

Paula Alzugaray van Steen

ON SUBJECTIVITY :
estratégia de tradução e
ativação de arquivos

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto.

PUCSP
2012

Alzugaray van Steen, Paula.

On Subjectivity: estratégia de tradução e ativação de arquivos

203 págs.

Tese de Doutorado – Signo e significação nas mídias.

Orientador Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto.

1. Arquivo. 2. Tradução. 3. Paisagem midiática. 4. Redes participativas.

Banca examinadora

Prof. Dr. Arlindo Ribeiro Machado Neto

Profa. Dra. Giselle Beiguelman

Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli

Profa. Dra. Christine Mello

Suplentes

Profa. Dra. Lucia Leão

Profa. Dra. Daniela Kutschat

Para Catia, Domingo e Caco Alzugaray

Agradeço a Antoni Muntadas, Arlindo Machado, Armando Prado, César Itiberê, Christine Mello, Christine Van Assche, Cida Bueno, Cristina Padiglione, Daniela Bousso, Dora Longo Bahia, Eduardo Cruz, Eletronic Arts Intermix (EAI), Giselle Beiguelman, Ivan Claudio, Juliana Monachesi, Lisette Lagnado, Lucia Santaella, Max G Pinto, Nina Gazire, Renata Siqueira Bueno, Tadeu Chiarelli.

Agradecimento especial a minha família Martina, Dries e Ricardo.

Resumo

ALZUGARAY VAN STEEN, Paula. **On Subjectivity: Estratégia de tradução e ativação de arquivos.** Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

A presente pesquisa toma como objeto de estudo o projeto *On Subjectivity*, do artista espanhol Antoni Muntadas, por sua representatividade de estratégias centrais da arte e da comunicação contemporânea. O texto discorre sobre como este trabalho, concebido em 1978, articula questões como a reedição de informações apropriadas de circuitos midiáticos; a ativação de arquivos; a problematização da memória; a constituição de memórias coletivas; a aspiração das práxis artísticas em rede e a tradução. A pesquisa trabalhará com a hipótese de que *On Subjectivity*, ao investigar múltiplas leituras de imagens jornalísticas, constitui uma obra de estrutura aberta e participativa que favorece a sua tradução para os contextos do fotojornalismo brasileiro e das redes sociais na internet. Portanto, a reedição do trabalho torna-se uma estratégia para analisar as mudanças de paradigmas que se deram entre o contexto das redes de arte postal e as redes sociais da Internet; e entre as práticas de uma arte arquivista e de uma estética do banco de dados.

PALAVRAS CHAVE: Arquivo, Tradução, Paisagem midiática, Redes participativas.

Abstract

ALZUGARAY VAN STEEN, Paula. **On Subjectivity: Strategy of translation and activation of archives.** Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

As its object of investigation, this research looks at the project *On Subjectivity*, by Spanish artist Antoni Muntadas, for its representativeness of core strategies of contemporary art and communication. The text discusses how this work, conceived in 1978, articulates concepts as the reissue of information appropriated from media circuits; activation of archives; problematization of memory; the formation of collective memories; aspiration of artistic praxis networks; translation. The research works with the hypothesis that *On Subjectivity*, as a way of investigating multiple readings of journalistic images, is a work of open and participatory structure that favours its translation into contexts of Brazilian photojournalism and social networks on the Internet. Therefore, the translation of the work becomes a strategy for analyzing paradigm changes that occurred between the context of mail art networks and social networking sites, and between the practices of an archivist art and the database aesthetics.

KEYWORDS: Archive, Translation, Media landscape, Participatory networks.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1	
Paisagem midiática: das mídias de massa às novas mídias	20
Sobre a objetividade	26
Sobre a subjetividade crítica	31
A contrainformação como arte	37
Da objetividade ao choque	48
Monumento X Documento	59
O dado como fator documental e a montagem como método histórico	63
Arte postal e a microcomunicação	65
Paisagem hipermidiática	69
Capítulo 2	
A rede como estratégia de ativação do arquivo	72
<i>File Room</i> : do arquivo ao banco de dados	73
Arquivo: o insondável e a crise de armazenamento	77
Impulso arquivista	81
Da materialidade do arquivo	85
<i>Mnemosyne Atlas</i> e a espacialização da memória	91
A rede postal como ativação do arquivo	95
Comunicação entre artistas	97
Redes postais e redes telemáticas: heranças e discontinuidades	103
Capítulo 3	
Sobre a tradução	108
A traduzibilidade de <i>On Subjectivity</i>	109
A ativação do efeito interpretativo	113
Função poética	115
Redes colaborativas	119
Comunicação: o livro depois do livro	125
Interfaces	127
Interface no FB e no Flickr	129
Sobre a subjetividade maquínica	132
Metaobra	134
Considerações finais	136
Bibliografia	142

Introdução

Por estética do banco de dados compreendem-se os processos criativos de edição de vídeos, composição de peças sonoras, escrita de textos poéticos, construção de objetos, *design* de ambientes e de arquiteturas, entre outras atividades, que lidam com a produção informacional arquivada na rede mundial. Pelo caráter de automação dos sistemas digitais no qual estão inseridos, esses processos podem envolver funções generativas, implicando escolhas e dinâmicas combinatórias entre seus elementos, que prescindem da intencionalidade humana. Em qualquer caso, as experiências estéticas com bancos de dados são sempre geradas a partir da capacidade de articulação de processos de memória, de associação, de interpretação, de edição, de enquadramento, de contextualização, de descontextualização e de recontextualização da informação – mesmo que essa articulação seja produzida pela subjetividade humana ou por uma subjetividade maquínica, artificial.

Suscitando operações mentais semelhantes de recontextualização da informação, a estética da colagem, praticada por artistas do início do século 20, voltou-se para a caótica produção cultural então veiculada pela moderna comunicação de massa. Logo na primeira década do século, a introdução na composição artística de objetos retirados do contexto cotidiano, da imprensa e de revistas ilustradas, colocou em cheque a ideia convencional de representação e a concepção da obra de arte como lugar de unidade. Essa estética apropriacionista, que começou com as colagens de tiras de textos de jornal nas pinturas de Picasso, ganhou campo na fotomontagem dadaísta e se consolidou com Duchamp e seu gesto de descontextualização de um porta-garrafas, em 1914, e hoje se fortalece entre aqueles que interpretam e reprocessam produtos culturais e obras de arte realizadas por terceiros.

Antoni Muntadas pertence a essa família de artistas que não lidam com a matéria-*prima*, mas elege a cultura e a comunicação como fontes de produção. Ao desenvolver trabalhos que se voltam tanto para os arquivos e os sistemas de indexação da informação quanto para a massa de produtos culturais dispersos no mundo, ele se insere em uma genealogia de artistas “pós-produtores” – conceito desenvolvido, em 2004, pelo crítico Nicolas Bourriaud

Experiencias subsensoriales, acciones y actividades: Acción TV, Muntadas, 1972.
 Ação filmada para uma hipotética interrupção e intervenção televisiva, na qual o artista aparece com a sigla da TV aplicada sobre as pálpebras fechadas

On Subjectivity: About TV (A videotape), Muntadas, 1978



para designar a prática da reapropriação cultural. Mas ao gesto de reprogramar o mundo e as formas já existentes, Muntadas agrega, como poucos artistas de sua geração, a prática de reprogramar o próprio trabalho. Não são poucos os projetos do artista que são submetidos a reedições, sempre pensadas para os novos contextos em que são montados. Dessa forma, a tradução se tornou um eixo central em sua poética.

A análise de alguns conceitos fundamentais da arte e da comunicação contemporânea, como reedição de conteúdos midiáticos e ativação de materiais de arquivos, está, portanto, favorecida no corpo da obra de Antoni Muntadas. Para tal propósito, elegemos como objeto de estudo o projeto *On Subjectivity*, que dá ao espectador as ferramentas para que ele se torne um produtor ou um editor de informação.

Concebido em 1977 e desenvolvido em 1978, durante pesquisa realizada no Centro de Estudos Visuais Avançados do Massachusetts Institute of Technology (MIT), o projeto é composto por duas obras: *On Subjectivity: Fifty Photographies from The Best of Life* e *On Subjectivity: About TV*.

Para a realização da primeira obra, cinquenta fotografias foram selecionadas de *The Best of LIFE*, livro que reúne centenas de fotografias originalmente publicadas na revista *Life*. De cada fotografia selecionada, foram feitas cinco cópias, que, então, foram distribuídas, sem as respectivas legendas, para cinco pessoas diferentes, em diversos países do mundo. Na carta enviada, juntamente com essas imagens, pelo correio, Muntadas solicitava que seus interlocutores lhe mandassem de volta uma interpretação (sob a forma de legenda) para a imagem recebida. No total, 250 contribuições foram incluídas no projeto, que resultou em uma publicação com as cinquenta fotografias e suas interpretações.

A segunda obra, *On Subjectivity: About TV*, é um vídeo de 53 minutos que tem como tema a televisão. O trabalho reúne fragmentos de programas que são confrontados com opiniões de várias pessoas, convidadas pelo artista a refletir sobre o meio e sua influência sobre o espectador. O vídeo começa com a imagem de um aparelho de tevê ligado, transmitindo o início de um telejornal. O âncora se apresenta e saúda o telespectador com um “boa noite”. A partir deste momento, o meio e os seus conteúdos – programas jornalísticos, esportivos, dramatúrgicos, musicais,

talk-shows, publicitários etc – serão submetidos a uma sucessão de análises.

