enfim, traça paralelos entre o desenvolvimento artístico e o tecnológico e, ocasionalmente, sobre o contexto político onde um ou outro se insere. Apresenta-nos, ainda, um inaugural mapeamento acerca das ligações entre a arte e a tecnologia dos anos de 1960 até os dias atuais (vale lembrar que Couchot vê o tratado *De Pictura* (1435) de Leon Battista Alberti como marco fundamental para se pensar as técnicas, que antes de serem apenas modos de produção são também modos de percepção. *De Pictura* é um ponto de origem mais distante, inaugural, da relação de tensão entre o sujeito-EU e o sujeito-NÓS). E, a partir destes exemplos, sua principal questão é apresentada: ver no desenvolvimento da história da arte os movi-

arquivos de vídeo e áudio indicados por imagens e textos explicativos do seu suposto conteúdo. **Busca Salamandra:**



Salamandra gigante.jpg

mentos de tensão, mediados pela técnica, entre o sujeito-EU e o sujeito-NÓS. Sujeito que ao controlar e manipular as técnicas transforma a percepção que tem do mundo: a *experiência tecnestésica*. Esta automação constrói esse sujeito-NÓS de diferentes maneiras: com a espécie de aparelho que é a perspectiva; com a revolução industrial e a sincronização das informações, tanto na produção quanto na distribuição - um sujeito aparelhado com o rádio e a TV; e, finalmente, com as imagens numéricas na formulação de um tipo mais radical de experiência, dada pela indefinição do sujeito-EU sobreposto pelo sujeito-NÓS, nas intensas modificações na lógica da comunicação no final do século XX. Como costumamos dizer: o século da comunicação; mais propriamente, diria, século da comunicação massiva iniciada pela radiodifusão.



Salamandra-salamandra.jpg



Salamandra.jpg

Daí o que encontro ser sempre aproximado, definido pelo saber e interesse de outros campos. Por isso mesmo, existe um caráter funcional originalmente agregado que no momento da apropriação é suspenso, uma espécie de quebra ou colapso do sistema simbólico aí impresso, impedido de se repetir. O que encontro é sempre contaminado por algo que não conheço e que, muitas vezes, perde-se quando uso meus óculos de artista, uma espécie de anestesia: o que vejo num vídeo de biologia do início de século vinte que não diz respeito ao campo da biologia? (apêndice A - Salamandra.avi)

A cada instante surpreendo-me pelo que encontro durante estes processos de varredura, melhor assim: às cegas, aproprio-me do universo *visual e sensível e objetivo e subjetivo e estranho* produzido, distribuído e tornado acessível pelo *outro*, que agora está aqui, como se ao meu lado. Mas não sei exatamente o que *dele me* pertence. Acho mesmo que aí nesta dúvida, melhor se faz a soma do *eu* e do *outro*, forma-se a coletividade das redes telemáticas. Esse *outro* anônimo é minha medida inicial, torno-me parte desse outro sujeito aparelhado.

Nossa vida moderna é tal que, encontrando-nos diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações. Inversamente, repetições secretas, disfarçadas e ocultas, animadas pelo deslocamento perpétuo de uma diferença, restituem em nós e fora de nós repetições nuas, mecânicas e estereotipadas. No simulacro, a repetição já incide sobre repe-

tições e a diferença já incide sobre diferenças.⁷⁹

78

⁷⁹ DELEUZE, 2000, p. 36.

5. Série Insônia Valeriana⁸⁰



Frame do vídeo *Língua - forget everything you know about*, da série *Insônia Valeriana*, 2000-2002.

⁸⁰ A série *Insônia Valeriana*, iniciada em 2000, pode ser dividida em duas partes: a ação **Espalhar raízes de *Valeriana officinalis* em algum evento relacionado e posterior a residência de artista Faxinal do Céu**, que é em parte reconstruída pelo trabalho **Mapas que são parte da desta ação**; e por vídeos construídos com material disponível gratuitamente na *internet*, especificamente aqueles de conteúdo pornográfico; um material configurado por um padrão cujo conteúdo é conhecido por antecipação, onde se espera a repetição; uma espécie de *readymade* com a idéia de repetição na própria forma. Além de o conteúdo formar um padrão estruturado pela repetição, estes vídeos são organizados por tipos e categorias que se repetem praticamente em todos os *sites*, os quais mantêm um sistema de distribuição bastante parecido. Normalmente esses arquivos de vídeo são divididos em trechos de curtíssima duração, alguns segundos, quase sempre identificados por números seqüenciais, por exemplo, 001, 002, 003, etc. A expectativa é que depois de copiados para o computador e ordenados formem uma seqüência com começo, meio e fim. Isso, porém, não acontece e o que temos é apenas um fragmento de maior duração, mas que ainda funciona como um fragmento. Continuamos com uma estrutura narrativa determinada pelo tempo de duração dos vídeos, não pelo assunto que os constitui. Os vídeos da série *Insônia Valeriana* são formados por esses fragmentos e têm seu ordenamento baseado nas condições previstas pela máquina, não somente àquelas condicionadas pela distribuição, mas por outras, também programadas: a ordem de chegada no computador (determinada pelos diferentes tempos de duração dos *downloads*), formato dos arquivos, compatibilidade entre arquivo e *software*, tempo de duração dos arquivos. De fato, esse conteúdo supostamente ligado ao

*Atkinson: four methods by which the artist has sought to make sure his work is recognized as art: (1) making an object with all the morphological characteristics traditionally associated with a work of art, as an oil painting, for example; (2) adding something new or alien to this, as when the Cubists added collage; (3) putting an alien object in an 'art' context, as Duchamp did; (4) declaring that something is art, as when Atkinson and Baldwin asserted that a column of air comprising a base of one square mile was art or that Oxfordshire was an artwork. Unlike the others, this fourth method does not use a 'concrete existential object', but a theoretical one.*⁸¹

Espalhar raízes de *Valeriana officinalis* em algum evento relacionado e posterior a residência de artista Faxinal do Céu não foi exatamente uma contravenção, mas um desejo de contravir. Poderia ter sido considerada uma atitude de mau gosto, um tipo de piada sem graça, não fosse o anonimato da ação: liberar o fedor da *Valeriana officinalis*. Espalhei alguns montes da raiz em cantos e áreas de sombra do *Hall* da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, para que sua presença somente fosse notada pelo olfato - a raiz cheira a cachorro molhado, roupa que demorou muito para secar, um cheiro forte que empesta o ambiente.⁸²

Num certo sentido, funcionei como se fosse um vírus, um tipo específico que mantém o seu hospedeiro doente o maior tempo possível: o cheiro da *Valeriana officinalis* permaneceu durante toda a rotina do evento; quem sabe, durou até próxima rotina da equipe de limpeza. Transportando essa idéia básica para o meio informático, o melhor vírus, na minha opinião, é aquele

prazer, ao desejo, cede ao funcionamento da máquina para instaurar novos conteúdos simbólicos. Trata-se de um novo padrão incompatível ao sistema que o originou. Incompatível porque apesar de ser construído pela mesma lógica - repetição, fragmentação, montagem -, dilacera o conteúdo da sua própria matriz pela incompatibilidade formal que esse novo nível da repetição impõe, um ordenamento/desordenamento inesperado.

⁸¹ GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. New York: Phaidon Press, 1998, p. 139-40.

⁸² Faxinal das artes foi um projeto de residência para artistas realizado em 2002 pelo governo do Paraná no sudoeste do estado, na antiga Vila residencial dos operários que construíram a Hidrelétrica de Foz de Areia, chamada Faxinal do Céu. As raízes de *Valeriana officinalis* foram espalhadas durante o evento de lançamento da edição especial sobre Faxinal das artes do jornal PLANETA CAPACETE, da videocrônica da artista Gabriela Greeb, entre outros, no Hall da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, na cidade de Curitiba, em 2003. Sobre o jornal ver: <<http://www.capacete.net/jornal4.asp>>. Acesso em: 14 de set. de 2006.

que não destrói o sistema operacional, mas, pelo contrário, evidencia as falhas e o mantém de forma precária pela inclusão de rotinas estranhas ao seu funcionamento.

O uso do aparelho torna-se mais complexo, quase insustentável. Um bom vírus de computador não deve ser percebido de imediato, na porta de entrada (*frontdoor*), caso contrário será eliminado por outros programas ou extinto pela sua própria ação destrutiva; deve anunciar suas ações sem, no entanto, se deixar identificar em todos os seus contornos. Está ali, não se sabe bem onde. Com a presença do cheiro instaurado a dúvida: porque o sistema está funcionando assim? O que é esse cheiro?

Como um tipo de vírus, o cavalo de Tróia (*trojan*) não é construído para contaminar de forma massiva; ele não é um replicante, antes sua ação é dirigida especificamente a um ou a outro destinatário: *Hall* da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. Normalmente camuflado, escrito dentro de outro programa - a figura do artista - serve para expor o sistema, é como um apêndice que ao ser executado ou aceito abre as portas, as portas de trás (*backdoors*). Diferente do vírus, ele serve para expor as entranhas do outro, agora sujeito a contaminação. Assim, o cavalo de Tróia é mais potente, pois é convidado a funcionar como observador: convite para um evento dentro do campo da arte.

A ação somente foi possível graças ao anonimato. Provavelmente eu teria sido interrompido pela segurança da instituição pelo pequeno ato de vandalismo e considerado um “desmancha-prazeres”, figura que interrompe o jogo.⁸³ Naquele momento, interessava-me jogar com a invisibilidade do chei-

⁸³ “Há regras tácitas desse jogo que vai ser jogado, tendo cada um dos universos em que circula o discurso uma estrutura tal que certas coisas podem ser ditas e outras não. Primeiro pressuposto implícito desse jogo de linguagem: o debate democrático pensado segundo o modelo da luta livre; é preciso que haja enfrentamentos, o bom, o bruto... E, ao mesmo tempo, nem todos os golpes são permitidos. É preciso que os golpes transcorram na lógica da linguagem formal, erudita.” BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 49.

ro, isto é, jogar o jogo e descartar a figura, muitas vezes revolucionária, do desmancha-prazeres. Pois, caso ela aparecesse acabaria com o próprio jogo.⁸⁴ No seu lugar, a figura do batoteiro, aquele que finge jogar seriamente, deveria aparecer e definir as regras da ação: o anonimato. Agora, neste texto, é que as regras do jogo, assim como a ação, são tornadas conhecidas.



Imagem do *Hall* da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná “durante a contaminação”.

⁸⁴ “O jogador que desrespeita ou ignora as regras é um ‘desmancha-prazeres’. Este, porém, difere do jogador desonesto, do batoteiro, já que o último finge jogar seriamente o jogo e aparenta reconhecer o círculo mágico. É curioso notar como os jogadores são muito mais indulgentes para com o batoteiro do que com o desmancha-prazeres; o que se deve ao fato de este último abalar o próprio mundo do jogo. Retirando-se do jogo, denuncia o caráter relativo e frágil desse mundo no qual, temporariamente, se havia encerrado com os outros. Priva o jogo da *ilusão* - palavra cheia de sentido que significa literalmente ‘em jogo’ (de *inlusio*, *illudere* ou *inludere*). Torna-se, portanto, necessário expulsá-lo, pois ele ameaça a existência da comunidade dos jogadores. A figura do desmancha-prazeres desenha-se com mais nitidez nos jogos infantis. A pequena comunidade não procura averiguar se o desmancha-prazeres abandona o jogo por incapacidade ou por imposição alheia, ou melhor, não reconhece sua incapacidade e acusa-o de falta de audácia. Para ela, o problema da obediência e da consciência é reduzido ao do medo ao castigo. O desmancha-prazeres destrói o mundo mágico, portanto, é um covarde e precisa ser expulso. Mesmo no universo da seriedade, os hipócritas e os batoteiros sempre tiveram mais sorte do que os desmancha-prazeres: os apóstatas, os hereges, os reformadores, os profetas e os objetores de consciência. Todavia, freqüentemente acontece que, por sua vez, os desmancha-prazeres fundam uma nova comunidade, dotada de regras próprias. Os fora da lei, os revolucionários, os membros das sociedades secretas, os hereges de todos os tipos têm tendências fortemente associativas, se não sociáveis, e todas as suas ações são marcadas por um certo elemento lúdico.” HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, p. 14-

Talvez fosse difícil mesmo atribuir esse cheiro à ação de *alguém*, mais provável que tenha sido percebido como resultado de alguma falha no funcionamento da parte hidráulica, confundido com o possível cheiro de um verniz ou com aquele adquirido pelo próprio lugar com o passar do tempo. Para mim, esta última possibilidade seria a melhor, pois, definiria o cheiro como algo permanente, já impregnado na estrutura do lugar; algo acumulado e com certa espessura, literalmente, um lugar desagradável para todos ali presentes. Empecilho para a instituição que, apesar de protegida pelo possível glamour da promoção de um evento, não conseguiria esconder o mau funcionamento de sua estrutura que se arrastava por oito anos sob a mesma bandeira política, quer dizer, sob o mesmo olhar.⁸⁵

Um cheiro exalado, e não produzido por um gesto artístico que requer as atenções para si, transformando a ação em outra coisa, visível: *aquele* que tentou estragar o jogo. Ou seja, esse *quem*⁸⁶ da ação deveria permanecer anônimo naquele momento, o que importava ali era o cheiro da *Valeriana officinalis* e não a imagem de *alguém* em ação. Não me interessava produzir um espetáculo para o público, um espetáculo extra, e animar a festa ao encarnar a figura esperada do “desmancha-prazeres”, esta figura bem vinda nos eventos polêmicos. Fazer isso é jogar o jogo da publicidade, da imprensa, dos jornalistas; jogo fácil baseado em mal-entendidos: você está contra os artistas, quer estragar a festa?⁸⁷

Se meu principal interesse era a invisibilidade da ação, não faria sentido registrá-la em vídeo, por exemplo, mais sensato propor que o registro da ação é sua descrição posterior. Assim como em *Dialogue Piece* de

15.

⁸⁵ Jaime Lerner governou o estado do Paraná de 01 de janeiro de 1995 a 01 de janeiro de 1999, no primeiro mandato, pelo Partido Democrático Trabalhista, e depois, reeleito, de 01 de janeiro de 1999 a 01 de janeiro de 2003, pelo Partido da Frente Liberal. Tendo como secretários de Estado da Cultura Eduardo Rocha Virmond e Monica Rischbieter, respectivamente.

⁸⁶ Duas pessoas participaram da execução da ação **Espalhar raízes de *Valeriana officinalis* em algum evento relacionado e posterior a Faxinal do céu**; Uma delas me ajudou a espalhar as raízes e a outra fez outro tipo de ação, também pensando na idéia de anonimato.

⁸⁷ Se me refiro a este evento como algo polêmico é porque o projeto de residência Faxinal do Céu, num certo sentido, dividiu o campo artístico paranaense em dois grupos com opiniões divergentes. Já que antes de tudo, para aqueles que não foram convidados ou não quiseram participar, este evento significava apenas a autopromoção de um governo em final de mandato. A pertinência desta afirmação, na minha opinião, não justifica uma simples recusa. Pois, se de fato, e concordo com isso, tratava-se de um evento de autopromoção com gastos exagerados, por que não usar este espaço público para denunciar de diferentes maneiras esta má administração do dinheiro público destinado ao campo artístico? Se essa fosse a questão. A curadoria do evento foi composta por Fernando Bini e Agnaldo Farias, este responsável pela escolha dos artistas num âmbito nacional e aquele pelos artistas paranaenses. “Sem dúvida, e eu não condeno *a priori*, evidentemente, qualquer forma de colaboração com os jornais, a rádio ou a televisão. Mas, do ponto de vista dos fatores que inclinam à colaboração, entendida como submissão incondicional

Lee Lozano⁸⁸ é algo reconstituído durante uma outra ação, a construção do discurso. O que pode significar o anúncio de uma ação sem necessariamente divulgar o que ocorreu durante o período de tempo em que ela foi realizada, ou seja, Lozano anuncia as regras de um jogo por ela proposto, não como o jogo foi jogado. Isto faz parte da experiência de quem joga, é o que movimenta *Dialogue Piece*.

Olhar para aquilo que foi significa construir um ponto de partida que possibilita esse olhar, um novo olhar que se dá no tempo e reaparece num outro contexto - nesse caso, numa dissertação: a construção do discurso afirma a ação, recupera-a para o aqui e o agora.

Cabe perguntar, então, como quero olhar aquilo que foi; ou, melhor, como posso olhar para aquilo que foi - uma ação - e resgatá-la como parte da construção de um discurso, atualizá-la no tempo, contextualizá-la. E, ao fazer isso, construir um outro trabalho, um trabalho que se edifica no mesmo instante em que se refere ao que é citado. Essas questões aparecem em função da precariedade da existência, ou inexistência pública, da ação **Espalhar raízes de *Valeriana officinalis* em algum evento relacionado e posterior a residência de artista Faxinal do Céu** - parte mais desmaterializada da série **Insônia Valeriana**. Feita principalmente de memórias, diria por resíduos, a ação continua em andamento: como resíduo escrito, agora tendendo à permanência. Justamente porque a dissertação é parte da ação. A reconstrução e a apresentação são o que definem a ação para além da memória privada, trata-se agora, portanto, de retomar o espaço público.

Se o anonimato durante a ação era importante para que minha

a restrições destruidoras das normas dos campos autônomos, a correspondência é notória. Se os campos científicos, políticos, literários são ameaçados pela influência da mídia é que há, no interior desses campos, pessoas heterônomas, pouco consagradas do ponto de vista dos valores específicos do campo, ou, para empregar a linguagem corrente, "fracassadas" ou em via de fracassar, que têm interesse na heteronomia, que têm interesse em ir buscar, fora, consagrações (rápidas, precoces, prematuras e efêmeras) que não obtiveram no interior do campo e que, além disso, serão muito bem-vistas pelos jornalistas porque não lhes dão medo (à diferença dos autores mais autônomos) e estão dispostas a passar por suas exigências. Se me parece indispensável combater os intelectuais heterônomos, é que eles são o cavalo de Tróia através do qual a heteronomia, isto é, as leis do comércio, da economia, se introduz no campo." BOURDIEU, 1997, p. 90-91.