As duas obras tem como questão central a interpretação. Em ambas, o artista mostra-se preocupado com os mecanismos de percepção das imagens midiáticas. Essas obras formam, portanto, as duas partes de um só projeto que investiga o papel da subjetividade na compreensão das mensagens veiculadas pelas mídias de massa. Em geral, as duas obras são articuladas em uma única instalação¹.

Para o crítico Jose Roca (2011), o projeto ocupa um lugar fundamental no corpo da obra do artista, porque se afirma como uma espécie de declaração de intenções e de estratégias que serão utilizadas por ele ao longo das décadas seguintes: a desconstrução das mensagens nos meios de comunicação, a reflexão sobre os processos nos quais a informação pública passa por filtros de percepção e interpretação pessoal, e o jogo dialético entre subjetividade e objetividade. Mas, além das intenções apontadas por Roca, *On Subjectivity* conta também com um *modus* processual, coletivo e aberto, frequente na maior parte da obra de Muntadas, na medida em que suas instalações sempre assimilam colaboradores locais e incorporam novos elementos, provenientes dos contextos onde são montadas. *On Translation*, por exemplo, é um projeto em processo que já se desdobrou em dezenas de versões desde 1990.

De acordo com o mesmo princípio de obra aberta e em movimento, que rege *On Translation*, o artista considera, no prefácio do livro de artista *On Subjectivity*, que um novo círculo de abordagens, leituras e interpretações possa ser reiniciado após a publicação do livro e o encerramento do projeto.

Considerarei esse trabalho terminado quando todos aqueles que colaboraram com suas interpretações receberem a publicação e redigirem suas próprias legendas para outras interpretações da mesma imagem. Um círculo está fechado.
Num outro sentido, um círculo está aberto para os novos leitores desta publicação (MUNTADAS, 2011, p. 61).

Jose Roca foi um desses “novos leitores” da publicação, que reiniciaram o ciclo do projeto promovendo a sua reedição. Ele foi o curador da instalação *On Subjectivity (Colombia Expuesta)*, montada, em 2010, no Museo Antioquia, em Medellín, Colômbia,

1 Sob a forma de instalação única o trabalho foi montado na exposição individual do artista intitulada *Muntadas Informação > Espaço > Controle*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre fevereiro e maio de 2011.

a partir de uma seleção de fotos da revista *Semana*. Nessa versão do trabalho, três fotografias da revista semanal colombiana foram exibidas ao lado de uma carta-convite, convocando o público a depositar em uma urna suas interpretações. A instalação repetia o dispositivo da primeira versão de *On Subjectivity*, concebida para a exposição *Poética Visuais*, que aconteceu no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), entre setembro e outubro de 1977, e que foi uma espécie de balão de ensaio do projeto, veiculando três fotografias extraídas de *The Best of LIFE*.

Atendendo a esse chamado para novas leituras, proposto no prefácio do projeto de Muntadas, e dando continuidade à prática de reedições da obra do artista, a presente pesquisa se prestará a traduzir *On Subjectivity* para o contexto do fotojornalismo brasileiro e para o ambiente da comunicação digital em rede. O jogo subjetividade *versus* objetividade, ativado originalmente no contexto do fotojornalismo do semanário *Life*, será traduzido para um arquivo de imagens selecionadas da revista semanal brasileira *IstoÉ*, em um projeto intitulado *IstoÉ_On Subjectivity*.

Portanto, para além da centralidade que *On Subjectivity* tem na poética de Antoni Muntadas, o projeto se apresenta como indicial e representativo de importantes estratégias da arte contemporânea, por articular e discutir alguns de seus procedimentos centrais e impulsos dominantes, a saber: a tradução, a recontextualização e reedição de informações recolhidas nos circuitos midiáticos; a ativação de arquivos; a problematização da memória; a constituição de memórias coletivas; a aspiração das práxis artísticas em rede.

Além disso, por incitar a criação e a comunicação em rede, práticas potencializadas pelas novas mídias interativas, *On Subjectivity* constitui uma plataforma para a análise comparativa entre as práticas de uma arte arquivista e as de uma estética do banco de dados.

No entanto, antes de descontextualizar a obra e promover a sua atualização, é preciso apresentar o contexto para o qual *On Subjectivity* foi pensada. Assim, o primeiro capítulo aborda as características que compõem a realidade midiática do final dos anos 1970: uma comunicação de massa de estrutura bidirecional (emissão-recepção), que favorece a disseminação da informação de uma forma centralizada e que é dominada pela televisão.

Trataremos aqui de como os elos que Muntadas estabeleceu com os produtos desse sistema de comunicação refletem as táticas

apropriacionistas de Andy Warhol nos anos 1960, dos artistas da fotomontagem nos anos 1910 e 1920, e, antes deles todos, de Marcel Duchamp, o primeiro a afirmar com seus próprios atos que “o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: ‘atribuir uma nova ideia’ a um objeto é, em si, uma produção.” (BOURRIAUD, 2004, p. 22).

Desse modo, as escolhas feitas por Muntadas entre os conteúdos televisivos e entre as fotografias da imprensa fundam e determinam sua operação artística. São esses conteúdos, extraídos de um horizonte cultural contemplado massiva e diariamente pela sociedade contemporânea, que dão origem à ideia de “paisagem midiática” – conceito foi cunhado pelo artista e por ele disseminado em dezenas de projetos desenvolvidos ao longo dos anos 1970 e 1980.

Será nessa paisagem midiática centralizada, composta de forma a balizar a objetividade da informação, que Muntadas irá tecer a sua proposta de uma subjetividade crítica. Compreendendo o sentido ampliado que o termo mídia assumiria mediante os novos meios customizados que começariam a surgir nos anos 1990, e antecipando-se ao consumidor inteligente que irá dispor dessas novas mídias não como espectador, mas como produtor, Muntadas irá negar a oposição binária entre emissão e recepção e propor seu projeto de participação do receptor. Em *On Subjectivity*, o elemento escolhido para acionar essa nobre tarefa é a legenda jornalística.

A legenda, que tradicionalmente carrega a função de conferir objetividade à mensagem transmitida por uma imagem, é desinstrumentalizada em *On Subjectivity*. Assim, desprovidos de quaisquer informações, referências ou textos explicativos sobre a imagem recebida, os colaboradores do projeto foram confrontados ao potencial discursivo da imagem *per se*.

Essas imagens mudas, que viajaram o mundo atrás de uma legenda, ganharam antes de tudo a liberdade em relação a sua função objetiva. Ganharam também uma amplitude de olhar que pode lembrar a ação que, em outro tempo, tiveram os quadros cubistas e as fotomontagens dadaístas: gerar e fazer coabitar “espaços heterogêneos, sem ponto de vista único, ao mesmo tempo estilhaçados e ordenados” (COUCHOT apud FABRIS, 2011, p. 126).

Assim, determinado o pano de fundo e as funções primárias de nosso objeto de estudo, passamos ao primeiro grande tópico da

pesquisa: a função de ativação do arquivo. No segundo capítulo, serão tratadas as relações entre a estabilidade do arquivo e a instabilidade do banco de dados.

Com *On Subjectivity*, assim como em *The File Room* e várias outras obras, Muntadas manifesta seu interesse pela acumulação e pela coleção². As fotografias escolhidas para *On Subjectivity – Fifty Photographies from The Best of Life*, são documentos que, desde o momento em que saíram da câmera dos repórteres fotográficos da revista *Life*, atravessaram diferentes arquivos antes de chegar ao destino final – a instalação e o livro de artista. O primeiro deles é o arquivo de mais de 18 milhões de fotos publicadas ao longo de 1.864 edições da *Life*. O segundo arquivo é a edição especial *The Best of LIFE*, que apresenta as seiscentos e oitenta fotografias selecionadas pelo editor David Sherman e sua equipe, definidas como as “melhores imagens” já publicadas na *Life*. O terceiro arquivo envolvido no projeto é o livro de artista, que reúne não apenas a seleção de cinquenta imagens, mas também uma coleção de cerca de 250 legendas.