⁸⁸ "In many regards, Lozano's most important word piece was the ongoing *Dialogue Piece*, started in 1969, in which she invited people into her studio for the sole purpose of discussion. While the journal notes have a certain voyeuristic appeal (the list of 1960s luminaries is remarkable), Lozano is quite particular about never divulging the specific content of the discussion, thereby drawing a line between the public and private dimensions of the work. So while *Dialogue Piece* operates in the tradition of the twentieth-century avant-garde, by exploring the increasingly porous boundaries between art and life, it also maintains a register of privacy not often associated with such work. *Dialogue Piece* also typifies what I see as the primary thrust of Lozano's work: the desire to use art to live a highly examined, and hence thoughtful, life. If one of art's

presença não fosse um empecilho para a disseminação do cheiro, para que algo desconhecido fizesse parte do ambiente, agora, a figura do autor precisa aparecer, situar o *quem* da ação. Um nome próprio que informa sobre a ação e constrói uma nova instância para que ela possa existir e, daí, fazer parte da série **Insônia Valeriana**, não apenas como memória, mas como documento. Obviamente o nome próprio, assim como a figura do autor, não tem simplesmente uma função indicativa ou descritiva.

O nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois pólos da descrição e da designação; eles têm seguramente uma certa ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição: ligação específica. Entretanto - e é aí que aparecem as dificuldades particulares do nome do autor -, a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfias nem funcionam da mesma maneira.⁸⁹

A ação **Espalhar raízes de Valeriana officinalis em algum evento relacionado e posterior a residência de artista Faxinal do Céu** deve ser, portanto, entendida num contexto específico, não pode ser isolada daquilo que configura um conjunto de trabalho: o que é a minha obra, a obra de um autor? E, como sugere Foucault, o nome do autor não é exatamente um nome próprio como os outros:

traditional roles has been to consolidate and focus attention and perception on an object, then Lozano used art to train her attention on the public and private functions of herself as an artist. In so doing, Dialogue Piece establishes several artistic aims: here, art is identified first and foremost as a vehicle to foster communication, so much so that dialogue is treated as a process to be valued over and above the production of a final object. That being said, the work uses art as a tool to give value to the ineffable quality of interpersonal relations, as opposed to bestowing value solely upon the world of objects. It follows then that in Dialogue Piece Lozano is deploying the category art as a force to legitimate a way of being in the world. This is why I think Dialogue Piece is structured around the artist's studio: by exploiting her identity as "artist," and the preestablished legitimacy of the studio as a space dedicated to the production of art, Lozano was able to establish that the most important aspect of artistic production and her life came together under the rubric "dialogue." The category of art both permitted this activity and gave it a value it might not otherwise have had. To focus primarily on dialogue is also to focus almost exclusively on process as opposed to product (at precisely the moment process is entered into the downtown New York vocabulary), to such an extent that Lozano utterly slips out from under the problem of art as commodity. The utopian dimension of this project seems, in retrospect, utterly of its time." MOLESWORTH, Helen. **Tune in, turn on, drop out: the rejection of Lee Lozano.**

<http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_4_61/ai_96134613>. Acesso em: 24 de jan. de 2006.

⁸⁹ FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: MOTTA, M. B. da (org.) **Estética: literatura e pintura, música e cine-**

Um nome de um autor não é simplesmente o elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos [ou de trabalhos de artes plásticas], delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros.⁹⁰

É esse autor que impede a completa desmaterialização e descontextualização dessa parte da série, que até então existia para um número reduzido de pessoas; desmaterializada como o cheiro da raiz da *Valeriana officinalis*. Ou seja, ao recuperar a ação proponho um retorno tanto do autor, que agora é identificado, quanto da própria ação agora imbricada num contexto específico. Um retorno que pode ser melhor entendido a partir da noção de instauração de discursividade, assim proposta por Michel Foucault, particularmente sobre o esquecimento:

Para que haja retorno, de fato, é preciso inicialmente que tenha havido esquecimento, não esquecimento acidental, não encobrimento por alguma incompreensão, mas esquecimento essencial e construtivo. O ato de instauração, de fato, é tal em sua própria essência, que ele não pode não ser esquecido. O que o mani-

ma. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 272.

⁹⁰ FOUCAULT, 2006, p. 273.

festa, o que dele deriva é, ao mesmo tempo, o que estabelece a distância e o que o mascara. É preciso que esse esquecimento não acidental seja investido em operações precisas, que se podem situar, analisar e reduzir pelo próprio retorno a esse ato instaurador. [...] Resulta que, naturalmente, esse retorno, que faz parte do próprio discurso, não cessa de modificá-lo, que o retorno ao texto não é um suplemento histórico que viria se juntar à própria discursividade e a duplicaria com um ornamento que, afinal, não é essencial; é um trabalho efetivo e necessário de transformação da própria discursividade.⁹¹

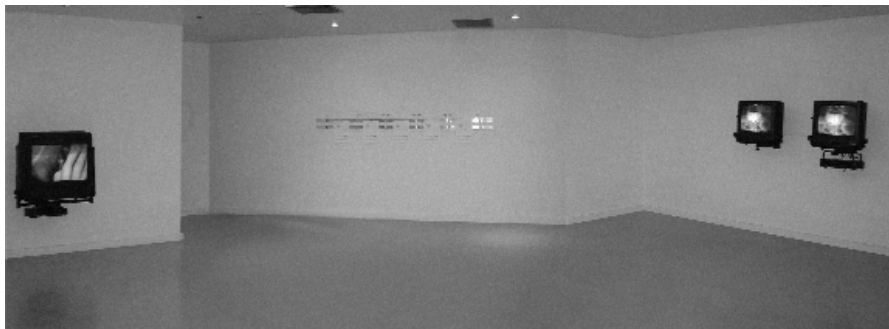
É certo que o relato seria uma forma possível de retorno, um texto que ao ser escrito é o próprio trabalho, sem problemas, faz parte mesmo da tradição do campo da arte, de forma institucionalizada, desde meados dos anos de 1960, notadamente na Arte Conceitual. Basta lembrarmos de uma das proposições do grupo *Art & Language*, apresentada em maio de 1969, no *Art-Language: The Journal of Conceptual art*.

[...] Suppose the following hypothesis is advanced: that this editorial, in itself an attempt to evince some outlines as to what 'conceptual art' is, is held out as a 'conceptual art' work. At first glance this seems to be a parallel case to many past situations within the determined limits of visual art, for example the first Cubist painting might be said to have attempted to evince some outlines as to what visual art is, whilst, obviously, being held

⁹¹ FOUCAULT, 2006, p. 284-5.

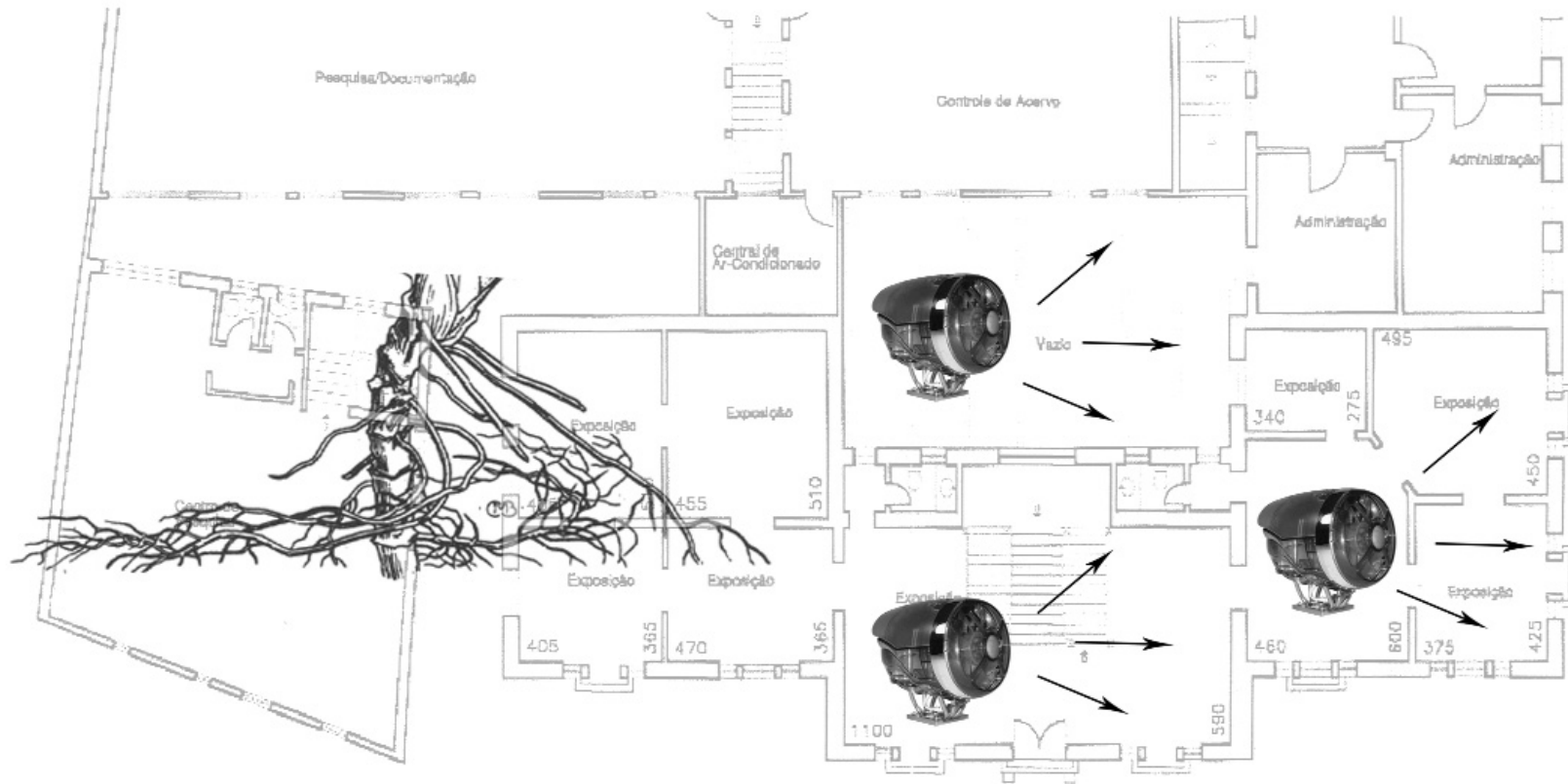
*out as a work of visual art. But the difference here is one of what shall be called 'the form of the work'. Initially what conceptual art seems to be doing is questioning the condition that seems to rigidly govern the form of visual art - that visual art remains visual.*⁹²

É como se dissesse que este texto, ao anunciar e descrever uma ação, é ele próprio considerado arte, faz de si mesmo um trabalho de arte. Mas o que deve ser considerado aqui é o fato de que a ação **Espalhar raízes de *Valeriana officinalis* em algum evento relacionado e posterior a residência de artista Faxinal do Céu** foi pensada junto a outros dois projetos de instalação que fazem parte da série **Insônia Valeriana**: um deles realizado numa exposição individual e, outro, **O que ele está construindo aí dentro?**, mantém-se como projeto.



Vista da exposição individual realizada em Foz do Iguaçu - Paraná, no Ecomuseu de Itaipu, em 2003; projeto **Insônia Valeriana**.

⁹² OSBORNE, Peter (Ed). **Introduction. Art-Language**. In: *Conceptual Art*. New York: Phaidon Press, 2002, p. 230.



RAIZ DE VALERIANA OFFICINALIS

+

MICROVENTILADOR

=

CHEIRO

Projeto da instalação *O que ele está construindo aí dentro?*, 2003-2004.

Na exposição individual realizada em Foz do Iguaçu - Paraná, no Ecomuseu de Itaipu, em 2003, o vídeo **Língua - *forget everything you know about***, da série **Insônia Valeriana**, foi censurado (apêndice A - Língua - forget everything.avi). A instituição que havia me convidado para expor alegou que ele era ofensivo por conter cenas de sexo. Julgo que para o museu este tipo de material não pode ser mostrado ao público - melhor se não tivesse sido feito, não é arte. Após uma conversa com os responsáveis pela organização da exposição recebi este e-mail justificando a atitude e pedindo a substituição do vídeo, cito:

Conforme conversamos, as imagens da fita de vídeo **insônia valeriana - *forget everything you know about***, têm chocado os visitantes adultos e provocado perplexidade. A leitura que o nosso público tem feito e tem se manifestado, é de que as cenas são de “pura sacanagem”. O Museu tem um fluxo muito intenso de visitas, em torno de 300 pessoas/dia, entre turistas brasileiros e estrangeiros, comunidade da região e escolares. Em razão dos intensos questionamentos feitos pelos visitantes sobre o vídeo, retiramos a fita e solicitamos se possível, que você a substitua, sem o uso de cenas de sexo. Estamos a disposição para outros esclarecimentos.

Este *e-mail* me foi enviado no dia 25 de setembro de 2003, às 16:22 horas. Como resposta, enviei à instituição o mesmo vídeo, modificado

pelo acréscimo de uma cena omitindo aquilo que era considerado pornográfico - um vídeo sobreposto como tarja de censura: o retrato de uma pessoa mastigando algo, sem, no entanto, engolir aquilo que mastigava; além desta nova cena, o seguinte texto foi escrito sobre as imagens do vídeo: “a pedido da instituição acrescentei esta imagem como tarja de censura” (apêndice A - Língua - censura.avi). Para meu espanto, o fato de eu ter avisado textualmente sobre a censura não causou nenhum incômodo à instituição. Algumas semanas depois, coloquei no ar um *site* para tornar público esse episódio. Além do texto do *e-mail* acima citado, escrevi o seguinte na página principal:

Esta página é um espaço de discussão sobre arte. Funciona como um fórum, mas sem mediação e, portanto, sem censura: tudo o que for enviado para este endereço será publicado. Assim, as atualizações serão feitas de acordo com a chegada dos *e-mails*, e como não haverá cadastro, as mensagens somente estarão disponíveis aqui e, posteriormente, para download.

E, em seguida, apresentava o assunto:

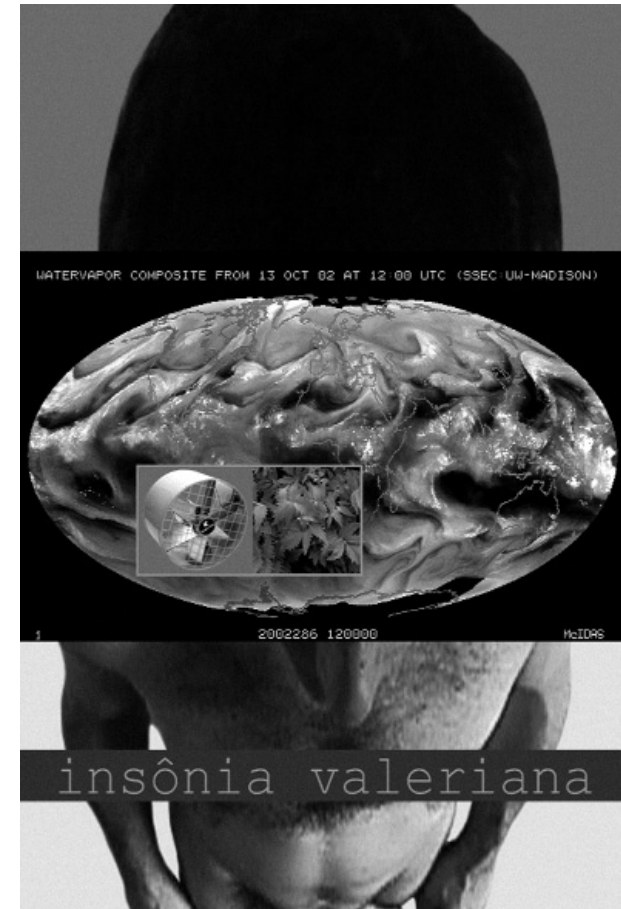
Censurado: este tipo de trabalho não é bem-vindo, não tem permissão para entrar; ou, melhor, depois de convidado foi expulso por que cenas que são “pura sacanagem” não podem fazer parte

daquilo que, lá no Ecomuseu, usa-se chamar arte. O estranho é que as imagens do vídeo só mereceram censura depois do meu esclarecimento: são duas mulheres fazendo sexo oral; antes disso, provavelmente devido ao tipo de enquadramento, uma língua em movimento causava apenas um certo constrangimento. Meu esclarecimento funcionou como uma legenda imprópria. O Ecomuseu tem suas condicionais, uma delas foi-me imposta: qualquer artista pode expor aqui, desde que seus trabalhos não contenham cenas de sexo. Mas não é mesmo comum ao já alargado campo da arte ter suas condicionais? E, sendo assim, o campo da arte não se configuraria como um espaço condicionado pela censura?

Este *site* foi desativado meses depois, digamos, por falta de funcionamento, já que não houve interesse por parte do campo artístico em discutir esse assunto. Presumo que a frase, “tudo o que for enviado para este endereço será publicado” deve ter constrangido muita gente.

A ação **Espalhar raízes de *Valeriana officinalis* em algum evento relacionado e posterior a residência de artista Faxinal do Céu** é parte de um contexto específico; foi o desdobramento de um raciocínio visual em desenvolvimento, não pode ser isolada. Como um retorno, este olhar retrospectivo que remonta e continua a ação, obviamente, é contaminado por aquilo que a sucedeu.