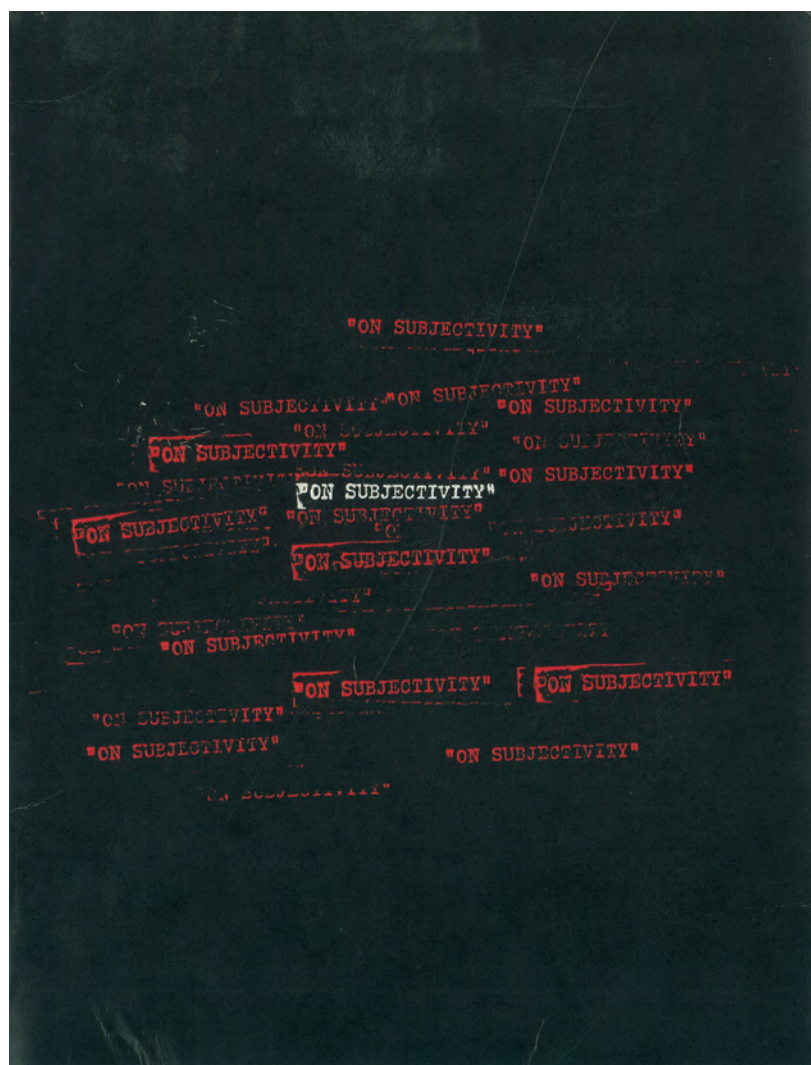
Já a mais recente versão do projeto, *IstoÉ_On Subjectivity*, é composta por 18 imagens escolhidas por Muntadas, em abril de 2012, a partir de uma seleção de cinquenta imagens do arquivo de fotojornalismo da revista *IstoÉ*. Estamos diante, portanto, de mecanismos de reorganização de três arquivos específicos, ambos formados por um código cultural que é central na cultura moderna e contemporânea: o documento fotográfico³. Mas para que a reedição desses arquivos documentais seja colocada em funcionamento, cada uma das versões do projeto se utiliza de diferentes dispositivos de ativação: as redes postais, na versão de 1978; a proposta participativa dentro do museu, nas versões de 1977 e de 2010; e agora as redes sociais na internet.

Ao penetrarem na rede digital e ao serem reproduzidas e distribuídas em três plataformas distintas – no Facebook, no Flickr e no Instagram –, as fotografias importadas do arquivo da revista *IstoÉ* são convertidas em dados, informação imaterial que segue uma racionalidade diferente em relação aos sistemas de memória material, de organização linear.

As correspondências e discontinuidades entre as estruturas da rede postal e da rede digital; de uma poética arquivista e de uma estética de banco de dados, serão aprofundadas no terceiro capítulo,

2 Na palestra “Entre archivos”, Muntadas citou cinco trabalhos nos quais se relaciona com arquivos: *Political Advertisement VII* (1984–2008); *Media Sites, Media Monuments* (1982–2007); *Between the Frames* (1983–1994); *Stadium XIII* (1989–2007); e *The File Room*.

3 Os três arquivos em questão pertencem a três revistas semanais: *Life*, *Semana* e *IstoÉ*.



On Subjectivity,
Muntadas, 1978
Capa do livro de artista

dedicado ao processo de tradução de *On Subjectivity*. O capítulo começa procurando definir a traduzibilidade dessa obra que, desde o princípio, parecia ter sido desenhada para a Web 2.0.

Como este é um trabalho que promove a construção de outras memórias, baseadas na subjetividade crítica dos leitores das notícias – para além da objetividade jornalística dos meios –, ele parece encontrar seu lugar no ambiente em permanente construção e mutação das redes digitais, lugar onde cada um constrói, edita, apaga e reedita a própria memória. Lugar onde, além disso, a produção e o consumo são etapas concomitantes e as obras pertencem a todos.

De acordo com Walter Benjamin, a qualidade de uma tradução se reconhece quando ela não se oferece simplesmente como “intermediária”, mas quando favorece “a sobrevivência de uma obra de arte”, e, ainda, quando “a vida da obra original chega, até as traduções, constantemente renovada e com um desenvolvimento cada vez mais amplo e recente” (BENJAMIN, 2008, p. 28).

Uma vez que na poética de Antoni Muntadas os projetos não somente permitem como frequentemente reclamam traduções, o presente trabalho atende a uma demanda que parte do interior da obra do artista. Nesta tradução, que aqui se apresenta, encontraremos uma variante do projeto original – autônoma, embora relacionada à primeira de uma maneira modular.

Esta tradução forma, com o livro de artista do projeto original, com o livro de melhores fotografias da revista *IstoÉ* (que entrou em produção concomitantemente à elaboração desta tese), e com esta reflexão teórica aqui desdobrada, uma só estrutura, múltipla e articulada. Um corpo que, de acordo com os princípios que conduzem os processos no âmbito das novas mídias, pode ser delimitado como uma metaobra.

Capítulo 1

Paisagem midiática:
das mídias de massa
às novas mídias

“A foto é como uma citação, ou máxima
ou provérbio.”

Susan Sontag, *Diante da dor dos outros*

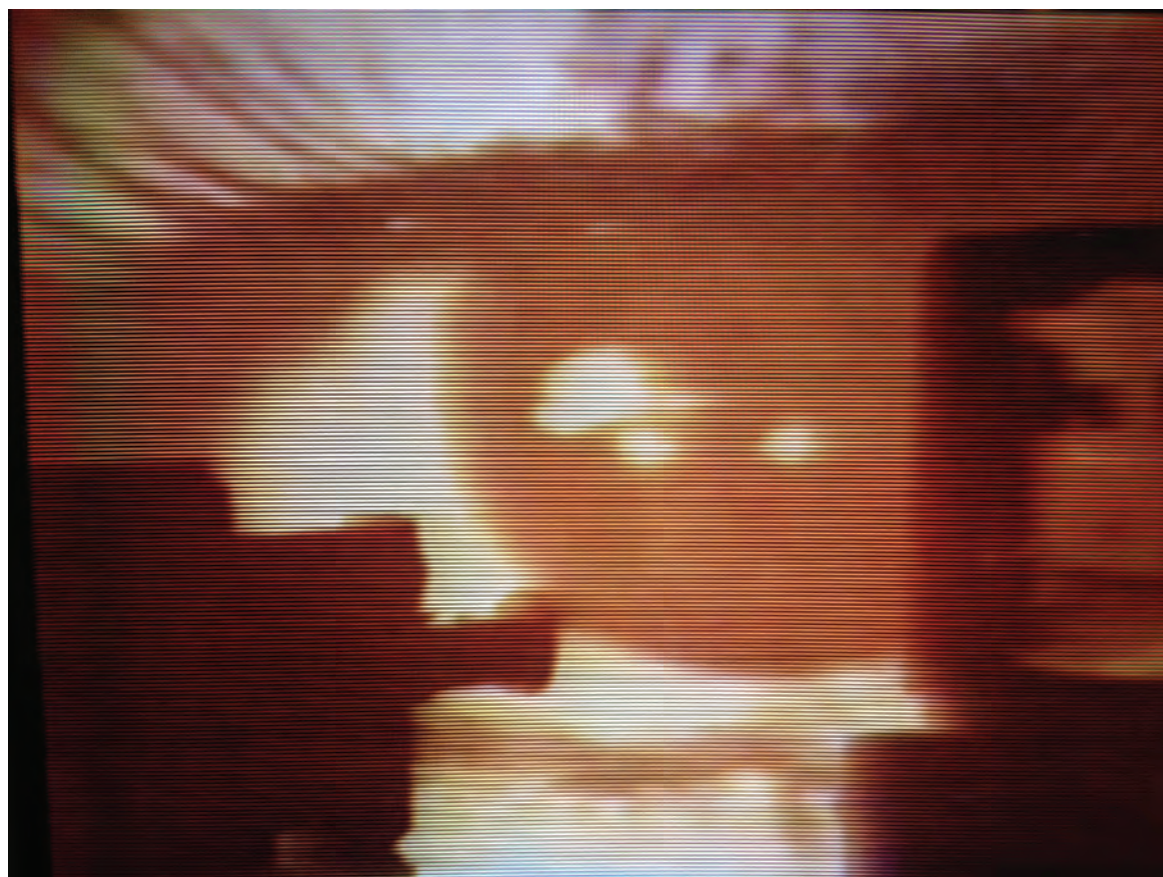
Quando Antoni Muntadas realizou *On Subjectivity*, em 1978, o sistema de comunicação de massa tinha na televisão o ápice de sua eficiência. Porém, com pouco mais de uma década de primazia sobre os meios impressos, a televisão não havia chegado a reconfigurar os hábitos da sociedade do pós-guerra em seu modo de perceber, pensar e se comunicar. A exemplo das mídias vigentes durante os cinco séculos anteriores, a televisão perseguia a lógica da apresentação transparente e imediata da realidade, tal qual o cinema no século 20, a fotografia no século 19 e a pintura renascentista. Ao criar a ilusão de espaços tridimensionais e “trazer o mundo para dentro de casa”, o principal aparelho semiótico do século 20 continuava a operar de acordo com os fundamentos da “forma simbólica” predominante ao longo de toda a era moderna: a perspectiva linear⁴. E, assim como Alberti (1404-1472)⁵ expressou em seu tratado *Da Pintura* (1435), preservava-se a janela como modelo epistemológico: “Na superfície sobre a qual eu vou pintar, desenho um retângulo de qualquer tamanho, que vejo como uma janela aberta através da qual o assunto a ser pintado é visto.” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 24-25).

De acordo com esse modelo pictórico, no contato com a superfície da tela da televisão, o espectador deverá ter a ilusão de se relacionar com a realidade de forma direta, contínua e não mediada. Como se, entre a sala de estar e o mundo noticiado, não existissem estúdios de produção e de edição de conteúdo. São os conteúdos projetados nessas janelas que dão origem ao conceito de “paisagem midiática”, cunhado por Muntadas nos anos que antecedem a realização de *On Subjectivity*.

A televisão é a paisagem do nosso tempo e sua utilização não difere em nada da utilização de objetos ready-made feita por Duchamp, ou da utilização que Warhol fez da lata de sopa Campbell’s. Que diferença existe entre apontar uma câmera para uma

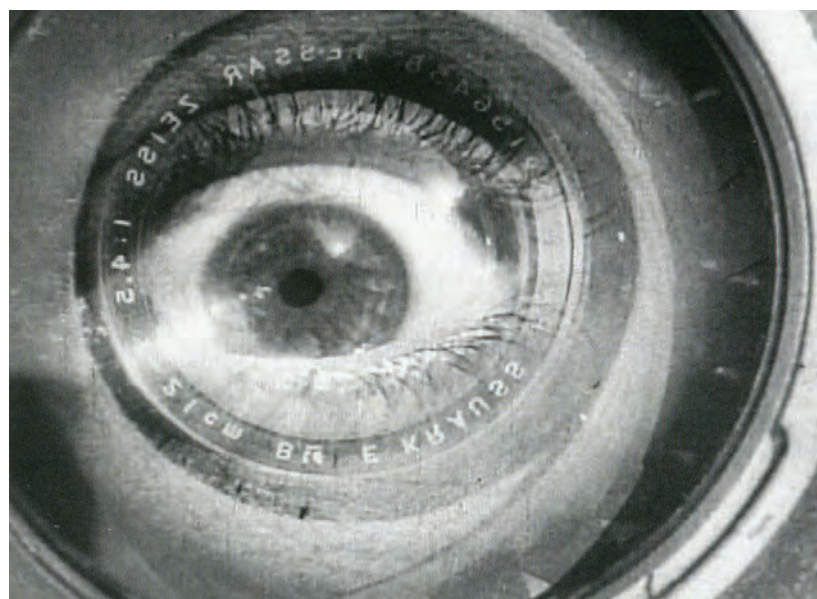
4 A perspectiva linear foi apontada como a forma simbólica da era moderna pelo historiador da arte Erwin Panofsky. Em *Remediation*, Bolter e Grusin argumentam que a fotografia e a cobertura televisiva ao vivo perseguem o paradigma da transparência e as regras da perspectiva linear. Por seu automatismo, elas aparentemente removem o agente humano do papel de mediador entre o espectador e a realidade da imagem. A este respeito cf. BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 26.

5 Leon Battista Alberti, arquiteto e pintor, filósofo e crítico de arte, realizou em *Da Pintura* a primeira exposição completa dos fundamentos teóricos e das leis da perspectiva, que dominaram a arte ocidental por mais de quatro séculos.



On Subjectivity: About TV
(A videotape),
Muntadas, 1978

Man with a Movie Camera,
Dziga Vertov, 1929



6 Impossível não estabelecer aqui uma relação com o *close* do olho que aparece em vários momentos em *Man with a Movie Camera*, realizado por Dziga Vertov em 1929. Direta ou indiretamente, Muntadas evoca o movimento New Vision que reuniu, nos anos 1920, Moholy-Nagy, Rodchenko, El Lissitzky, Vertov, entre outros, e que anunciou uma nova condição de mobilidade da câmera de cinema e de fotografia, e fez do ponto de vista não convencional a sua poética. "Whose vision is it? It is the vision of a computer, a cyborg, an automatic missile. It is a realistic representation of human vision in the future, when it will be augmented by computer graphics and cleansed from noise", anota Lev Manovich no final do terceiro capítulo de *The Language of New Media* (p. 183), dedicado a analisar o filme de Vertov como um guia para apreender a linguagem das novas mídias.

rua ou para uma imagem televisiva? Para mim, a televisão é simplesmente um objeto a mais, uma parte da paisagem que nos rodeia (MUNTADAS, 2011, p. 61).

Telejornais, transmissão de esportes, documentários, seriados, *shows* de auditório, *talkshows*, propagandas, vinhetas gráficas, entre outros conteúdos, constituem a diversidade paisagística da televisão para a qual Antoni Muntadas se voltou em sua primeira década de atividade artística.

On Subjectivity: About TV (1978) promove a contemplação e a análise crítica dessa paisagem por uma série de colaboradores. Na edição do vídeo, suas opiniões, reações e reflexões são intercaladas entre fragmentos de programas extraídos da programação televisiva norte-americana. Neste trabalho, que discorre sobre os modos de percepção e compreensão da imagem midiática, as intenções investigativas de Muntadas ficam ainda mais evidentes a partir da inserção, em três momentos ao longo dos 53 minutos do vídeo, do *close* de um olho que observa a câmera (e o espectador)⁶. Esse grande olho, que preenche todo quadro da tela, é invadido pela sobreposição da imagem de uma câmera de vídeo que aponta para um monitor de televisão. Na duplicidade dessa imagem, Muntadas sintetiza o objetivo do trabalho: o monitoramento dos aparelhos formadores e propagadores de discursos.

Os meios que, fisicamente, parecem suportes neutros de discurso puro são manipulados por sistemas invisíveis. No contexto da atual luta política, tanto os grupos dominantes, como os que estão na oposição articulam e disseminam informação através da compreensão e manipulação desses "mecanismos invisíveis". [...] Através de campanhas, cartazes, rádio, televisão, o poder não se impõe com armas, senão mediante som e imagem (MUNTADAS, 2011, p. 61).

Durante o simpósio *MEDIART: Art, Artist and the Media*, ocorrido na Áustria, em 1978, quando palestrou sobre os sistemas invisíveis que determinam a leitura da informação pelo espectador, Muntadas já tinha realizado dois grandes projetos de investigação a respeito dos códigos que regem as paisagens midiáticas, além de *On Subjectivity: About TV*. As instalações *The Last Ten Minutes* (Argentina/Brasil/Estados Unidos) (1975-1976) e *The Last*

Ten Minutes II (Moscou/Kassel/Washington) (1977) exibem, em três monitores, a reprodução simultânea dos dez minutos finais dos telejornais noturnos de emissoras de três países, e descobre neles os mesmos padrões de linguagem no uso de símbolos nacionalistas, de logotipos corporativos e no texto dos âncoras.

Ao se apropriar dos conteúdos das televisões de cinco países, sem cortes ou manipulações, Muntadas se alinha à melhor tradição duchampiana do *readymade*. Em sua opção por não produzir documentos – isto é, não fotografar, não filmar, mas atuar como editor de imagens ou ativador de arquivos –, o artista se relaciona também com a filosofia flusseriana da caixa preta, ainda em formação naqueles anos. Optando por não produzir símbolos, articula-se uma resposta a um mundo que, então, já acusava o excesso de produção e a exaustão de veiculação de imagens. Estava implícita, também, sua decisão por não estar “programado”, isto é, por não se tornar um “funcionário” do aparelho, no sentido que Vilém Flusser atribuíra ao fotógrafo.

O aparelho fotográfico é o primeiro, o mais simples e o relativamente mais transparente de todos os aparelhos. O fotógrafo é o primeiro “funcionário”, o mais ingênuo e o mais viável de ser analisado. No entanto, no aparelho fotográfico e no fotógrafo estão, como germes, contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial. Sobretudo torna-se observável na atividade fotográfica, a desvalorização do objeto e a valorização da informação como sede de poder. Portanto, a análise do gesto de fotografar, este movimento do complexo “aparelho fotógrafo” pode ser um exercício para a análise da existência humana em situação pós-industrial, aparelhada (FLUSSER, 1985, p. 17).

Quando Muntadas concebeu *On Subjectivity*, Flusser ainda estava por escrever o seminal *A Filosofia da Caixa Preta*, onde avalia como se dá a transformação da cultura industrial em pós-industrial, em uma sociedade que deixa de operar com máquinas e passa a operar com aparelhos semióticos. No entanto, ao lidar com mecanismos invisíveis e paisagens midiáticas, Muntadas já desenhava práticas para penetrar no interior da *caixa preta* e diluir sua opacidade.

De acordo com Flusser, por trás do aparelho programado para fotografar há muitos outros programas implicados – o da fábrica de

câmeras fotográficas, o do parque industrial, o econômico-social, o político-cultural e assim por diante –, todos regidos por um metaprograma. Similar estrutura hierárquica de poderes e influências se insinua por trás dos meios analisados por Muntadas: a fotografia, a televisão, o cinema, o rádio e os diversos suportes comunicativos situados no contexto urbano – como *outdoors*, cartazes etc – estão a serviço de programas e metaprogramas da publicidade, da imprensa, da política ou da economia. Seus projetos, realizados ao longo de quarenta anos de carreira, apontam para os modos pelos quais esses programas determinam também os espaços públicos e os espaços de poder e de espetáculo, como estádios, museus, arquivos, bibliotecas, universidades, salas de reunião, de conferências, etc. Portanto, é possível afirmar que Muntadas está entre os primeiros a compreender o sentido mais amplo do termo *mídia*.