Portanto, não é meu propósito questionar as condicionais que determinam que as artes visuais devam edificar-se sobre formas visuais, como é

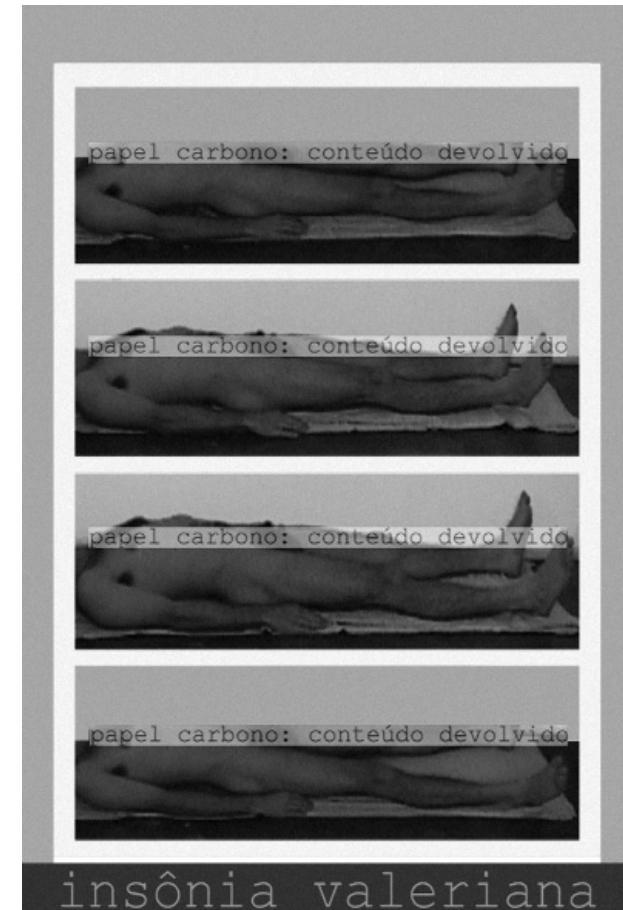


Trabalho da série **Insônia Valeriana** construído no período em que a ação ocorreu; **Insônia Valeriana Satélite**, 2002-2003, imagem digital.

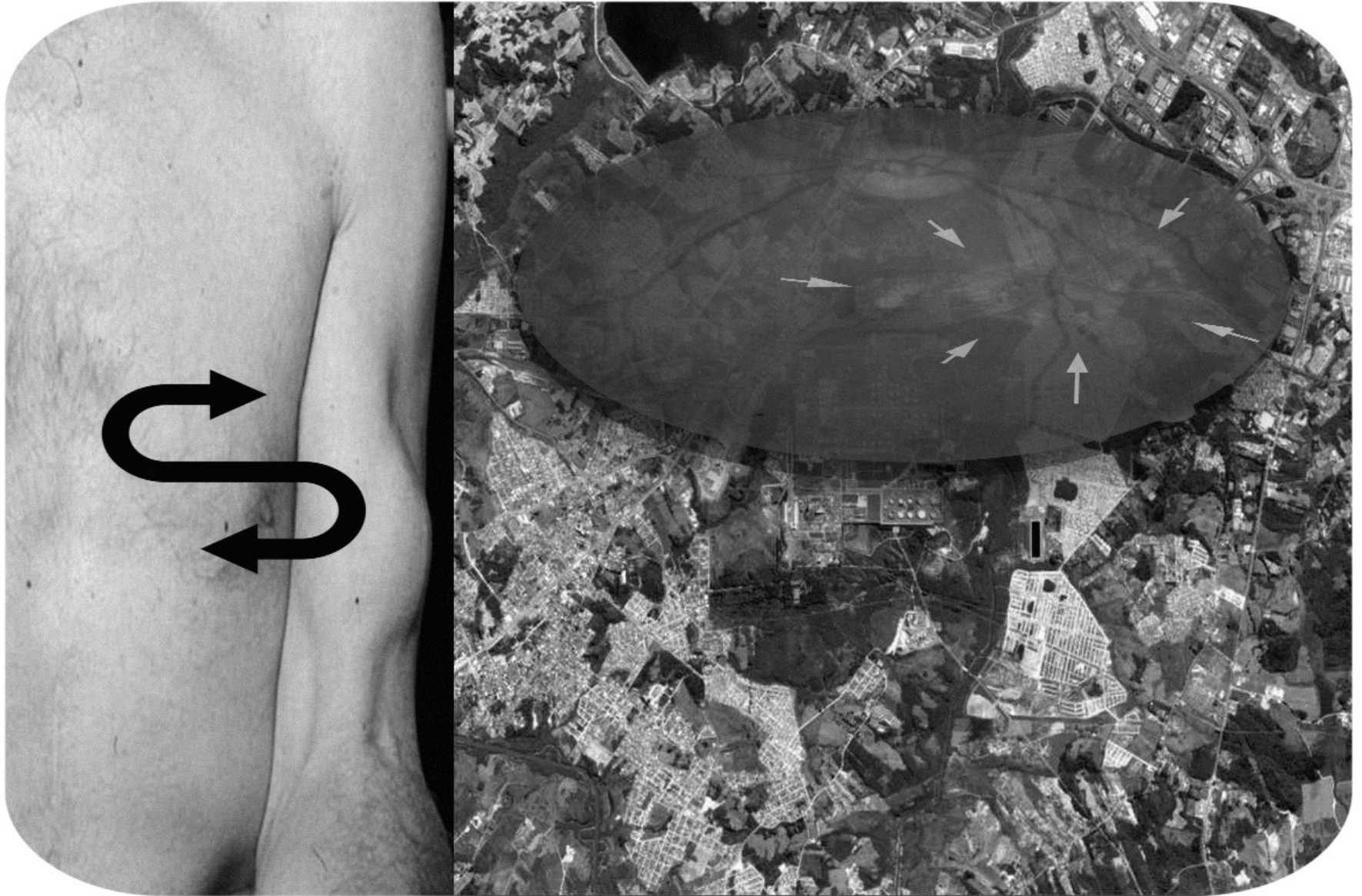
característico na arte conceitual, particularmente, no grupo *Art & Language* - embora num certo sentido isso aconteça. O que me liga a algumas atitudes e formas de pensar o campo artístico construídas pela Arte Conceitual, é a intenção em reconhecer minha localização em relação às instituições, inclua-se aí a universidade, como as habito e ajudo a construir. Parece-me pertinente, então, pensar que essa nova instância que a ação ocupa, o corpo da dissertação, seja construída a partir do texto, o que foi dito até agora, e da imagem: os mapas, **Mapas que são parte da desta ação.**

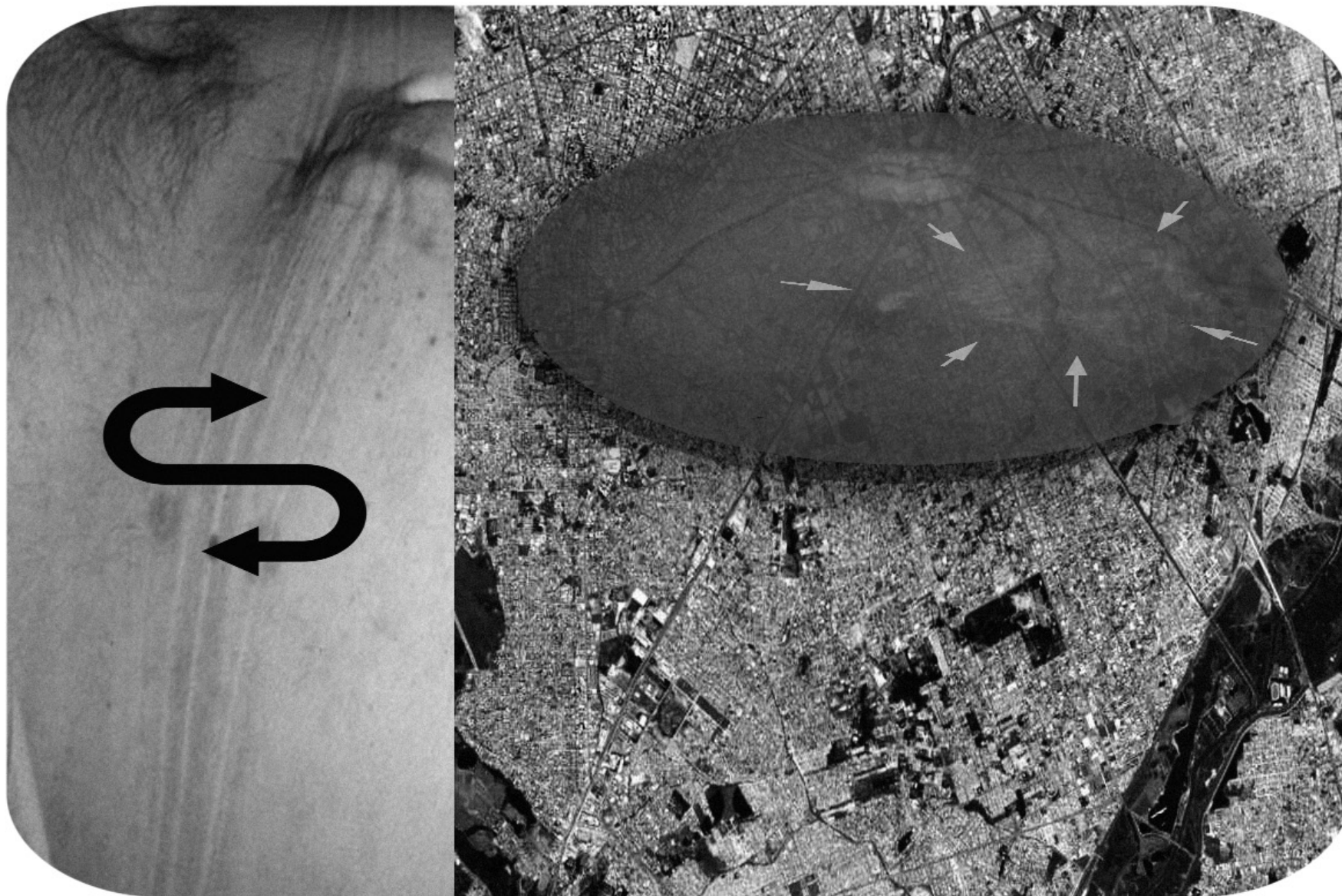
São imagens formalmente carregadas de sentido ficcional, conectadas ao imaginário cinematográfico dos filmes de ficção científica; referem-se diretamente àquelas construídas durante o período em que ação ocorreu. Penso-as como possíveis registros dos estados atmosféricos produzidos pela ação, que poeticamente desdobram-se para além das definições geográficas impostas pelas paredes do *Hall* da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. É como se uma espécie de rede de estados atmosféricos semelhantes fosse espalhada pela cidade, expandindo-se gaseificada e contaminada por um tipo de organismo desconhecido. Construo registros improváveis para a ação: imagens digitais, registros fotográficos aéreos de Curitiba, marcados por áreas de sombra, espécie de nuvem perfeitamente desenhada; em cada mapa, uma oval obscurece certa parte da cidade. Dentro deste contexto os **Mapas que são parte da desta ação** significam, junto com o texto, a contaminação do espaço público:

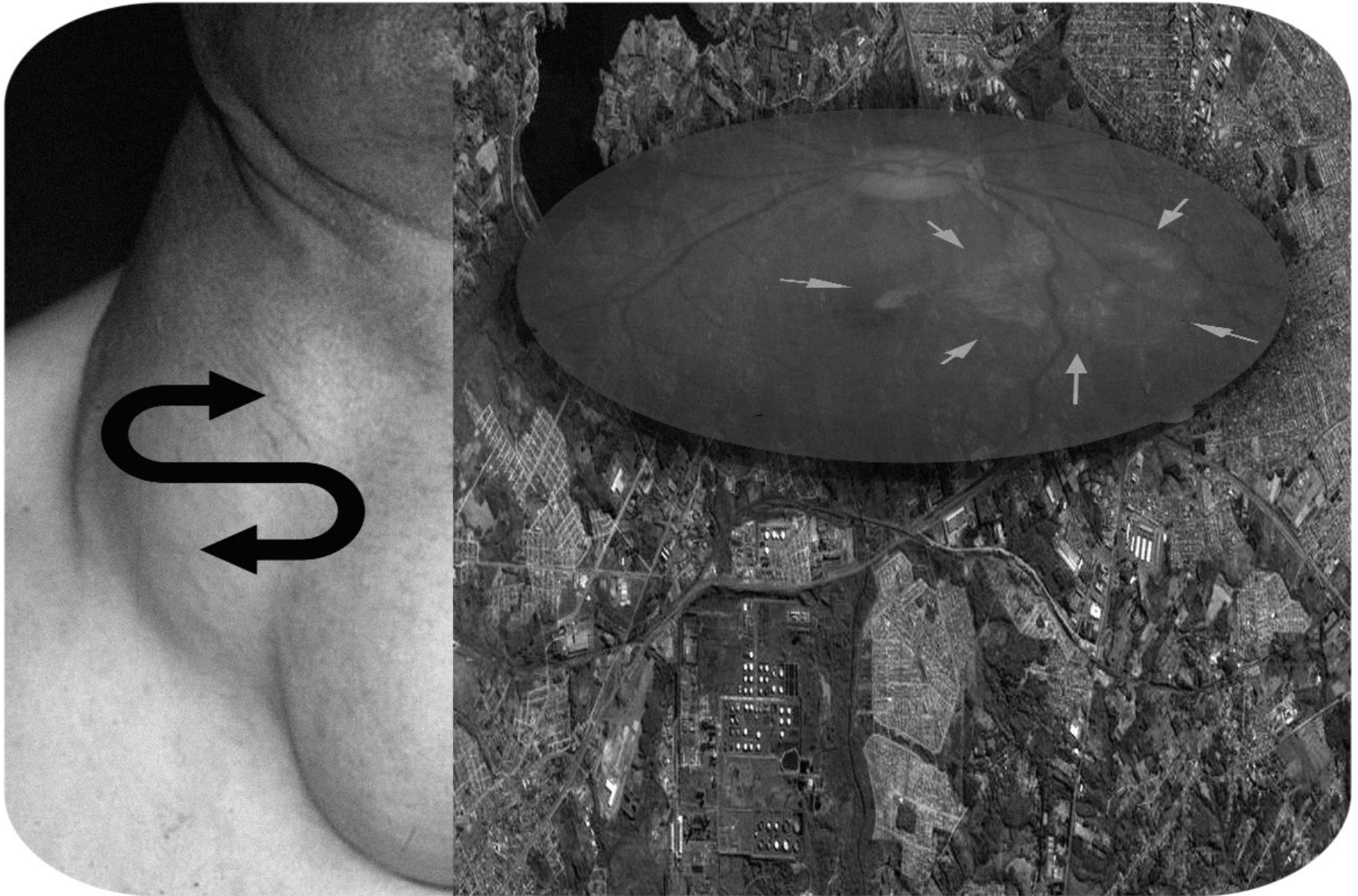
MAPAS QUE SÃO PARTE DESTA AÇÃO

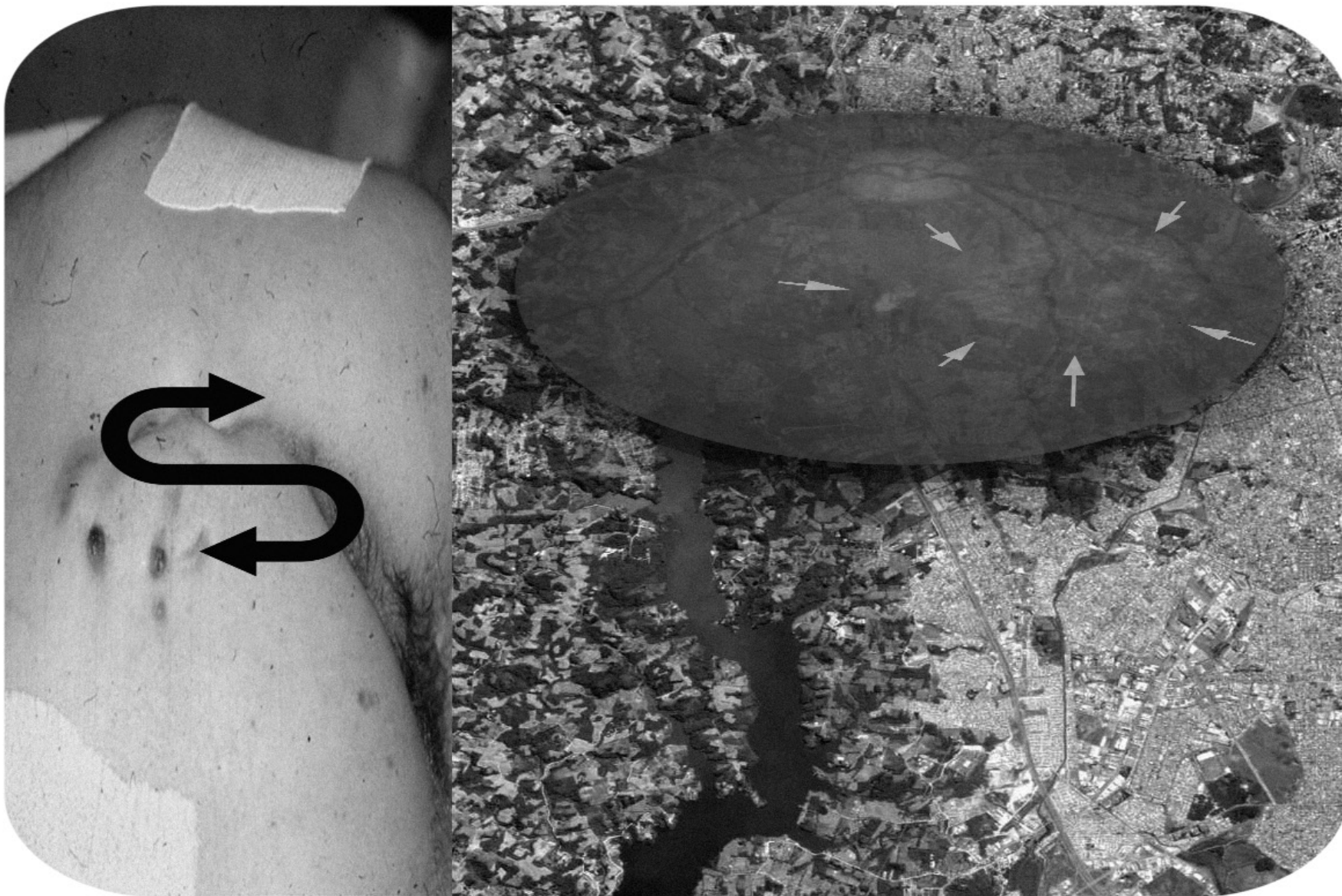


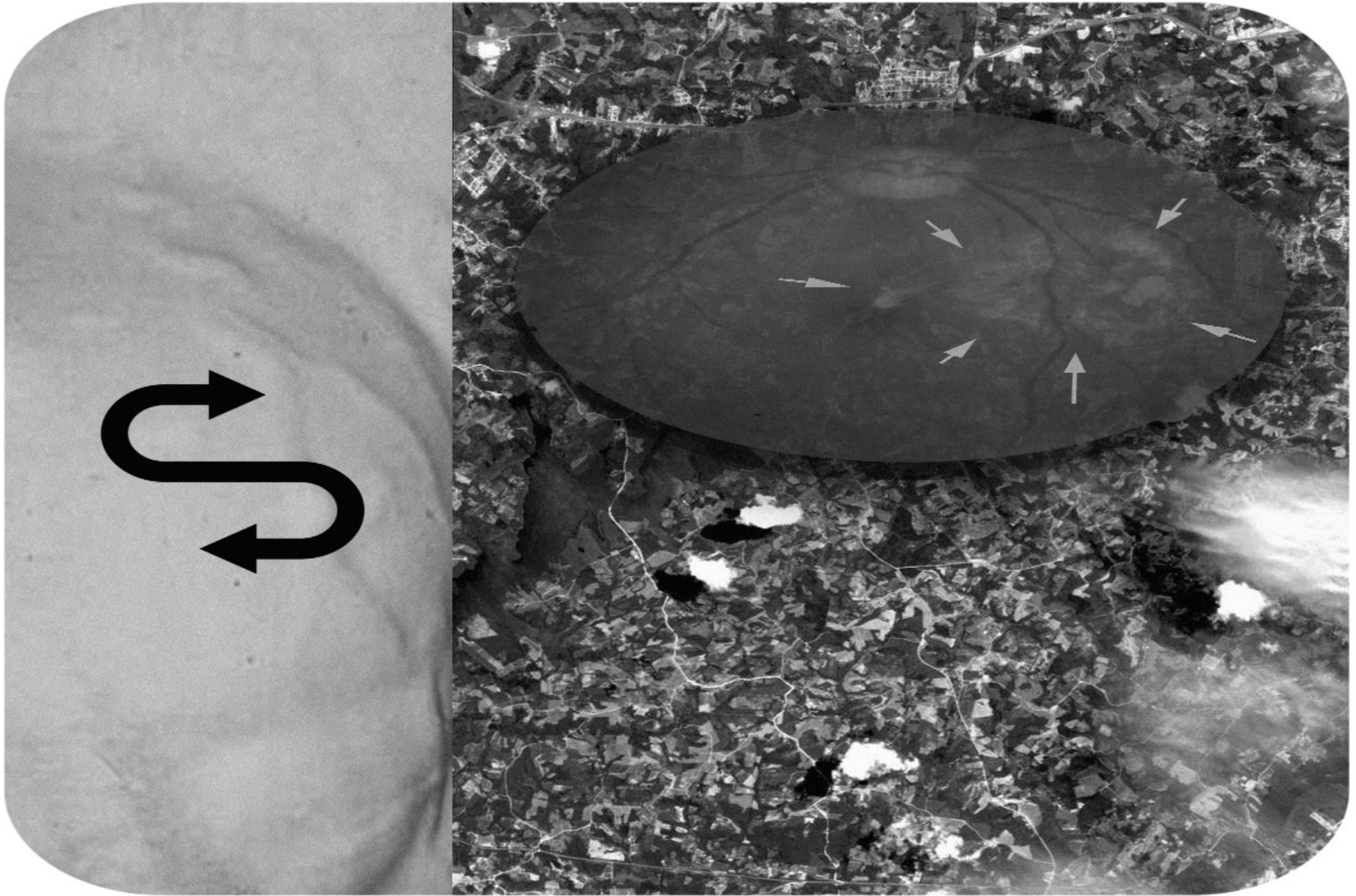
Trabalho da série **Insônia Valeriana** construído no período em que a ação ocorreu; **Insônia Valeriana Carbono**, 2002-2003, imagem digital.











No mesmo sentido da ação **Espalhar raízes de *Valeriana officinalis* em algum evento relacionado e posterior a residência de artista Faxinal do Céu**, porém com outros propósitos, a ação **Go baby, go** realiza de fato algo que não poderia acontecer: no percurso aéreo de Curitiba a Porto Alegre usei um *minidisc* para gravar os sons produzidos dentro do avião; é proibido usar aparelhos que emitem ondas eletromagnéticas durante o vôo; como vim a saber, o *minidisc* é um destes. Minha ação é espécie de documento/prova da contravenção - prefiro pensar num desvio de conduta. Novamente o anonimato garantiu a possibilidade de o trabalho existir, nesse caso, como arquivo sonoro que descreve a si mesmo; constitui-se como um intervalo de tempo que anuncia seu próprio cancelamento, sua existência é proibida: comunicação que não deveria existir neste formato, como um registro de áudio, ou, pelo menos, sem autorização prévia (apêndice A - Go baby, go.mp3).

Obviamente, o desejo de contravenção é um fator importante a ser considerado na minha produção recente: mesmo sem intenção, como aconteceu no vídeo **Língua - *forget everything you know about***, ou quando ela se realiza em termos poéticos na ação **espalhar raízes de *Valeriana officinalis* em algum evento relacionado e posterior a residência de artista Faxinal do Céu**. Mas, se neste último caso existia uma idéia, ou melhor, um desejo de pensar a contravenção - que a rigor não ocorreu, já que não existia nenhum regulamento me proibindo -, em **Go baby, go**, apesar de a contravenção ter existido, meu interesse estava direcionado para outro sentido. Meu foco principal está mesmo no fato de o resultado da ação anunciar seu próprio cancelamento: é insignificante em termos sonoros, é uma peça de áudio que não

precisa ser executada, não foi exatamente composta, é apenas um registro de um acontecimento; assim como a **Fonte** de Marcel Duchamp dispensa sua presença física, também não precisamos da execução do **Go baby, go**, basta um depoimento descrevendo a ação - talvez, a peça para piano **4'33"** de John Cage seja um outro caso, embora aí a experiência sonora não seja inteiramente suprimida; o silêncio é substituído pelo murmurar do público que assiste o pianista imóvel em frente do piano.

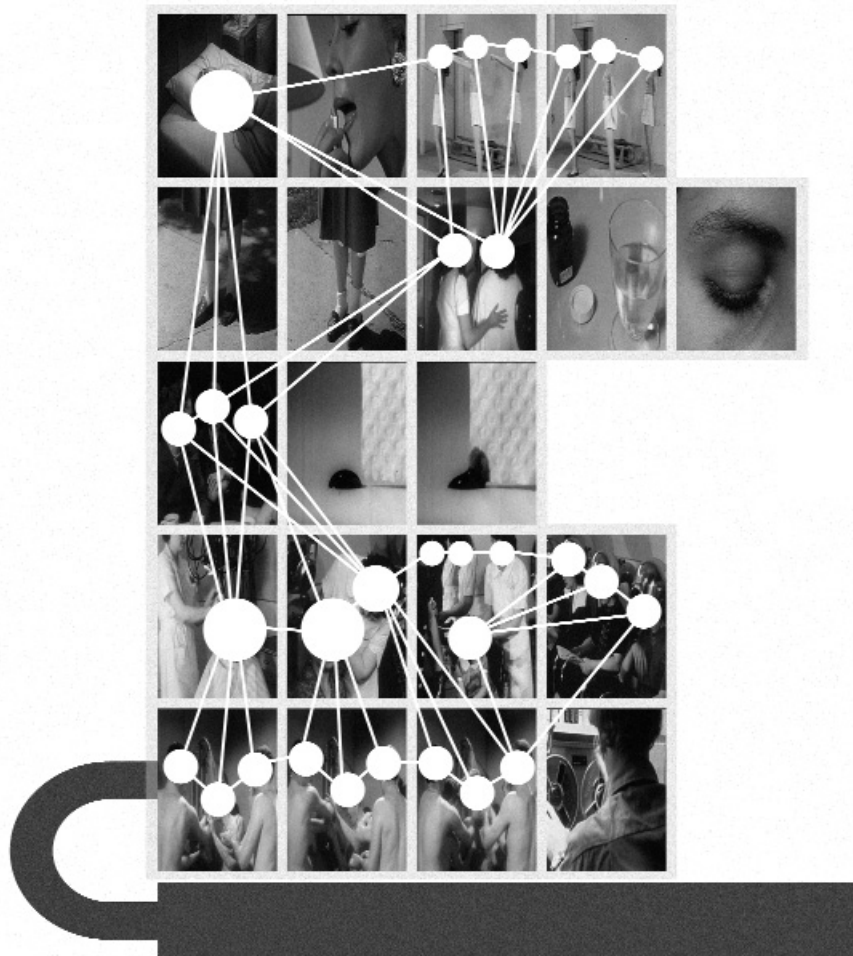
Então, o desejo de contravenção funciona como uma espécie de mecanismo para a construção de trabalhos que para além de simplesmente contravir, são ampliações das possibilidades da minha produção. De fato, pude construir trabalhos onde a figura do autor desaparece, mesmo que temporariamente, para depois reaparecer como narrador. Essa figura que vem sendo tensionada com meu envolvimento com a computação, com as redes telemáticas e o ciberespaço: sujeito-Nós mais ou menos ilegal, que comete pequenas infrações ao ligar o computador, mais ou menos despersonalizado, mais ou menos coletivo.⁹³

⁹³ É importante lembrar aqui de alguns artistas brasileiros que operaram nesse sentido, e de diferentes maneiras construíram trabalhos que são contravenções. Na década de 1970, ditadura militar no Brasil, Arthur Barrio espalha trouxas ensangüentadas e sacos plásticos contendo sangue, pedaços de unha, saliva, fezes, ossos, etc. no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte; Antônio Manuel, depois de ter sua proposta **O Corpo É a Obra** recusada pela comissão julgadora do No 19º Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, circula nu, à revelia do júri, na abertura da exposição; nas décadas de 1980 e 90, em **Corpus Delicti**, Jac Leirner rouba objetos distribuídos em aviões de carreira, cinzeiros, talheres, fones-de-ouvido, e os apresenta como objeto de exposição.



Jac Leirner, **Corpus Delicti**, 1993 feltro, vidro, fone de ouvido e porcelana.

6. Outra Série



OUTRA SÉRIE

PROJETO PARA CONSTRUÇÃO E ESFACELAMENTO DE UM CORPO

QUEM ELE PENSA QUE É? OUTRA SÉRIE, OU:
UM CORPO SEM ÓRGÃOS INSTRUÍDO PARA FORMAR UM PEDAÇO
DE CARNE SEM QUE O ESPELHO COMPARTILHE O PESO DA
LÍNGUA.

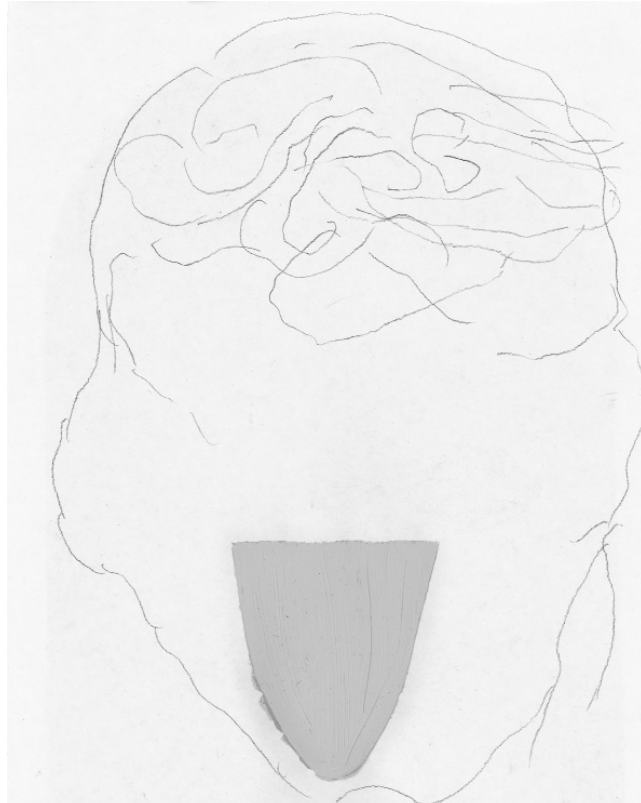
<http://www.rizoma.cjb.net/index3.html>

Este último capítulo é dedicado aos desdobramentos do trabalho **Outra Série: projeto para construção e esfacelamento de um corpo**, iniciado em 2005 com uma página no *site* <<http://www.rizoma.cjb.net/>>. De fato, um projeto de trabalho que já não existe mais, foi modificado durante sua construção e bifurcou-se: **Outra Série: protetor de tela** e **Outra Série: impressos**. Se ainda o mantenho como ponto de partida, é porque com as modificações reafirmei alguns de seus aspectos, mesmo por oposição. Descrevo-o primeiro para depois chegar às direções de sua bifurcação, seus desdobramentos.

Na página de apresentação do trabalho, junto com o diagrama e as imagens, escrevi a sentença: **Quem ele pensa que é? Outra Série, ou: um corpo sem órgãos instruído para formar um pedaço de carne sem que o espelho compartilhe o peso da língua**. Ela dimensiona poeticamente o corpo que seria construído e esfacelado e lhe confere uma materialidade insólita, feita pela justaposição de várias referências. Com as palavras **carne** e **língua** cito duas séries de trabalhos anteriores, **Conservadores de Carne** e **Acidez**, e ao escrever **corpo sem órgãos** insiro textualmente Gilles Deleuze e Félix Guattari. Como se vê pelo cruzamento destas referências, o trabalho é contaminado pela visualidade construída na minha produção de pintura e desenho e fotografia, pelo campo da filosofia.⁹⁴

Após publicar o *site* busquei na *internet* possíveis vídeos, na maioria das vezes de domínio público, que depois de reeditados estariam disponíveis para *download*. O diagrama e as imagens conteriam *links* para os arquivos que deveriam ser copiados. Meu objetivo era que parte da montagem do trabalho fosse feita pelo outro, então, num momento seguinte, planejei enviar

⁹⁴ Desde 1995 organizo minha produção em séries, em alguns momentos produzidas simultaneamente: os desenho, pinturas e fotografias das séries **Condutores de Limites** (1995 - 1998) e **Conservadores de Carne** (1995 -); e, com o acréscimo do vídeo e computação, as séries **Acidez** (1998 -) e **Insônia Valeriana** (2000 -). Numa conferência, de um total de cinco, realizada pela Faculdade de Letras da UFMG, Jacob Rogozinski comenta o seguinte a respeito do *corpo sem órgãos*, de Antonin Artaud: "Tanto o termo *carne* quanto a expressão *corpo sem órgãos* são de Artaud. A carne não é de modo algum um corpo e, portanto, não é um corpo privado de órgãos. Assim, ela não estaria no campo do negativo, mas do afirmativo. [...] Do início ao fim, ele [Artaud] vai estar sempre colocando em cena essa questão. De modos de viver o corpo. De um lado, há o corpo no mundo, que é um corpo que ele vê dividido ou dissociado, sem sua estrutura orgânica, e o corpo orgânico é o corpo partido, despedaçado. A isto ele opõe um plano mais original do corpo, que ele chama, nos anos 20, de *A carne*, e, nos últimos textos, ele fala do corpo verdadeiro, que, para distinguir do outro, ele chama, raramente, mas chama *corpo sem órgãos*." <<http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/download/vencontro1.pdf>>. Acesso em: 15 de set de 2006.



beijo de língua desarticulado = acidez

Auto-retrato da série **Acidez**, 1999, grafite, óleo e adesivo sobre papel, 28 x 21,5 centímetros.



Trabalhos da série **Conservadores de carne**, 1998, tinta de gravura em metal sobre papel, 33 x 48 centímetros.

por e-mail as instruções. A montagem dependeria do uso de *softwares* de edição de vídeo e áudio: era parte do corpo sem órgãos do trabalho ser montado pelo outro - *Digital Flesh* na forma de um mapa.

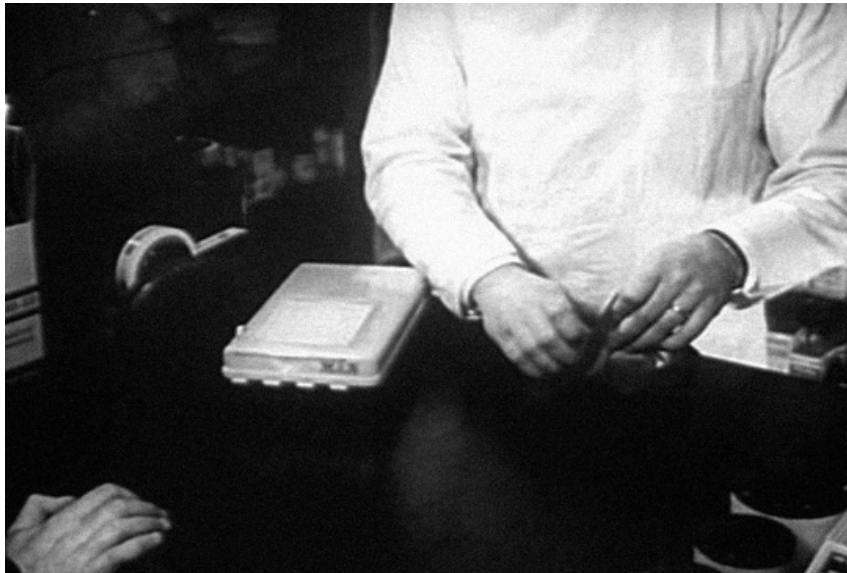
Neste momento em que o trabalho teve seu funcionamento definido, percebi que estava construindo algo para um cenário ideal, uniforme como o cubo branco das galerias de arte, onde tudo funciona. Então, surgiram-me duas perguntas impostas pelo contexto em que o trabalho está inserido, isto é: se o envolvimento necessário por parte do outro, na montagem do trabalho, não seria um empecilho; e, se os possíveis problemas de compatibilidade entre *software* e *hardware* não impediria o trabalho de acontecer, já que a configuração de cada computador varia muito.