Por volta do início dos anos 1990, com um sentido mais estrito, mídia referia-se especificamente aos meios de comunicação de massa, especialmente aos meios de transmissão de notícias e informação, tais como jornais, rádio, revistas e televisão. Seu sentido foi se ampliando para referir-se a qualquer meio de comunicação de massas, não apenas os que transmitem notícias. Assim passou-se a falar em mídia para fazer referência a uma novela de televisão ou qualquer outro de seus programas, não apenas os informativos. Também passaram a chamar-se mídias todos os meios de que a publicidade se serve, desde outdoors até mensagens publicitárias veiculadas por jornal, rádio ou tevê. (SANTAELLA, 2009b, p. 65).

Embora o conceito de paisagem midiática tenha sido desenhado a partir da janela da tela da televisão, o termo não se reduz a ela, nem é específico desse âmbito. A percepção da paisagem midiática de seu tempo como uma rede complexa de meios de comunicação de massa levou o artista a conceber projetos que transitam pelos campos do vídeo, do texto e da fotografia, entrecruzando-os. Esse é o caso de *Watching Press/Reading Television* (1981), que tensiona os discursos das mídias impressa e televisiva e de *On Subjectivity*, que se divide entre os dois ambientes midiáticos: *On Subjectivity: About TV*, enfocando a televisão e *On Subjectivity: The Best of Life*, que tem como objeto de análise o mito da objetividade jornalística.

No conjunto de trabalhos sobre paisagens midiáticas, Muntas se relaciona criticamente com a lógica da apresentação transparente e imediata da realidade, que determinou a estética do cinema e da pintura realista e é, em grande parte, responsável pelo critério de objetividade que sustenta o fotojornalismo.

Sobre a objetividade

A fotografia reúne dois atributos contraditórios. É o único meio de criação que pode ser, ao mesmo tempo, o registro objetivo e comprobatório dos fatos e o testemunho pessoal do criador. Pode ser tanto a transcrição fiel de um momento da realidade visível como uma interpretação dessa realidade. Do fotojornalismo, no entanto, exige-se um testemunho sem a nódoa da subjetividade do criador da imagem. Só assim a fotografia poderá ser encarada como uma janela para o mundo, como uma visão transparente do tema em foco.

Antes das primeiras fotografias de imprensa, o homem comum podia apenas visualizar os eventos que aconteciam próximos a ele, em sua rua ou em seu povoado. A fotografia abriu uma janela. Rostos de personalidades públicas tornaram-se familiares e coisas que aconteceram ao longo de todo o mundo passaram a poder ser compartilhadas. Na medida em que a visão do leitor se expandia, o mundo começava a encolher (FREUND apud PANZER; CAUJOLLE, 2005, p. 12).

Embora a imprensa ilustrada com fotografias tenha surgido no final do século 19, o fotojornalismo, em sua forma moderna, nasce em meados dos anos 1920, na Europa e nos Estados Unidos, impulsionado pela consciência do poder narrativo – e não ilustrativo – da imagem e por seu papel central na construção dos discursos político e público.

Essa nova forma de comunicação aparece nas páginas das primeiras revistas semanais alemãs, como a *Berliner Illustrierte Zeitung*, a *Münchener Illustrierte Presse* e o jornal de esquerda *Arbeiter Illustrierter Zeitung*; ou na revista francesa *Vu*, fundada em 1928, com a qual contribuíram os fotógrafos Germaine Krull, Man Ray, André Kertész e Robert Capa⁷. Na Rússia, a revista *SSSR na Stroiike*

7 A famosa imagem que Robert Capa produziu do momento da morte do soldado na Guerra Civil Espanhola, foi publicada pela primeira vez na revista *Vu*.

8 A partir do final dos anos 1960, a *Paris Match* se tornou o carro-chefe do fotojornalismo mundial e seu novo slogan prometia “O choque das fotos, o peso das palavras”, fazendo do texto mero acompanhamento para as fotografias diagramadas em páginas duplas.

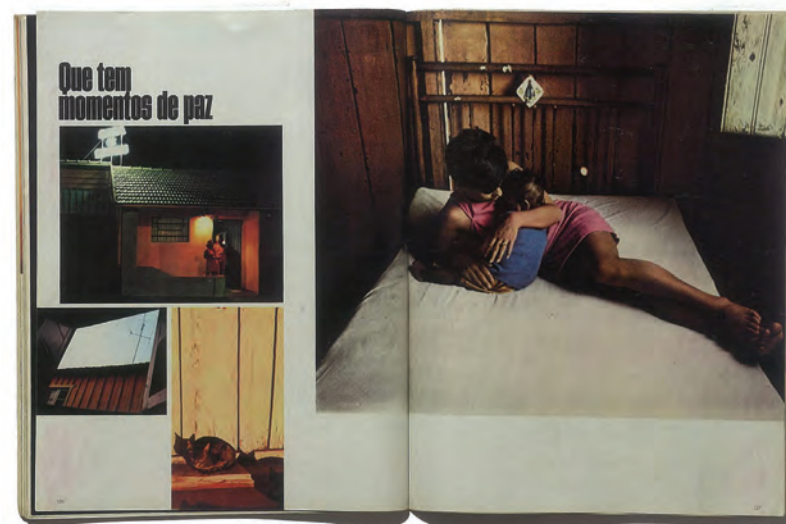
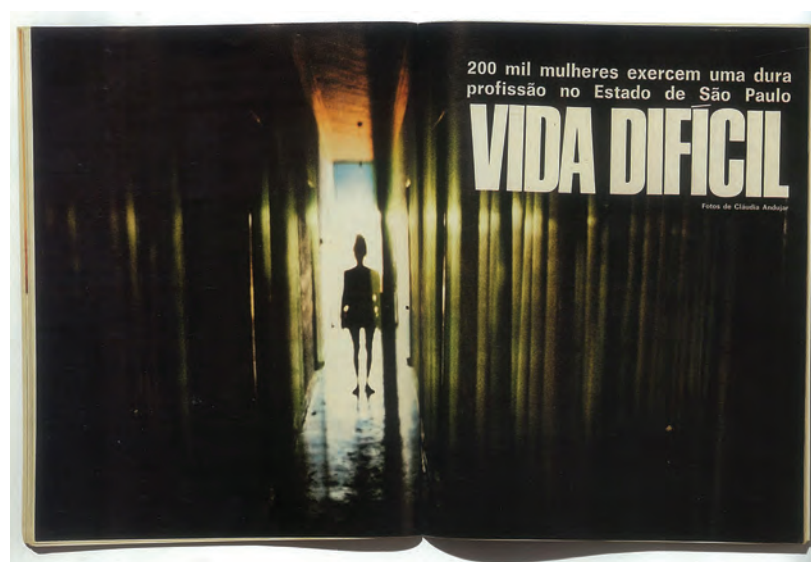
9 A dupla repórter-fotógrafo composta por David Nasser e Jean Manzon tornou-se célebre com reportagens de grande repercussão para *O Cruzeiro*, entre os anos 1940 e 50. Já a fotógrafa Claudia Andujar publicou, ao longo dos cinco anos de vida da revista *Realidade*, ensaios que abordavam desde a prostituição até à cultura dos índios Yanomami.

10 Essa função estará imediatamente relacionada ao aprimoramento tecnológico dos equipamentos profissionais, que ganham em velocidade e portabilidade. A câmera Leica surge em 1925, do tamanho da palma de uma mão, com lentes de 50mm e bobinas de fotos em 35mm, ampliando consideravelmente o poder de fogo do fotógrafo em campo. Com a facilidade de manipulação do equipamento, a liberdade de movimentação dos pontos de vista do fotógrafo é favorecida.

(*URSS em Construção*) foi lançada em 1931, contando com as inovações gráficas de Alexander Ródtchenko e El Lissitsky, também aplicadas à propaganda política. A revista *Life* surgiu nos EUA, em 1936, como a primeira revista de informação semanal e ilustrada a enfatizar a fotografia, atendendo à consciência do papel central das imagens na construção da opinião pública e do discurso político. Em seu rastro, viria a revista inglesa *Picture Post* (1938) e a francesa *Paris Match* (1949), que compartilhavam da convicção de que imagens podem narrar histórias por si mesmas⁸. No Brasil, essa fórmula foi adotada pela revista *Manchete*, publicada semanalmente entre 1952 e 2000, e pela revista *O Cruzeiro*, que foi lançada em 1928 pelos Diários Associados de propriedade de Assis Chateaubriand, e nos anos 1940 tornou-se um ícone da fotorreportagem. Já a revista *Realidade*, lançada em 1966 e fechada cinco anos mais tarde, no auge da ditadura militar, atingiu em seu curto período de vida a excelência no segmento da fotorreportagem e do *new journalism*, privilegiando matérias de dimensão sociológica, narradas em estilo literário e que fugiam aos padrões de objetividade informativa⁹.

A revista *IstoÉ*, por sua vez, surgiu em maio de 1976, três anos antes da Anistia, com periodicidade mensal. A partir do momento em que ganhou circulação semanal, em março de 1977, “marcou posição como espaço de combate à censura [...], se consolidou como voz crítica do regime, publicando capas com enunciados combativos como ‘Abaixo o AI-5’, em dezembro de 1977, quando o ato institucional que dera origem aos ‘anos de chumbo’ completava nove anos.” (PILAGALLO, 2011, p. 226). Porém, diferentemente da *Life*, a revista *IstoÉ* priorizou o texto, correspondendo ao modelo da revista *Time* que, em 1923, inventou o padrão de revista semanal de notícias.

Originalmente ligado às retóricas do humanismo, o fotojornalismo surgiu como uma estratégia de denúncia do sofrimento das vítimas da sociedade e dos abusos dos direitos humanos e, a partir dos anos 1960, se tornaria decisivo na resistência às ditaduras e na defesa da justiça. Sua estética é, portanto, necessariamente representativa, descritiva e objetiva¹⁰. “Ao contrário de um relato escrito – que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores –, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos” (SONTAG, 2003, p. 21).



Revista *Realidade*,
1966–1971
Reportagem fotográfica
de Claudia Andujar sobre
prostituição em São Paulo

Dessa forma, quando a revista *Life* dedica a capa e onze páginas de sua edição de junho de 1969 para estampar 242 fotografias de soldados americanos que morreram ao longo de uma semana no Vietnã, está sendo mais contundente do que foi em julho de 1943, quando homenageou 13 mil soldados mortos nos primeiros 18 meses da Segunda Guerra Mundial, simplesmente listando seus nomes. Este seria o ápice de uma campanha de publicação de imagens chocantes iniciada pela *Life* que mudaria a opinião americana sobre a guerra do Vietnã.

Algumas décadas mais tarde, em campanha semelhante de valorização da contundência da imagem, a *IstoÉ* publicaria, em 1978, último ano do Ato Institucional n.º 5, um dossiê da repressão, estampando na capa da revista as fotografias de 14 desaparecidos políticos.

A *Life* teve um papel central na institucionalização do fotojornalismo. Solidamente balizada pela premissa da objetividade jornalística, chegou a ser definida como “sinônimo de documento fotográfico no Ocidente” (RIBALTA, 2009 p. 16). Mesmo tendo sido determinante para imprimir a convicção de que as imagens podem narrar histórias por si mesmas, a revista difundiu um conceito de fotojornalismo como um projeto coletivo, no qual colaboram fotógrafos, repórteres e editores na tarefa conjunta de traduzir e representar a realidade. Wilson Hicks, editor de fotografia da revista *Life* durante um longo período, considerava que o fotojornalismo era formado por “palavras e imagens” (PANZER, 2005, p. 9). Essa vinculação entre texto e imagem remete ao argumento de Walter Benjamin, quando afirma ser necessário “exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas” (BENJAMIN, 1985, p. 129). Em sua crítica à reportagem fotográfica da Nova Objetividade alemã, Benjamin argumenta que a legenda é o elemento que previne a estetização da miséria e a instrumentalização da imagem pela moda, conferindo-lhe “um valor de uso revolucionário” (BENJAMIN, 1985, p. 129).

Mas acompanhemos um pouco mais longe a trajetória da fotografia. Que vemos? Ela se torna cada vez mais matizada, casa vez mais moderna, e o resultado é que ela não pode mais fotografar cortiços ou montes de lixo sem transfigurá-los. Ela não pode dizer, de uma barragem ou de uma fábrica de cabos, outra coisa, senão: o mundo é belo. [...] Em outras



Revista IstoÉ,
setembro de 1978

palavras, ela conseguiu transformar a própria mi-
séria em ato de fruição (BENJAMIN, 1985, p. 129).

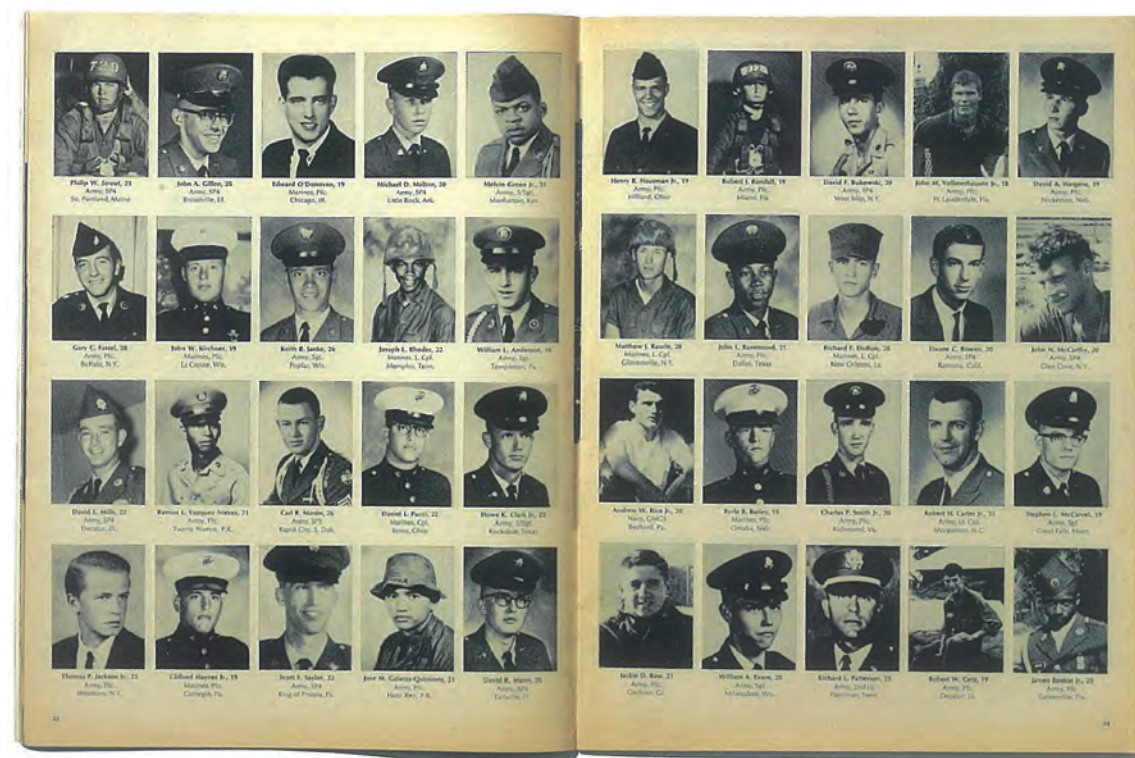
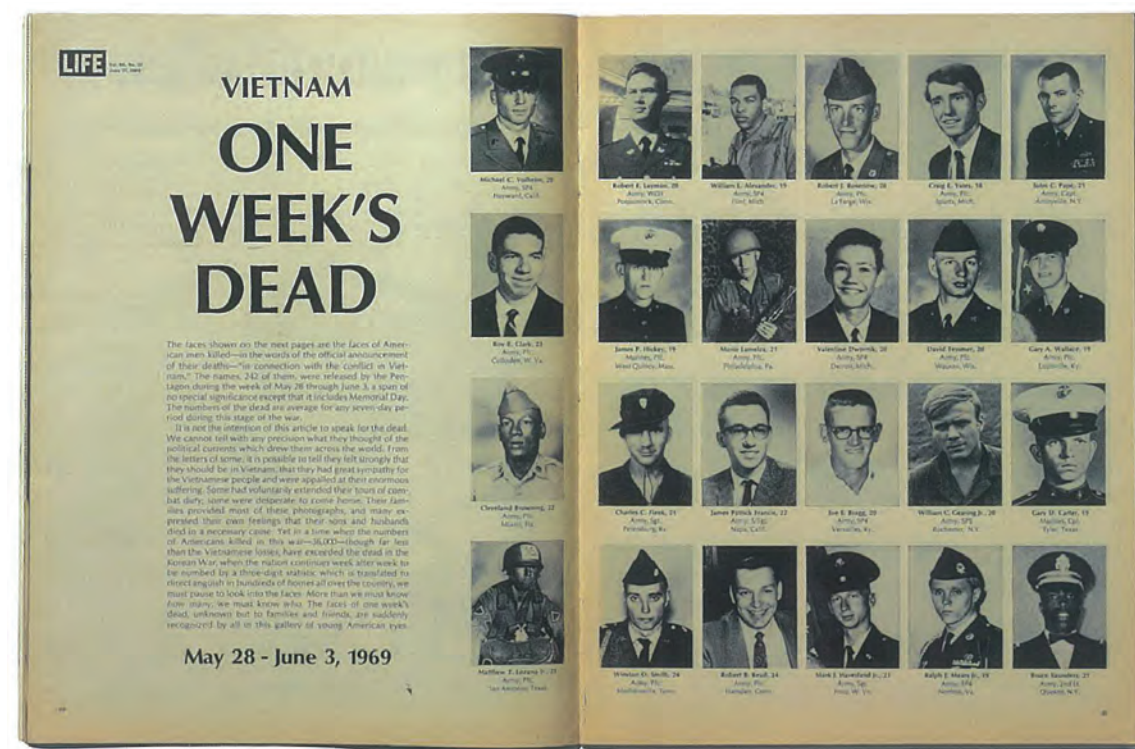
Na tradição jornalística, a legenda é tida como um recurso chave para a objetivação da imagem, isto é, uma forma de dar clareza à sua narrativa. As fotografias destituídas de legendas, sem referência ao seu significado em termos narrativos, têm devolvidas suas qualidades de mistério, eclipse e fragmentação (SZARKOWSKI, 1973, p. 6). Essas qualidades moveram Antoni Muntadas em *On Subjectivity*.