Logo pude ver que a resposta para as perguntas seria afirmativa, resolvi retirar estas condicionais: o trabalho pode ser atualizado desde de que você se envolva com informática, com certos programas, talvez desconhecidos; e, desde de que você resolva os problemas de compatibilidade que eventualmente surgirem. Com estas modificações **Outra Série: projeto para construção e esfacelamento de um corpo** deixa de existir, logo foi redefinido e renomeado, **Outra Série: protetor de tela** (apêndice A - Outra Série - protetor de tela.scr).

Nesta bifurcação, portanto, as idéias de “construção e esfacelamento de um corpo” antecedem a distribuição, não são mais impostas ao outro. Posto que decidi que a montagem seria minha responsabilidade. Os vídeos que deveriam ser copiados do *site* perderam a função. Deles, selecionei apenas alguns *frames* para usar na montagem do trabalho **Outra Série: protetor**

de tela.

Escolhi, então, outro suporte para o trabalho, um programa extremamente comum chamado protetor de tela. Basta instalá-lo como qualquer outro programa, já vem pronto e uma vez instalado aparece de forma automatizada.⁹⁵



Frame do trabalho **Outra Série: protetor de tela**, 2006.

⁹⁵ “The first screensaver was allegedly written for the original IBM PC by John Socha, best known for creating the Norton Commander; he also coined the term screen saver. The screensaver, named scrsave, was published in December 1983 issue of the Softalk magazine. It simply blanked the screen after three minutes of inactivity (an interval which could be changed only by recompiling the program).” <<http://en.wikipedia.org/wiki/Screensaver>>. Acesso em: 5 de jul. de 2006.

Da mesma forma, deve ser enviado por e-mail, em anexo, mas desta vez, para ser instalado e funcionar sozinho. Requer pouco conhecimento para funcionar, usualmente, é acionado quando o computador fica inativo por algum período de tempo, o que pode nunca acontecer, se assim estiver programado; ou mesmo aparecer sem a automatização da máquina, em vez de instalar o programa, pode-se simplesmente testá-lo. De qualquer forma, automatizado ou não, no momento em que ele funciona, a interface do computador perde uma de suas características, não é mais feita de imagens que realizam tarefas. Ou, melhor, o computador trabalha em função da visualidade construída no *display*, neste momento é um aparelho que não deve ser tocado, sua tarefa é atualizar imagens.

A modificação do suporte e um melhor entendimento sobre seu contexto, como era de se prever, modificaram a forma do trabalho. Agora, sua visualidade é construída pela *necessária* sobreposição alternada de dois tipos de imagem: aquelas que realizam tarefas, os ícones do computador, as mensagens emitidas pelos programas, ou outras, destinadas mais ao entretenimento, nesse caso, apresentadas pelo protetor de tela. Não é possível para esse trabalho que os dois tipos funcionem simultaneamente. É como se **Outra Série: protetor de tela** fizesse do computador seu funcionário, de tempos em tempos, o aparelho é exclusivamente um *display*.

Junto com os papéis de parede (*wallpapers*), os protetores de tela (*screen savers*) são usados para fazer as modificações mais significativas na interface visual do sistema operacional. Desde a opção pelos projetos visuais, digamos, de fábrica, até um salto para os serviços de busca oferecidos na

internet, para uma maior personalização. Aí encontramos imagens publicitárias, propaganda de pessoas e de produtos, animações computadorizadas, imagens imbuídas de um sentido político mais ou menos evidente, mesmo alguns programas específicos que permitem usar os vídeos arquivados em nosso computador como pano de fundo ou protetor de tela. Programas de personalização?

São modificações que não afetam o funcionamento do aparelho. Protetores de tela são programados para absorver todos os tipos de imagens, seus diferentes sentidos. Para o programa, obviamente, não importa se vemos imagens da Madonna ou do álbum de família. Aliás, hoje, com a invenção e popularização dos monitores de cristal líquido (*Liquid crystal display* - LCD), os protetores de tela perderam sua função principal, proteger o monitor de raio catódico (*Cathode Ray Tube* - CRT). Cada vez mais sua função será o entretenimento, continua sendo usado pela sua potência de exibição e distribuição de imagens, é um ótimo suporte. E, por outro lado, serve literalmente para proteger o sistema operacional, quando desativado pode requisitar uma senha de acesso às imagens que realizam tarefas.⁹⁶

Outra Série: protetor de tela é um trabalho de distribuição de imagens, e quando ativado atualiza uma das funções do computador: *aparelho de visualidade*.

Depois de resolver a parte da distribuição e montagem, perguntei-me sobre minha aproximação do campo da filosofia, não tanto pelos conceitos, mas pelas imagens encontradas em *Mil Platôs*, obra de Deleuze e Guattari.

⁹⁶ “Before the proliferation of LCD screens, most computer screens depended on cathode ray tubes (CRTs). Images on a CRT monitor are generated using electron beams which are emitted from electron guns at the back of the tube, and manipulated by electromagnetic fields to form images line-by-line on the phosphorescent screen many times per second. In some situations the images displayed on the screen constantly change, but in other cases some areas of the screen, or the screen as a whole, change very little (the taskbar in Microsoft Windows, for example). When the same image is displayed on a CRT screen for long periods of time, the properties of the exposed areas of phosphor coating on the inside of the screen gradually and permanently change, eventually leading to a darkened shadow or ‘ghost’ image on the screen. Televisions, oscilloscopes and other devices that use CRTs are all susceptible to phosphor burn-in, as are plasma displays to some extent. Screensaver programs were originally designed to help avoid these effects by automatically changing the images on the screen when the computer was not in use, thus ‘saving’ the screen. [...] Modern CRTs are much less susceptible to burn-in than older models due to improvements in phosphor coatings, and because modern computer images are generally lower contrast than the stark green- or white-on-black text and graphics of earlier machines. LCD computer monitors, including the display panels used in laptop computers, are not susceptible to burn-in because the image is not directly produced by phosphors (although they can suffer from a less extreme and usually non-permanent form of image persistence). For these reasons, screensavers today are primarily decorative or for entertainment, and usually feature moving images or patterns and sometimes sound effects.”

Sabe-se que a imagem de um sistema que funciona e se espalha como rizoma é usada para definir o funcionamento de *internet*, idéia recorrente colocada mesmo como um ponto de partida para pensarmos as redes. Contudo, dessa generalização, é preciso escolher o que especificamente interessa para meu trabalho: como o conceito de corpo sem órgãos, retirado do contexto em que foi proposto, referindo-se ao livro, poderia ser atualizado como imagem? Minha apropriação dos conceitos de Deleuze e Guattari opera em qual nível?

É que há duas maneiras de ler um livro. Podemos considerá-lo como uma caixa que remete a um dentro, e então vamos buscar seu significado, e aí, se formos ainda mais perversos ou corrompidos, partimos em busca do significante. E trataremos o livro seguinte como uma caixa contida na precedente, ou contendo-a por sua vez. E comentaremos, interpretaremos, pediremos explicações, escreveremos o livro do livro, ao infinito. Ou a outra maneira: consideramos o livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: “isso funciona, e como é que funciona?” Como isso funciona para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar.⁹⁷

Se posso ver algumas imagens nos conceitos, num certo sentido,

<<http://en.wikipedia.org/wiki/Screensaver>>. Acesso em: 5 de jul. de 2006.

⁹⁷ DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000, p. 16-17.

descolando-os do seu contexto, é porque me sinto autorizado. Não pretendo explicar nada do corpo sem órgãos nem do rizoma. O que passa na minha aproximação do conceito de corpo sem órgãos e do desenho do rizoma, é que os vejo como imagens. Respondendo minha pergunta: eles funcionam para mim, são imagens apropriadas. Meu diálogo com Deleuze e Guattari ocorre nesse nível: o corpo sem órgãos e o rizoma são imaginados por mapas cartográficos, imagens de mapas que se dão pelo texto e se dobram no meu trabalho como imagem. Como uma imagem possível, o corpo sem órgãos da *internet* não pára de desfazer organismos, de fundar áreas sem hierarquias, *desorganizadas*.

Não é por acaso que vejo algumas imagens nestes conceitos, elas são apresentadas pelos dois autores em vários momentos do capítulo/platô *Introdução ao rizoma* - uma certa tautologia da minha parte, ver na imagem a imagem, tautologia *Pop*: o livro-raiz é a imagem da árvore-mundo, o sistema-radícula é a segunda figura do livro e o rizoma um mapa agenciado por cartografias.

O livro-raiz funciona por um sistema de lógica binária, “[...] a Árvore ou a Raiz como imagem, não pára de desenvolver a lei do uno que se torna dois, depois dois que se tornam quatro...”; a outra figura do livro é o sistema-radícula, ou raiz fasciculada, nele “[...] a raiz principal abortou, ou se destruiu em sua extremidade: vem se enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento”; e, o rizoma que vai da ramificação em todos os sentidos até a sua concreção, “[...] há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre ou outros, [...]”

qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem”.⁹⁸

Assim como o corpo sem órgãos do livro, a *internet* pode assumir, ou de fato assume, diferentes tipos de funcionamento, pode *organizar-se* ou *desfazer organismos*, e daí ter o corpo sem órgãos do rizoma. Ao contrário dos sistemas centrados ou das estruturas hierárquicas, nos quais “[...] um indivíduo admite somente um vizinho ativo, seu superior hierárquico”⁹⁹, os sistemas a-centrados ou rizomáticos estabelecem vizinhanças de outros tipos:

[...] a comunicação se faz de um vizinho a um vizinho qualquer, onde as hastes ou canais não preexistem, nos quais os indivíduos são todos intercambiáveis, se definem somente por um *estado* a tal momento, de tal maneira que as operações locais se coordenam e o resultado final global se sincroniza independente de uma instância central.¹⁰⁰

O sistema rizomático é, então, uma imagem possível do corpo sem órgãos de um tipo de cartografia das redes telemáticas, atualizada por todos os tipos de vizinhanças. Imagem apropriada para eu pensar o roteiro que vai se construindo durante a atualização do trabalho. É como se **Outra Série: protetor de tela** tivesse seu corpo sem órgãos desenhado num mapa constantemente modificado pela sua ativação automatizada, com mais ou menos

⁹⁸ DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro, 1996, p. 13-15.

⁹⁹ Ibid., p. 27.

¹⁰⁰ Pierre Rosenstiehl e Jean Petitot “[...] insistem no fato de que a oposição centro a-centrado vale menos pelas coisas que ela designa do que pelos modos de cálculos que aplica às coisas. Árvores podem corresponder ao rizoma, ou, inversamente, germinar em rizoma. E é verdade geralmente que uma mesma coisa admite dois modos de cálculos ou dois tipos de regulação, mas não sem mudar singularmente de estado tanto num caso como no outro.” Ibid., p. 28.

intensidade, dependendo do número de computadores “ociosos” e das trocas de *e-mails*.

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio do corpo sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consciência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.¹⁰¹

Para não perguntar qual a organização do meu trabalho, pergunto qual é o corpo sem órgãos dele; qual é sua cartografia?

Acredito que o mapa desenhado pela troca de *e-mails* seja a principal. Com outras velocidades, desfaz o organismo do *site* e redefine constantemente seu território. É extremamente eficaz quando não se quer um lugar fixo para a distribuição, quando não se quer “um superior hierárquico”.

Em função desta escolha, decidi desativar a página construída para a *internet* no início do trabalho e atualizar o que dela sobrasse no corpo da dissertação. Isto é, além dos vídeos que foram reutilizados na montagem do protetor de tela, uma certa quantidade de imagens coletadas para o projeto **Outra Série: projeto para construção e esfacelamento de um corpo** também

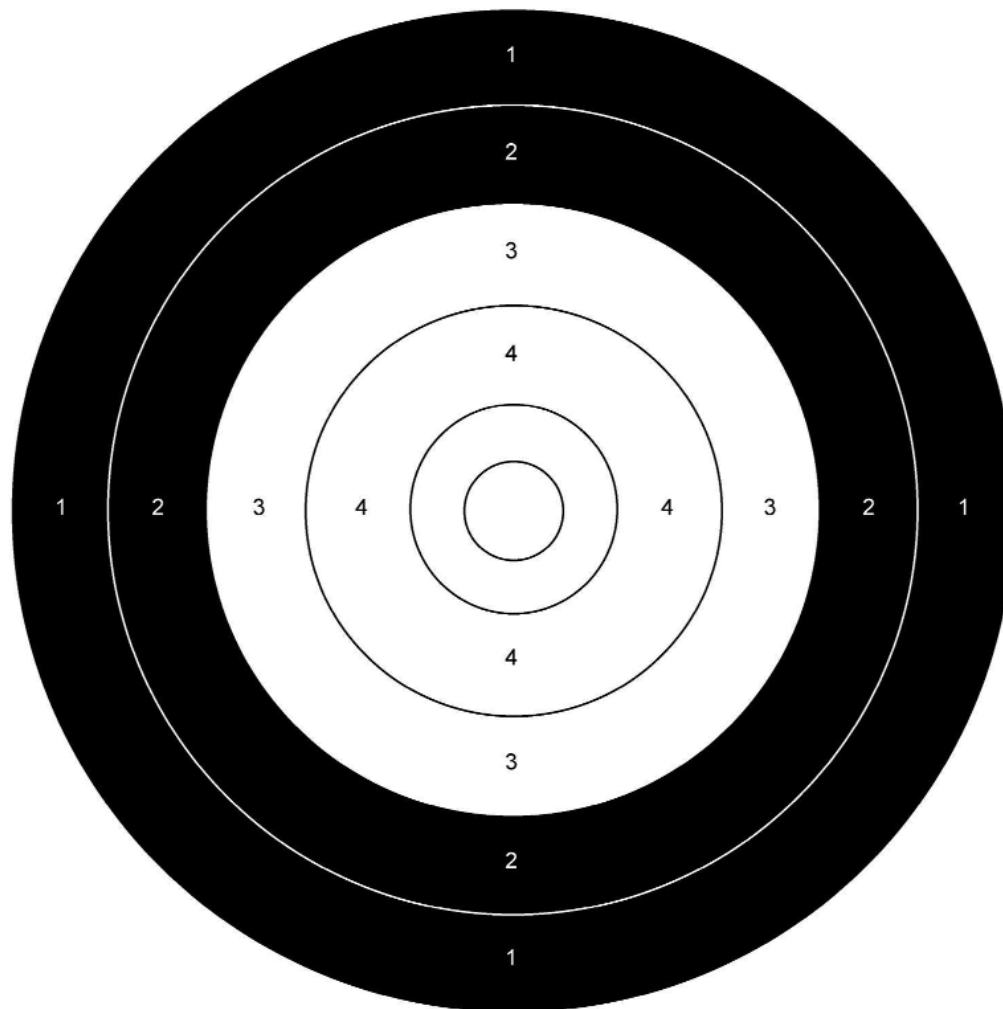
¹⁰¹ DELEUZE; GATTARI, 1996, p. 22.

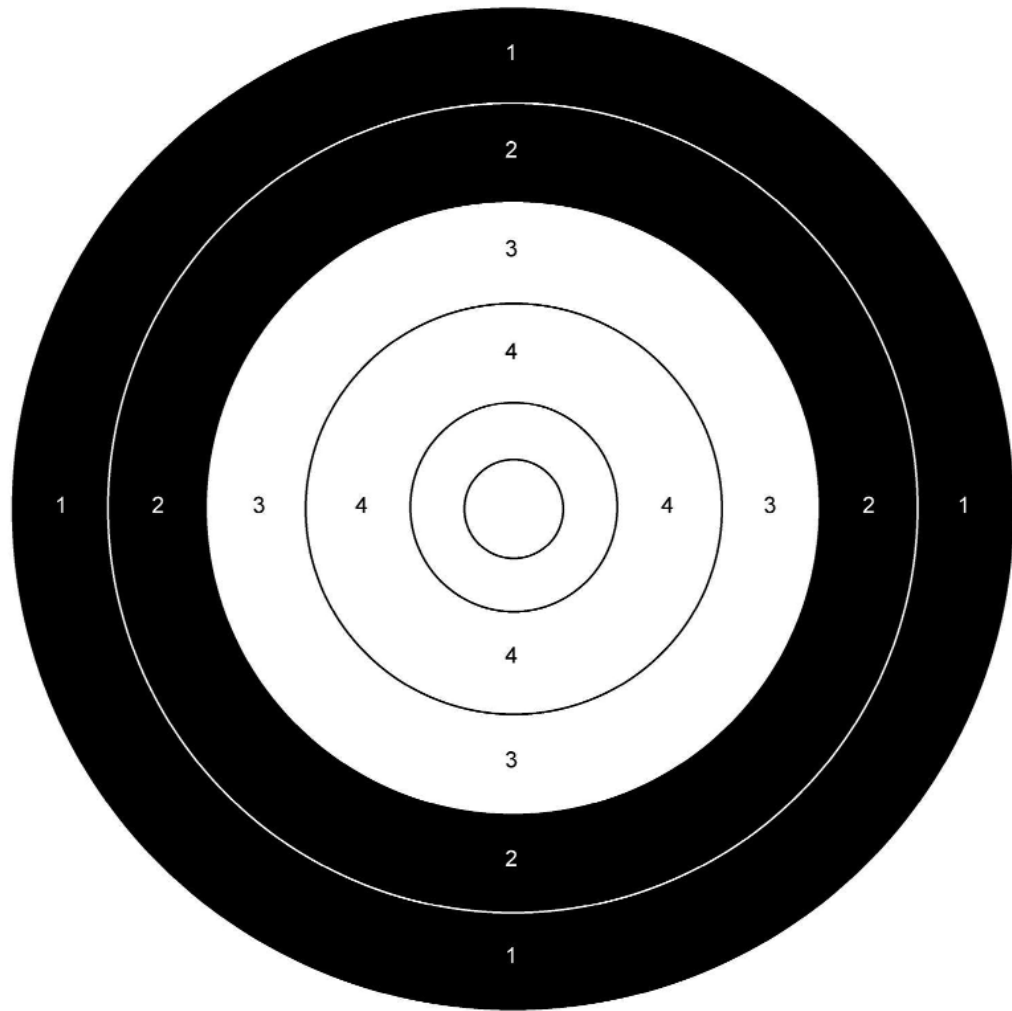
seria reaproveitada. Nesta operação, percebi que o contexto em que as imagens estavam inseridas poderia ser atualizado: inicialmente são impressas como resíduos de um outro trabalho, para, depois, destacadas do corpo da dissertação, funcionarem como um trabalho bidimensional. **Outra Série: impressos** são nove páginas, gravuras, imagens fotocopiadas, objetos de exposição. Esse trabalho pode ser enviado pelo correio como se fosse o corpo partido e descontextualizado da dissertação. São como panfletos, nas ruas, imagens que entre outras, desaparecem pela sobreposição e são redefinidas pela justaposição com outras imagens, por novas cartografias.

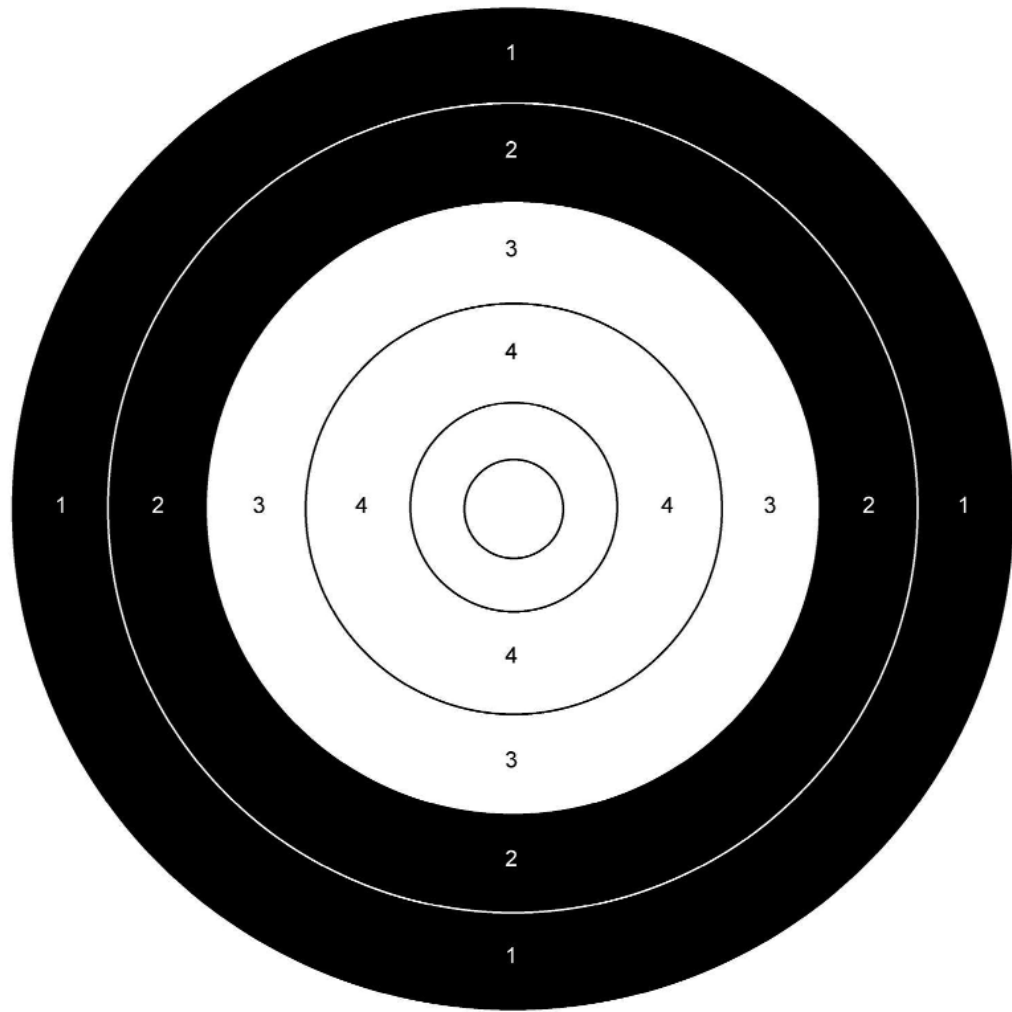
Outra Série: impressos, portanto, é tensionado pela coletividade necessária na *internet*, inicialmente existia para as redes, onde em muitos momentos as hierarquias inexistem ou podem ser cambiadas facilmente: um corpo *desorganizado* e montado pelo outro, é menos um organismo do que um ajuntamento de partes (apêndice A - Outra Série - impressos.jpg).