Se, de acordo com a reflexão de Benjamin – e a proposta da *Life* –, o fotojornalismo é a soma da imagem e de sua legenda, *On Subjectivity* desarticula a função básica do fotojornalismo, ao isolar 25 imagens das páginas do livro *The Best of LIFE*. Descontextualizada, desprovida de legenda e descolada da página a ela associada, a imagem será “libertada” de sua função objetiva – e de sua associação aos programas e aos metaprogramas que extravasam e superam em complexidade o gesto de fotografar – e estará pronta para ser submetida ao método da “subjetividade crítica”.

Sobre a subjetividade crítica

Do latim *subjectivus*, relativo a sujeito, a subjetividade é o processo pelo qual o indivíduo se constitui e se auto-organiza como sujeito. Se, para Michel Foucault, é um processo engendrado pelos campos de forças sociais, para Gilles Deleuze e Félix Guattari, a produção de subjetividade é uma linha de fuga, que escapa aos poderes. “O sujeito inventa, ele é artificioso. É esta a dupla potência da subjetividade: crer e inventar; presumir os poderes secretos, supor poderes abstratos, distintos.” (DELEUZE, 2012, p. 100). Guattari, que identificou formas de “revolução subjetiva” na história contemporânea – da condição feminina na sociedade iraniana à escalada do integrismo nos países árabes –, sentiu a necessidade de ampliação da definição de subjetividade de modo a ultrapassar a oposição clássica entre sujeito individual e sociedade. Assim, ele definiu a subjetividade como:

o conjunto das condições que torna possível que
instâncias individuais e/ou coletivas estejam em



Revista *Life*, junho de 1969
Onze páginas e a capa
foram dedicadas a soldados
americanos mortos ao
longo de uma semana na
Guerra do Vietnã

posição de emergir como território existencial au-
to-referencial, em adjacência ou em relação de de-
limitação com uma alteridade ela mesma subjetiva.
(GUATTARI, 2008, p. 19).

No entanto, antes que a filosofia pós-estruturalista propuses-
se uma visão plural e polifônica da subjetividade – entendendo-a
como um processo tanto de individuação quanto de coletiviza-
ção, instaurando-a como uma instância intersubjetiva – ela esteve
sempre associada àquilo que pertence ao sujeito pensante e ao seu
íntimo, a sua interioridade, em contraste com as experiências so-
ciais, externas, universais.

Como lugar da consciência de si e instância fundadora da in-
tencionalidade, a subjetividade se tornou uma premissa da arte oci-
dental, tendo sido associada às noções de diferença, originalidade
e singularidade formal – três regras essenciais da arte moderna – e,
com isso, considerada incompatível com a natureza maquínica das
novas mídias e das imagens técnicas. Certos dessa incongruência,
alguns autores reivindicaram um discurso estético próprio para a
fotografia, baseado em princípios e regras diferenciados daqueles
que regem – ou regeram – as outras linguagens artísticas.

Na sua precária posição de falsa cópia (imagem que
tem semelhança apenas por causa de uma mecânica
e não de um vínculo interno essencial ao modelo),
a fotografia serviu em determinado momento para
desmontar todo o sistema de modelo e cópia, ori-
ginal e falsificação, primeira e segunda cópia. Para
uma parcela do mundo da arte, artistas e críticos, a
fotografia abriu os compartimentos herméticos do
antigo discurso estético ao mais severo exame crí-
tico, e os colocou do avesso. Dado seu poder de rea-
lizar este questionamento do conjunto do conceito
de unicidade do objeto da arte, da originalidade do
autor, de coerência da obra, de individualidade da
assim chamada “expressão pessoal”, não resta se-
não reconhecer a existência real de um discurso
próprio da fotografia. Faltaria acrescentar, porém,
que não se trata de um discurso estético, e sim de
um vasto projeto de desconstrução, em que a arte
se distancia e se separa de si mesma (KRAUSS,
1990, p. 226).

Ao associar a subjetividade à imagem técnica – fotografia, ví-
deo e televisão –, *On Subjectivity* irá questionar o sistema de va-
lores que determinou que o campo do subjetivo se restringisse

às linguagens tradicionais: pintura, escultura, desenho, gravura. A exemplo de conceitos como “intersubjetividade”, de Flusser, – que promove uma aproximação com a noção de objetividade – ou “subjetividade maquínica”, de Guattari, – que encara as máquinas tecnológicas de informação e de comunicação como operadoras da subjetividade, da memória, da inteligência, da sensibilidade, dos afetos e dos fantasmas humanos (GUATTARI, 2008, p. 14) –, Muntadas optará pelo dualismo subjetividade–objetividade para criar seu conceito de “subjetividade crítica”.

No trabalho individual do artista (“autor”) não parece haver uma opção pela objetividade. De fato, a subjetividade, queiramos ou não, se encontra na base de toda atividade artística/criativa a nível individual. O dualismo subjetividade-objetividade não se dá nem parece ter porque se dar no caso de meios como a pintura ou a escultura. [...] De minha parte, com o conceito de subjetividade crítica pretendo me referir à dimensão crítica que pode partir de uma prática individual/pessoal. A visão pessoal atua então no nível da observação e da sinalização de fatos, situações ou fenômenos que interessam, concernem e preocupam, e diante dos quais se manifesta um desacordo (Muntadas, Una Subjectividad Crítica)¹¹.

11 Texto enviado pelo artista, por e-mail, sem referência.

A subjetividade crítica seria, por conseguinte, evocada pelo artista em uma série de trabalhos realizados com meios de comunicação, ao longo dos anos 1970, como parte de uma estratégia de busca por uma ‘outra informação’. O vídeo, que despontava naquele momento como uma nova ferramenta artística e que, segundo o mesmo texto de Muntadas, correspondia “à origem de um determinado movimento de caráter independente e não comercial, que surge de maneira espontânea”, seria o veículo que possibilitaria a prática da “subjetividade crítica” ou da “intersubjetividade”. O vídeo foi, portanto, o meio através do qual Muntadas colocou em prática um projeto de crítica da imagem, em conexão com um novo modelo crítico proposto por Flusser, baseado nas imagens técnicas.

Em *Images of the new media*, Flusser argumenta que o texto, como forma de explicação para a imagem, é um modelo ultrapassado de criticismo. “Para isso a escrita linear foi inventada”. Com a percepção de que “uma crítica da imagem estabelecida a partir da escrita linear não é suficientemente radical [...]”, Flusser viria a

formular então um novo modelo crítico, a tecno-imaginação. Segundo suas palavras, a tecno-imaginação é uma crítica de segundo grau: não apenas da imagem, mas uma “crítica da crítica da imagem”, que implicava no desvio da busca da objetividade em favor de um modo “intersubjetivo” de lidar com as imagens (FLUSSER, 2002, p. 82).

A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem. E é nesse sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos. Com essa finalidade é que foram inventadas. Os textos foram inventados, no segundo milênio a.C., a fim de *desmagiciarem* as imagens (embora seus inventores não tenham se dado conta disso). As fotografias foram inventadas, no século 19, a fim de remagiciarem os textos (embora seus inventores não tenham se dado conta disso). A invenção das imagens técnicas é comparável, pois, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita. Textos foram inventados no momento de crise das imagens, a fim de ultrapassar o perigo da idolatria. Imagens técnicas foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria (FLUSSER, 1983, p. 11).

O vídeo foi fundamental na elaboração das redes de televisão experimentais que Muntadas criou com colaboradores em Cadaqués e em Madri, no início dos anos 1970, mas não foi a ferramenta exclusiva para seu exercício da subjetividade crítica. Em *On Subjectivity: The Best of Life*, a subjetividade crítica foi instigada entre os colaboradores do trabalho que se defrontaram com fotografias que chegaram pelo correio. O estímulo da capacidade de abstração, de imaginação e de distanciamento crítico do observador diante dessas imagens iria constituir então um arquivo de subjetividades, editado finalmente na forma de livro. Esse arquivo traz uma coleção de diferentes níveis de interpretação, derivados de diferenças sociais, perceptivas e culturais.

A origem do trabalho com a subjetividade crítica remonta ainda ao seu primeiro grupo de projetos artísticos, que estimulavam a observação dos fatos através de diferentes pontos de vista e indagam sobre as maneiras do corpo perceber e interpretar o mundo. Levadas a cabo em vários terrenos e situações, as *Experiencias Subsensoriales y Actividades de Trabajo* (1971-1973) eram



12 A este respeito cf. o artigo de Jo-Anne Birnie Danzker, “Lo privado y lo público en los años de plomo” (2011, p. 60).



Experiencias subsensoriales, acciones y actividades: Experiencia 1A, Muntadas, 1971
Conjunto de experiências individuais e coletivas realizadas com os olhos vendados, de maneira a desenvolver uma forma de “microcomunicação”

ações individuais e coletivas de estímulo a uma percepção crítica do mundo. Consistiam em tocar diferentes materiais e objetos, utilizando o que o artista considerava como “subsentidos”: o tato, o olfato e o gosto. A visão, “ápice do paradigma epistemológico ocidental”, e a audição, ficavam obstruídas por vendas. Sem ver ou ouvir, os colaboradores das ações eram levados a percorrer espaços e objetos desconhecidos, utilizando sentidos menos “familiares” e preponderantes.