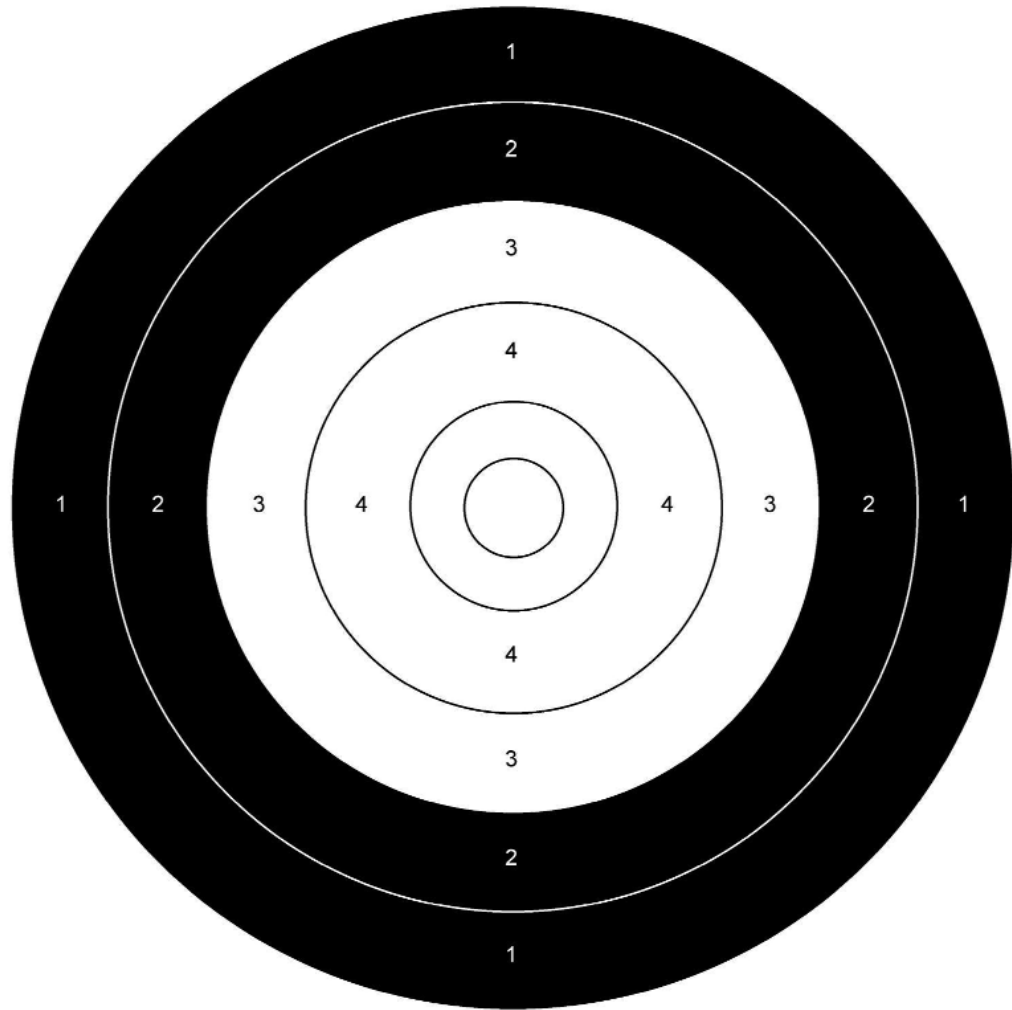
OUTRA SÉRIE: IMPRESSOS

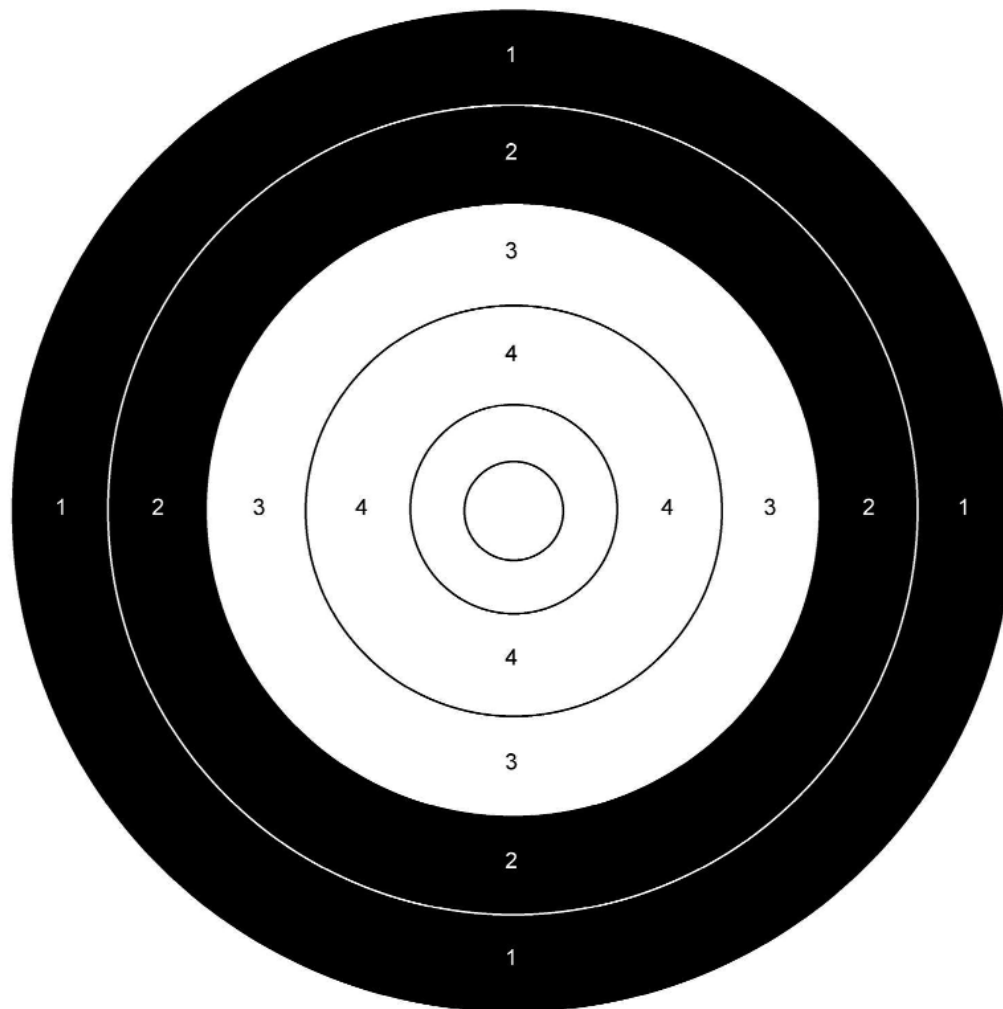


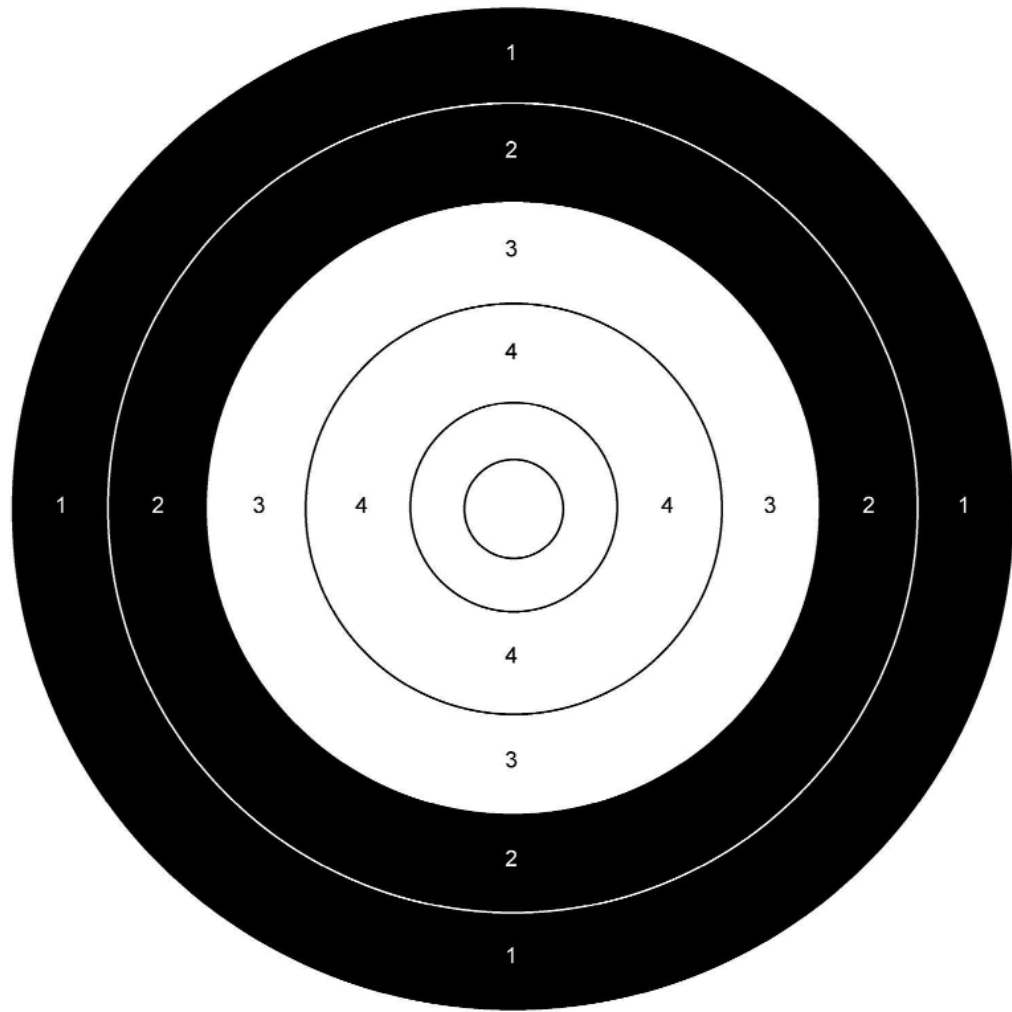


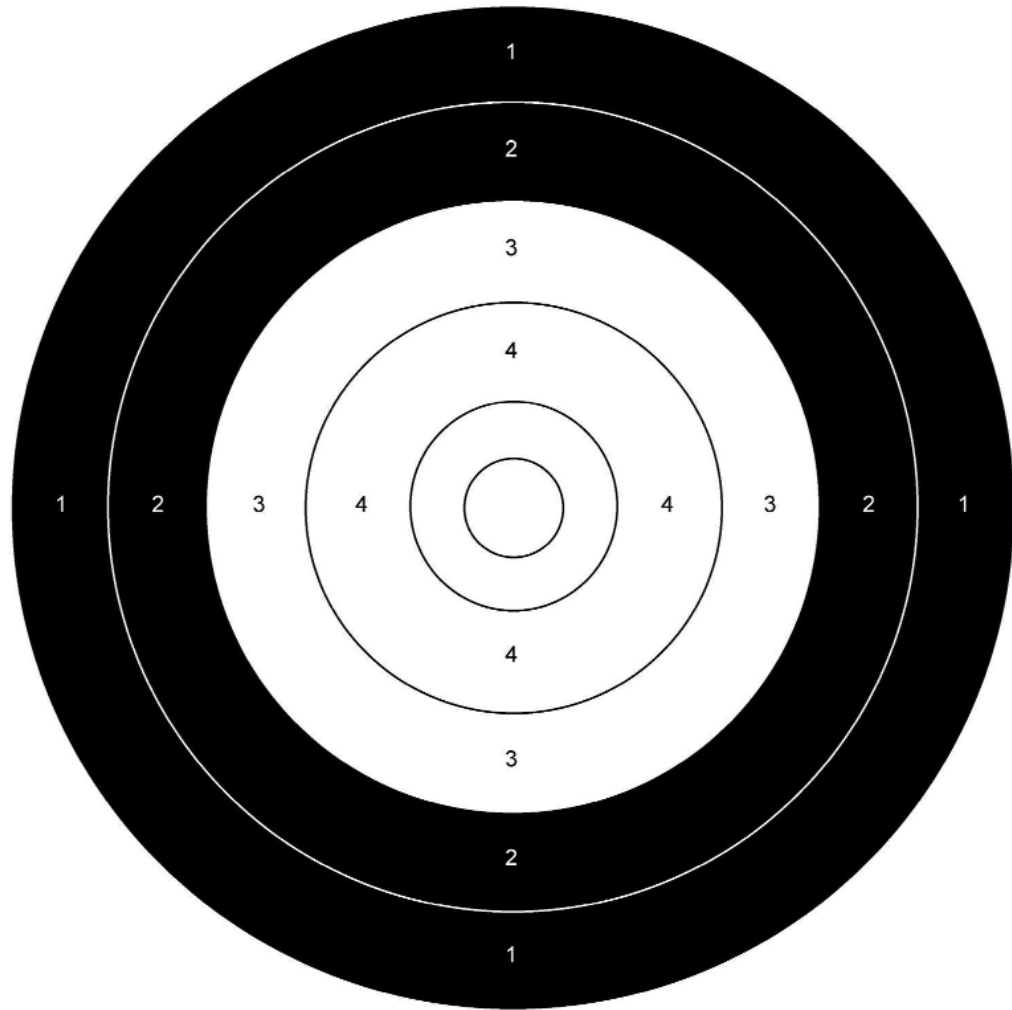


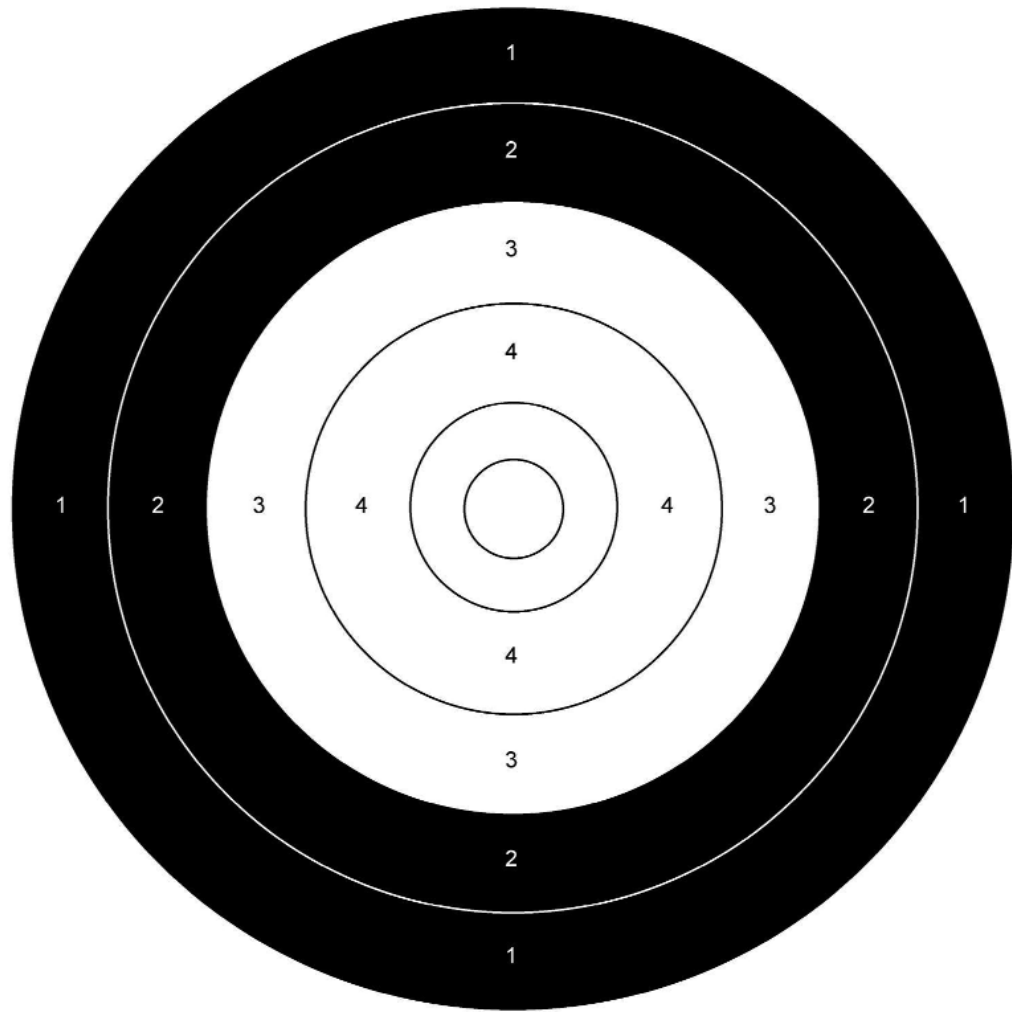


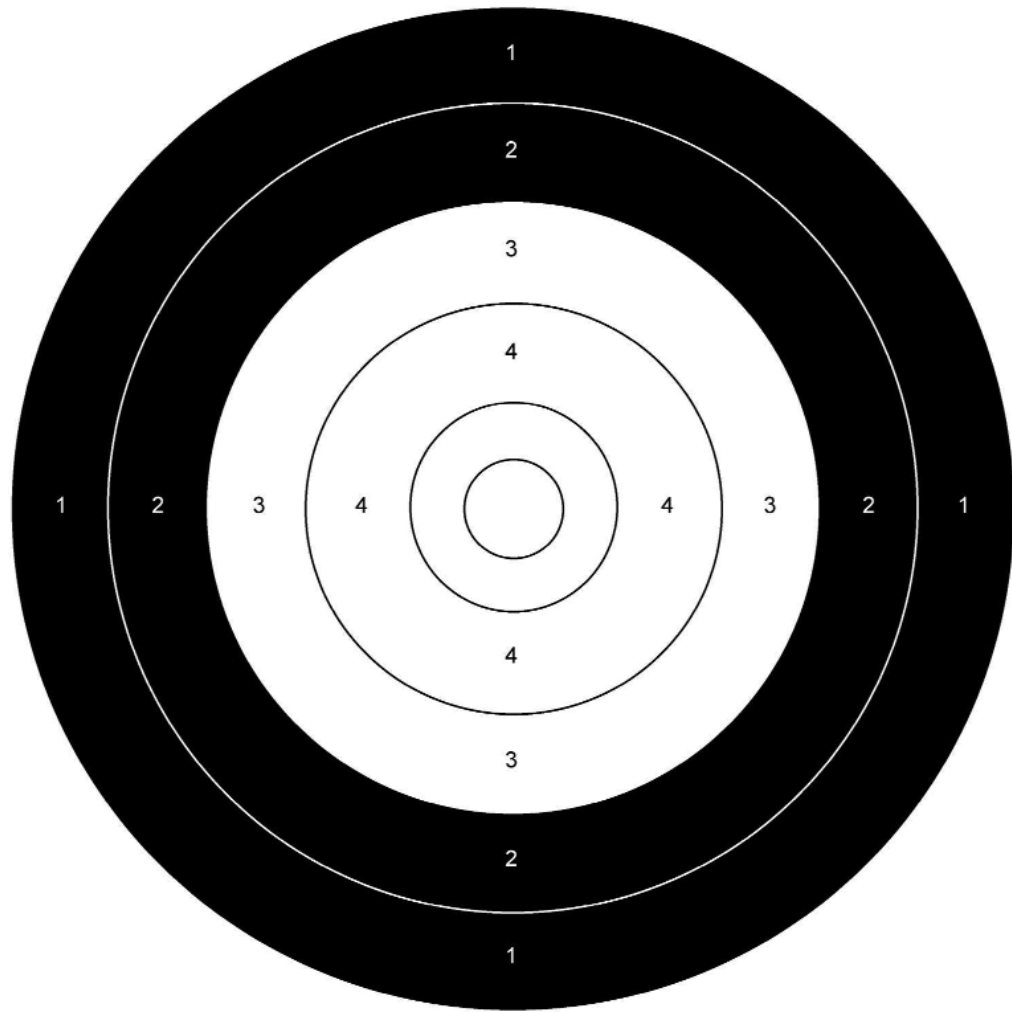






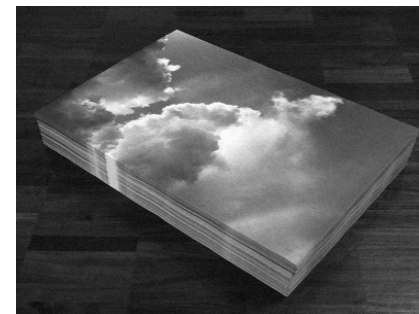






Considerações finais

Outra Série: protetor de tela e **Outra Série: impressos** são desdobramentos de um trabalho específico, **Outra Série: projeto para construção e esfacelamento de um corpo**, que desde o início foi pensado como se fosse um depósito de idéias, conceitos, imagens, preenchido no percurso que se daria na minha relação com o mestrado. Aproximei do meu contexto algumas obras exemplares no campo da arte, pois vi nelas novas rotas, outras cartografias possíveis para minha produção. Invariavelmente, minhas escolhas recaíram sobre gestos e obras que, de uma maneira ou de outra, ampliaram os limites do campo da arte. Seja nas colagens e em seus desdobramentos ou no projeto **Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula (quem matou Herzog?)** de Cildo Meireles, seja na performance **Dialogue Piece** de Lee Lozano. Além destes, não poderia deixar de citar mais dois artistas e reafirmar a importância da obra de Cildo Meireles na minha produção atual. Penso em sua obra **Disappearing Element/Disappeared Element (Imminent Past)**, em Matthew Ngui na sua performance **You can order and eat delicious poh-piah** e em em Felix Gonzalez-Torres com **Untitled [Aparición]**. Também são obras construídas pela ampliação das fronteiras que definem o corpo do trabalho, pela justaposição e sobreposição da arte nas operações cotidianas. Uma diluição que pode se dar literalmente pelo corpo biológico, pelo aparelho digestivo, sucos gástricos, para ser transformado em suor, urina e fezes. Guardadas as diferenças de *processamento*, um arquivo digital enviado para centenas de pessoas, simultaneamente, dilui-se na rede/outro, mas, principalmente, pode vol-



Cildo Meireles, **Disappearing Element/Disappeared Element (Imminent Past)**, 2002; Felix Gonzalez-Torres, **Untitled [Aparición]**, 1991.

tar a circular: todos aqueles que receberam o arquivo podem redistribuí-lo. É como se depois de digerirmos o sorvete de Cildo Meireles ou a refeição preparada por Matthew Ngui deixássemos como resíduo o próprio placebo, sorvete e refeição, idênticos, intocados, para ser redistribuídos. Mas, fundamentalmente, isso se dá como uma experiência artística, tomada de posição dentro do campo da arte. Um projeto de distribuição de imagens, como é o caso dos impressos de Felix Gonzalez-Torres.

Outra Série: protetor de tela e **Outra Série: impressos** são resultado direto desta pesquisa. Neles tentei entender o que havia de mais significativo nos outros trabalhos apresentados no corpo desta dissertação. Ou mesmo perceber alguns indícios nas séries anteriores do tipo de raciocínio que contamina meu processo quando sou mediado pelos aparelhos. O texto escrito para os auto-retratos da série **Acidez**, logo depois de ter feito meu primeiro trabalho para as redes, é exemplar para a dissertação como um todo, foi recuperado:

acidez

Qual é o nível da tensão necessária para me movimentar com segurança?

Qual é a forma da estrutura que sustenta algumas paredes de **borracha**?

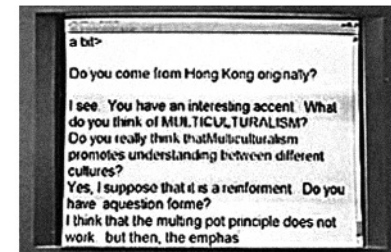
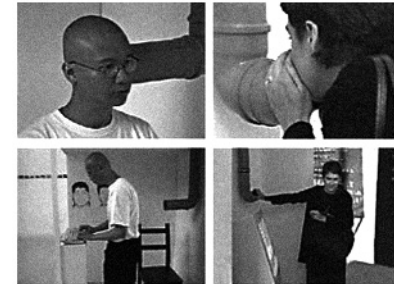
Retrato feito sem considerar o duplo criado pelo **espelho**.

Beijo de língua desarticulado = acidez.

O espelho não compartilha o peso da **língua**.

Um duplo feito de **originais**.

cabeças de borracha para possíveis ampliações e reduções.



Matthew Ngui, *You can order and eat delicious poh-piah*, 1997.

Que tipo de **desarticulação** um pedaço de carne pode causar?
O olhar rompe o espelho.

**A cabeça em contração e expansão não costuma ser a mesma:
o mofo e o brilho.**

Não tenho escolha, a pressão realizada de fora para dentro des-
carta coisas sólidas

desconhecidas.

Quando a **estrutura** se alarga devo tomar cuidado com aquilo
que é incorporado.

Método não simétrico para apresentar um duplo.

Alargar uma fissura que reage com violência.

A umidade deforma os originais.

A movimentação acaba quando o espaço foi demarcado.

Criação de áreas sem sentido.¹⁰²

A estratégia de funcionamento do vídeo **Natureza-Morta: Arranging the tea table 1946** é aqui reeditada, com um novo sistema de distribuição imagens, um programa enviado por *e-mail*: o arquivo digital não está lá, num endereço eletrônico, mas virtualmente arquivado no ambiente privado dos *e-mails*, entre uma caixa de entrada e outra, pronto para ser espalhado, *entre* o sujeito-Eu e o sujeito-Nós. **Outra Série: protetor de tela** é, então, possível por uma das funções mais básicas das redes telemáticas, a comunicação/comunicação via *e-mail*; a mesma estratégia de distribuição do meu primeiro trabalho feito para as redes, imagens digitais, auto-retratos da série **Acidez**, em 1998.

¹⁰² NORONHA, Fábio Jabur de. Acidez. In: CINTRÃO, Rejane. (Org.). **Panorama da arte brasileira 1999**. São Paulo, 1999, p. 161.

Da mesma forma existe uma espécie de migração dos **Mapas que são parte da desta ação** para a **Outra Série: impressos**. Mas o primeiro não foi construído para ser destacado da dissertação, é parte de um outro trabalho, a ação **Espalhar raízes de *Valeriana officinalis* em algum evento relacionado e posterior a residência de artista Faxinal do Céu**. Não é uma parte boa da dissertação para ser descontextualizada. Esta “nova versão” tende ao anonimato, uma vez destacada da dissertação, pode ser desligada de algumas das discussões específicas da academia e do campo da arte. Diferença que também se dá evidentemente num nível formal, a série de nove imagens pode ser vista a distância, um alvo é facilmente reconhecível. Ao contrário, os **Mapas que são parte da desta ação** são obscuros, não consigo percebê-los de imediato, num certo sentido, vejo neles o tempo da pintura.

De fato, a importância do pensamento de Gilles Deleuze no meu trabalho somente foi evidenciada nestes dois últimos trabalhos, assim como, a de Félix Guattari. Além deles, as leituras de Edmond Couchot e Vilém Flusser, se mostraram fundamentais para um melhor entendimento dos aparelhos e das novas tecnologias. A definição do sujeito-Nós afetou decisivamente minhas idéias e posições frente à *internet*, ao ciberespaço e, conseqüentemente, como pensar meu trabalho nesses contextos.

Talvez eu queira ver toda esta dissertação como um projeto, ou uma espécie de livro de anotação de projetos e trabalhos futuros: cartografia para se pensar os aparelhos, mapa tensionado por uma pergunta importante para o artista que tem seu processo de trabalho mediado pelos aparelhos tecnológicos. Pergunta que deve ser estendida para além das responsabilida-

des do artista, já que uma vez em rede, somos um sujeito coletivo, sujeito-Nós.

[...] deve então o artista penetrar obrigatoriamente no interior da caixa preta, para interferir em seu funcionamento interno (seja positivamente, no sentido de colocar a máquina a trabalhar em benefício de suas idéias estéticas, seja negativamente, no sentido de desvelar as determinações que ela impõe), ou deve situar-se ele do lado de fora, no sentido de preservar um *savoir faire* estritamente artístico? Ou dito de forma mais direta: quem utiliza o computador para criar trabalhos de intenção artística deve saber programar, ou é suficiente o domínio de um bom programa comercial?¹⁰³

Acredito que essa dissertação seja uma resposta possível. Com efeito, ver o poder de distribuição das redes telemáticas foi fundamental para meu reposicionamento no campo da arte. Sem precisar de intermediários para distribuir meus trabalhos, experimentei uma espécie de afastamento de alguns dos espaços de negociação necessários para a ocupação de museus e galerias, salões e projetos curatoriais. E, ao mesmo tempo, com este olhar distanciado, ocupando uma outra posição no campo, tentei entender melhor estas instâncias de validação e promoção.

Mas que fique claro: existir afastado de algumas das instâncias de validação do campo da arte significa que, para nele permanecer, obviamente

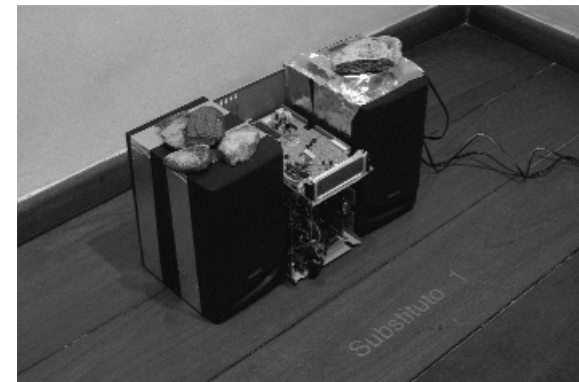
¹⁰³ “Longe de se reduzir a um problema de ordem metodológica ou a uma questão puramente pragmática, essa pergunta que hoje se repete com tanta insistência esconde problemas filosóficos importantes e estratégicos para se definir o estatuto da arte nas sociedades industriais ou pós-industriais”. MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as Imagens Técnicas**. Ver: <<http://www.arteuna.com/CRITICA/flusser.htm>>. Acesso em: 15 de jun. de 2006.

foi preciso ligar-me a outras. A universidade tem um papel importante nesse momento, é um poderoso aparelho de construção e validação de saberes, um lugar para minha produção dentro de um sistema específico.

Ocorre que, com a aproximação à academia, parte da minha produção que estava como que à deriva, além de continuar a existir descolada das discussões apresentadas na dissertação, foi de fato institucionalizada; sob novas perspectivas, passa a ser olhada como objeto de estudo e, agora, funciona simultaneamente em sistemas diferentes. Neste câmbio alternado de sistemas, discussões sobre o campo da arte, ou sistemas das artes, apareceram junto à instauração de alguns trabalhos, situando-os e contextualizando minhas escolhas. São reflexões que contaminam a forma dos trabalhos, já que passam a mediá-los. Trata-se mesmo de um sentido analítico, necessário para pensarmos os aparelhos, quer seja as pequenas caixas pretas ou as gigantescas estruturas administrativas, aplicado como um filtro para se entender as instituições.

Nesse sentido, a exposição individual inaugurada no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC) em outubro de 2006 ajuda a afirmar minha posição atual no campo da arte. Com outras relações institucionais e políticas, vejo-a intimamente ligada a maneira com que pensei o funcionamento dos aparelhos, mesmo que aí eu apresente apenas uma peça de áudio construída no computador.

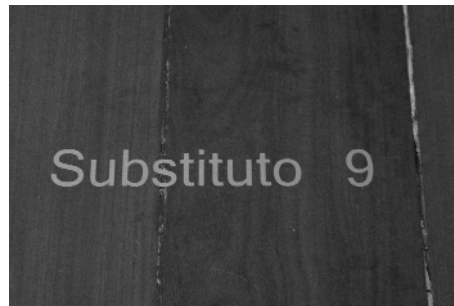
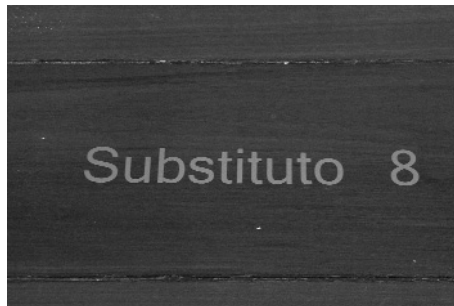
Considerando o museu como um aparelho administrativo, procurei usá-lo literalmente como um suporte e daí ver como ele poderia fornecer e, ao mesmo tempo, ser a própria matéria dos trabalhos que ali seriam expos-



2 Horas, 2006, áudio estéreo, 00:59:38 min; aparelho de som, pedras e fita adesiva de alumínio. Apresentado no MAC, também está disponível em: <<http://www.archive.org/details/2Horas>>. Acesso em: 3 de nov. de 2006.

tos - assim como em vários momentos, numa estratégia semelhante, referi-me às redes telemáticas como sendo um lugar de aquisição, produção e distribuição dos meus trabalhos.

Havia sido convidado a expor e já estava consciente, pelo histórico do museu, de que a instituição não estava aparelhada e não daria suporte para minha produção em vídeo e áudio.¹⁰⁴ Por isso, numa reunião com a diretoria, fiz uma pergunta muito simples: o que então o MAC poderia me oferecer, com qual tipo de suporte contaria? Obtive informações importantes para dar forma à exposição: como procedimento padrão, além da equipe de montagem, do folder e do convite, o museu oferecia uma *plotagem* de texto, normalmente com conteúdo explicativo ou crítico - depois de negociar, consegui que o MAC patrocinasse mil páginas fotocopiadas. Os primeiros trabalhos da exposição foram construídos, então, com a *plotagem* e o impresso.



Substituto 8 e 9, 2006, adesivo (*plotagem*), 5 x 30 centímetros.

¹⁰⁴ Como sabemos, muitas das instituições carecem de recursos tecnológicos; e, por isso, é comum que os artistas tenham que arcar com a compra dos aparelhos necessários para o funcionamento dos seus trabalhos. O Museu de Arte Contemporânea do Paraná não carece apenas dos pequenos aparelhos, mas de controle ao dirigir seu aparelho administrativo: nesse momento em que é dirigido por Eleonora Gutierrez, no mandato do governador Roberto Requião, com Vera Maria Haj Mussi Augusto à frente da Secretária de Estado da Cultura do Paraná. Refiro-me à má conduta da administração do museu quando fez uso indevido de alguns aparelhos de propriedade da artista plástica Glaucis de Moraes, cito: “Era-me até então inédito que uma instituição pública não só fosse desrespeitosa como ainda passasse por cima do direito à propriedade. Recebi um pedido por e-mail de um funcionário do MAC solicitando o empréstimo de meu equipamento (caixas de som, aparelho de DVD e projetor), em uso durante o Salão, para ser utilizado durante 1 único dia em um evento do Museu, o que logo me pareceu estranho, pois se tratava de uma exposição posterior ao Salão, sem nenhuma ligação com o mesmo, totalmente fora do acordo assinado entre Museu e artista. O funcionário encaminhou-me um contrato pelo correio assegurando o equipamento e a data de uso (1 dia!). Qual foi minha surpresa ao buscar o equipamento pessoalmente no Museu 27 dias depois? O equipamento continuava sendo usado há quase trinta dias sem uma comunicação prévia, sem meu conhecimento e muito menos sem meu consentimento.” O conteúdo integral do e-mail enviado pela artista na época, informando o fato, além de alguns desdobramentos, encontra-se endereço eletrônico: <<http://www.oktiva.net/oktiva.net/1321/nota/17050>>. Acesso em: 25 de out. de 2006.

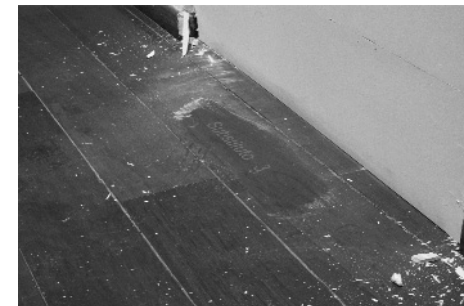


Pedra, 2006, impresso tamanho A4 (1000 cópias).



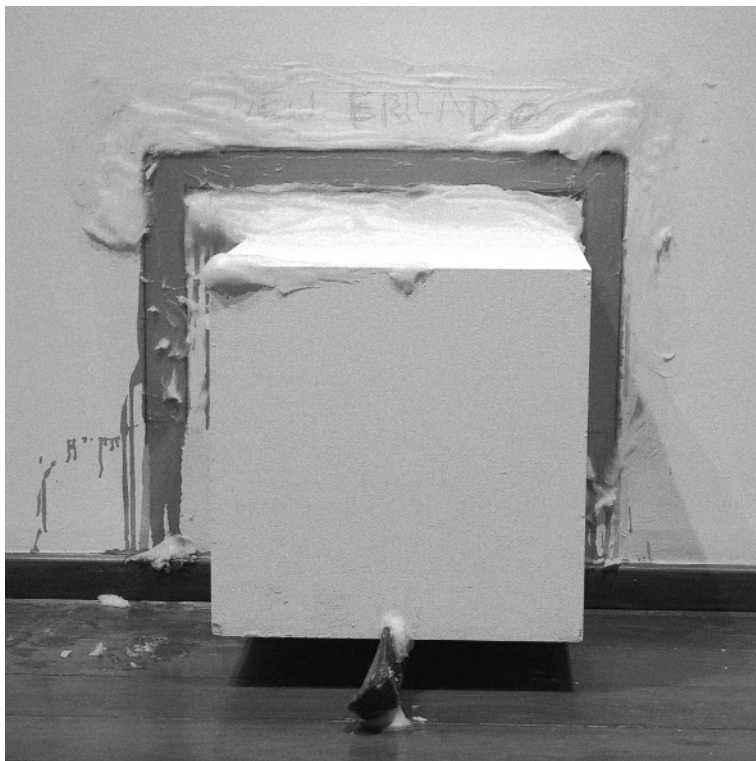
Um mundo feito de catarro, 2006, adesivo (plata-gem), 5 x 100 centímetros.

Tinha em mente usar o próprio espaço do museu como objeto de exposição, interferindo na arquitetura do lugar. Durante a montagem, ao ver que a manutenção não estava concluída, pedi ao pessoal da limpeza que, até o encerramento da mostra, as salas destinadas a minha produção não fossem mexidas: o pó das paredes que recentemente tinham sido lixadas permaneceu como mais um elemento do trabalho. Nesse ambiente característico dos estados intermediários, entre o início e o fim de um evento, desloquei duas paredes falsas, um pequeno desnível apenas suficiente para evidenciar sua materialidade; fiz um buraco em outra parede, também falsa, com a base de um extintor de incêndio - a janela que estava atrás voltou a funcionar, evidentemente com outro formato.

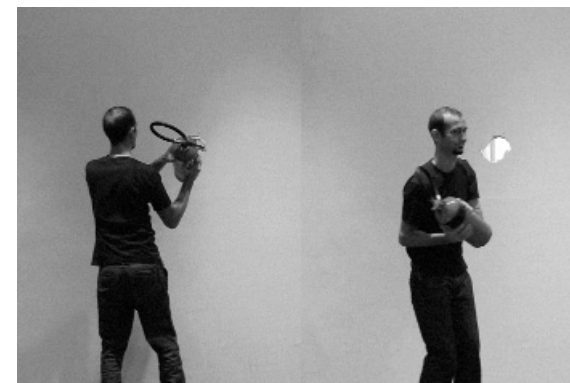


Deslocamento e Substituto 4 (à direita) e **Deslocamento e Substituto 3** (à direita), 2006.

Finalmente, construí dois trabalhos, híbridos de pintura e escultura. Neles utilizei suportes para escultura fornecidos pelo museu - cubos brancos -, embaixo dos quais coloquei algumas pedras e na junção deles com as paredes usei vaselina sólida, pasta feita de parafina e óleo vegetal, tinta vermelha de carimbo, fita adesiva e grafite.



Cubo, 2006, aproximadamente 50 x 60 x 50 centímetros.



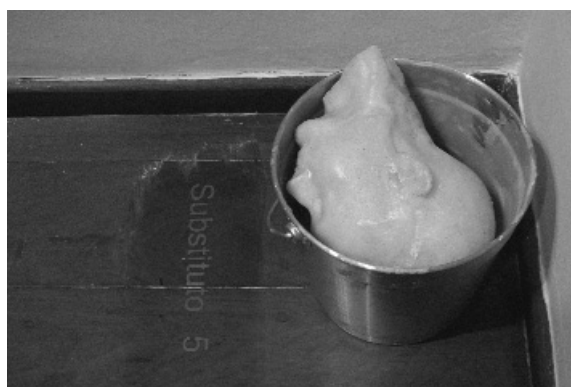
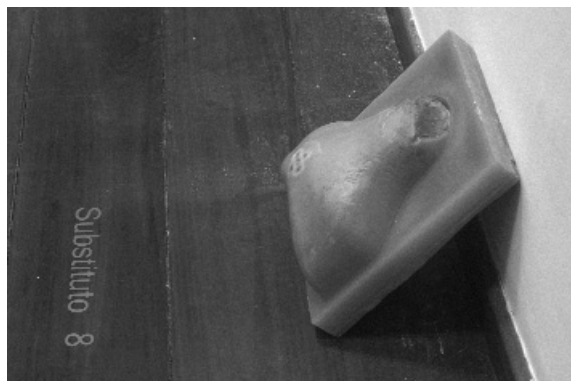
Buraco, 2006.



Enquanto construía estes dois últimos trabalhos decidi acrescentar à exposição alguns objetos e uma fotografia da série Acidez. Trata-se mesmo de uma atualização, pois estes trabalhos estavam guardados praticamente desde a época em que foram feitos, à cerca de oito anos atrás.



Cubo e **Substituto 9**, 2006, aproximadamente 65 x 75 x 65 centímetros (à esquerda; detalhe acima)



Cabeça e Substituto 5, balde de alumínio e parafina, 1996-1998; **Urinol e Substituto 8** (acima), parafina, 1998, aproximadamente 25 x 20 x 20 centímetros.



Um mundo feito de catarro, 1998, óleo e talco sobre fotografia, tamanho A4.

Este breve relato explica um pouco das minhas intenções e estratégias junto ao campo da arte. Que cada vez mais passam por reconhecimento prévio do espaço que minha produção ocupará, por uma percepção mais clara das implicações contidas nas conexões com diferentes instâncias de significação e validação da arte. Afirma o quanto meus trabalhos destinados às redes telemáticas, à especificidade desse meio, principalmente junto a esta dissertação, foram fundamentais para eu pensar algumas estruturas políticas e administrativas do campo da arte.

A direção da pesquisa, então, inicialmente prevista para entender o fato de eu construir trabalhos com material apropriado da *internet*, de ser nesse momento mediado por aparelhos, mostrou-se importante também para melhor demarcar o contexto em que estou inserido. Mesmo para além das estruturas das redes telemáticas, restabelecendo diálogos institucionais, como mostrou esta exposição.

Referências:

- ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames and Hudson, 1986.
- ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. 2. ed. Companhia das Letras: São Paulo, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Ed. Abril: São Paulo, 1975.
- _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, volume 1)
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- _____. Da representação à Simulação: Evolução das Técnicas e das Artes da Figuração. In: **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. PAR-ENTE, André (org). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. 1. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. Massachusetts: MIT Press, 1999.
- _____. (Ed.) Given the Richard Mutt Case. In: _____. **The Definitely Unfinished Marcel Duchamp**. Massachusetts: MIT Press, 1993.
- FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. Dadá. In: BATCHELOR, David. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**. São Paulo: Cosac&Naify, 1998.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: MOTTA, M. B. da (org.) **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GREENBERG, Clement. A revolução da colagem. In: COTRIM, C. e FERREIRA, G. (org) **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.
- GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. New York: Phaidon Press, 1998.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose, um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Geraldo; CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto: Redescobrimo as técnicas perdi-**

- das dos grandes mestres.** São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, p. 14-15.
- KÖRPER, Arthur. **Digital Flesh.** Bern: Benteli Verlags AG, 1996.
- KRAUSS, Rosalind E.. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LANDA, Manuel de. **Meshrooms.** Bern: Benteli Verlags AG, 1997.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos.** 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual.** São Paulo: Ed. 34, 1998.
- LISTER, M.; DOVEY, J.; GIDDINGS, S.; GRANT, I.; KIERAN, K.. **New Media: A critical Introduction.** London: Routledge, 2003.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas.** Campinas: Papyrus. 1997.
- MALRAUX, André. **O museu imaginário.** Lisboa: Edições 70, 2000.
- OSBORNE, Peter (Ed.). **Conceptual Art.** New York: Phaidon Press, 2002.
- PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- RICHTER, Hans. **Dadá: arte e antiarte.** São Paulo: Martins fontes, 1993.
- ROTH, Gerhard. **Interface Brain.** Bern: Benteli Verlags AG, 1996.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano, da cultura das mídias a cibercultura.** São Paulo: Paulus Editora, 2003.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. **A beleza da indiferença.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

ASCOTT, Roy. Arte Emergente: interativa, tecnoética e úmida. In: Encontro Internacional de Arte e Tecnologia 1., Brasília, Distrito Federal. **Anais: Imaginário, Real, Virtual**. Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, 1999.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. In: **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento. jul. 2004, ano 5, nº 6. Rio de Janeiro: UERJ, DEART.

MACHADO, Arlindo. Novas figuras da subjetividade. In: FRAGOSO, Maria Luiza (org.) **[Maior e Igual a 4D] arte computacional no Brasil**: reflexão e experimentação. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, 2005.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. In: **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento. jul. 2004, ano 5, nº 6. Rio de Janeiro: UERJ, DEART.

Retórica da exposição. In: Thinking about exhibitions. Edited by Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne. London: Routledge, 1996. (tradução de Sílvia Bassani Ramos).

stankdawg@stankdawg. Hacking Google AdWords. In: **2600 magazine - The Hacker Quarterly**. nº. 2. vol. 22 - summer 2005. New York, Middle Island.

<http://www.391.org/manifestos/hugoball_dadamanifesto.htm>. Acesso em: 19 de set. de 2006.

<http://www.abes.org.br/old/gruptrab/antipira_consumo/relofipiratariaswbr-cni.pdf>.

Acesso em: 29 de mar. de 2006.

<<http://www.archive.org/>>. Acesso em: 07 de fev. de 2006.

<http://www.archive.org/details/Arranging__the>. Acesso em: 07 de fev. de 2006.

<<http://www.archive.org/search.php?query=fabio%20noronha>>. Acesso em: 25 de mar. de 2006.

<<http://www.arteuna.com/CRITICA/flusser.htm>>. Acesso em: 23 de ago. de 2006.

<<http://www.bsa.org/globalstudy/upload/Piracy-Study-2005-Portuguese.pdf>>. Acesso em: 29 de mar. de 2006.

<http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0425/is_4_61/ai_96134613>. Acesso em: 24 de jan. de 2006.

<[http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/fcc_SetaFrames.asp?NomePagina=fcc_Detalha_Evento.asp&Campos=idEve;idAge;&Valores=904;987](http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/fcc_SetaFrames.asp?NomePagina=fcc_Detalha_Evento.asp&Campos=idEve;idAge;&Valores=904;987;)>. Acesso em: 20 de ago. de 2006.

<<http://mail.google.com/mail/help/intl/pt-BR/about.html#ads>>. Acesso em: 20 de jan. de 2006.

<http://mail.google.com/mail/help/intl/pt-BR/terms_of_use.html>. Acesso em: 20 de jan. de 2006.

<http://www.gta.ufrj.br/seminarios/semin2003_1/william/>. Acesso em: 12 fev. de 2006.

<<http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/vencontro1.pdf>>. Acesso em: 15 de set de 2006.

MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as Imagens Técnicas.**

<<http://www.arteuna.com/CRITICA/flusser.htm>>. Acesso em: 15 de jun. de 2006.

<<http://www.psiqweb.med.br/farmacofitot.html>>. Acesso em: 26 de jan. de 2006.

<<http://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/>>. Acesso em: 14 de nov. de 2005.

<<http://rizoma.cjb.net/>>. Acesso em: 27 de mar. de 2006.

<<http://sdrclib.uiowa.edu/dada/blindman/index.htm>>. Acesso em: 24 de ago. de 2006.

VIRILIO, Paul. **Speed and Information: Cyberspace Alarm!**

<http://www.ctheory.net/text_file.asp?pick=72>. Acesso em: 06 de set. de 2005.