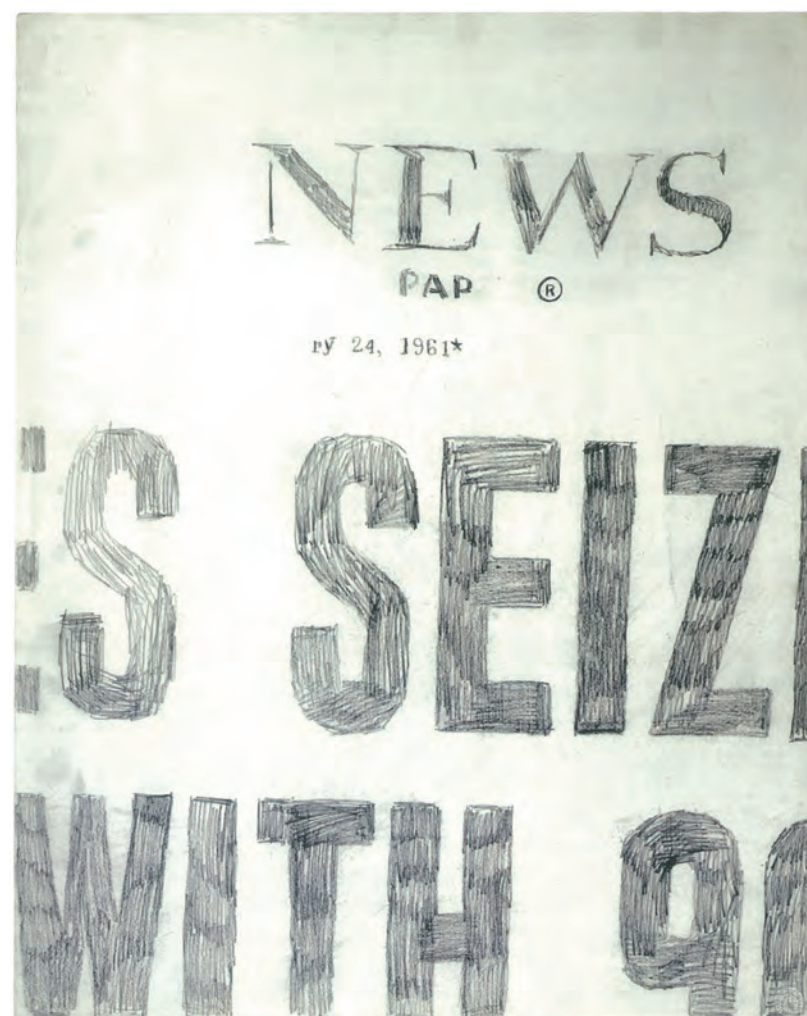
Definidas pelo artista como meios de “microcomunicação”¹², essas experiências visavam articular formas de comunicação subjetivas em uma sociedade cada vez mais dominada pelos meios tecnológicos. Por outro lado, a utilização do corpo físico nesses processos de microcomunicação era interpretada como metáfora da criação de um corpo político, em resistência à realidade ditatorial espanhola.

A transgressão cometida por Antoni Muntadas nos anos 1970 foi sua absoluta rejeição à ideia de que a liberdade poderia ser alcançada através do informe ou do amorfo, do irracional, do acidental ou do espontâneo. Para Muntadas, mesmo a intuição ou interpretação mais pessoal ou subjetiva é contingente – sujeita à mudança e, acima de tudo, sujeita a condições externas (DANZKER, 2011, p. 61).

O conjunto de trabalhos com a subjetividade crítica, realizados por Muntadas ao longo dos anos 1970, indica que em vez de buscar condições como irracionalidade e intuição, presentes em práticas artísticas individuais, o artista passaria a buscar nas práticas coletivas uma subjetividade relacionada com o contexto político, social e midiático.

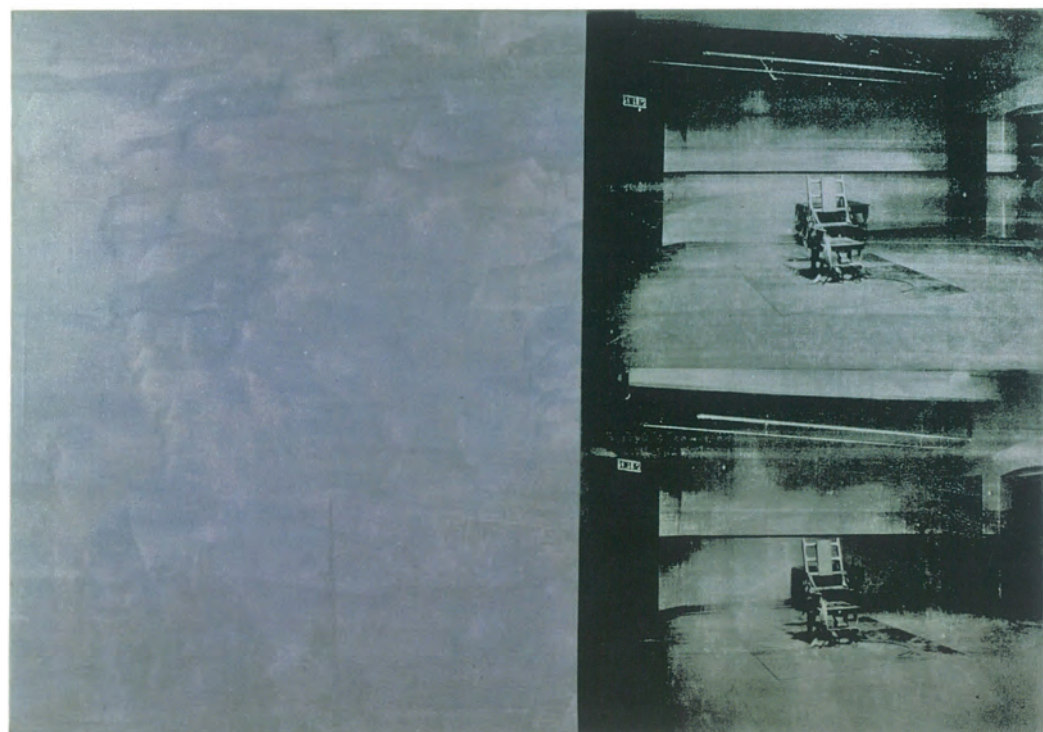
A contrainformação como arte

Ao se transferir da Espanha para os EUA, em 1971, Antoni Muntadas se posiciona estrategicamente em um contexto de exploração de novas tecnologias e de práticas não convencionais. Artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Nam June Paik, Vito Acconci, Martha Rosler, entre outros, se lançavam em operações de manipulação da imagem midiática, valendo-se para isso dos pró-



News, Andy Warhol, 1961
Grafite sobre papel

Silver Disaster #6
(Double Silver Disaster),
Andy Warhol, 1963
Silkscreen sobre tela



prios meios de reprodução – fotografia, vídeo, *silkscreen* – mas também de pincéis, tesouras e eventualmente até do próprio corpo.

Se autores como Roland Barthes e Susan Sontag observaram que a fotografia flertou com a morte desde que as câmeras foram inventadas, em 1839; Andy Warhol percebeu cedo que a mídia sobrevive da difusão e da amplificação da morte, da violência e da catástrofe (SONTAG, 2003, p. 24). Na série que ficou conhecida como *Death and Disaster* (1962-63), seu grande tema é o impacto da fotografia e a subjetividade de massa que sustenta e é fomentada por ele e pelas notícias de jornais.

Em 1960, Warhol começou a reproduzir manualmente fragmentos de notícias e edições de primeira página de diversos jornais, trabalhando inicialmente com o *The Wall Street Journal*, mas logo preferindo tablóides sensacionalistas, como *New York Daily News*, *New York Mirror* e *National Enquirer*. Os trabalhos da série de mortes e desastres são constituídos por imagens de acidentes de automóvel e avião, suicídio e execuções, extraídas de jornais e impressas repetidamente em *silkscreen* sobre tela. A referência à morte será explícita ou apenas sugerida, como em *Silver Disaster #6 (Double Silver Disaster)* (1963), trabalho composto pela fotografia da cadeira elétrica da prisão de Sing Sing, impressa duas vezes ao lado de uma área com pintura prateada.

Com o recurso da repetição – imprimindo duas, cinco ou vinte vezes a mesma imagem –, Warhol se apropriava de uma dinâmica produzida pelos próprios meios de comunicação. “Quando você vê uma imagem horrível, outra e outra vez, ela realmente deixa de fazer qualquer efeito”, disse Warhol em entrevista publicada na revista *Art News* (SWENSON, 1963). Com isso, ele tocava em uma questão polêmica, que sempre cercou seu trabalho: o fluxo contínuo de imagens de violência provoca a reação ao fato ou estimula um embotamento dos sentidos?

Nos anos em que Warhol replicava imagens traumáticas, Marshal McLuhan teorizava sobre o efeito entorpecente da difusão da imagem midiática. No capítulo “The Gadget Lover: Narcissus as Narcosis”, que integra o livro *Understanding Media*, o autor desenvolve uma interpretação muito particular do mito de Narciso, relacionando o efeito entorpecente que o jovem semideus experimenta diante da própria imagem espelhada no lago com o efeito da mídia e da tecnologia sobre as mentes e os corpos físicos



129 Die in Jet,
Andy Warhol, 1962
Tinta acrílica sobre tela

Tunafish Disaster,
Andy Warhol, 1963
Silkscreen sobre tela

de seus usuários. McLuhan lembra, ainda, que não foi simplesmente o amor por si mesmo, mas a incapacidade de reconhecer sua própria imagem o que finalmente provocou a morte de Narciso. De acordo com essa interpretação, o grande público plugado nas mídias representaria o papel de Narciso em plena sociedade contemporânea. Isto é, tem sua imagem refletida pelas mídias sem que se reconheça nelas e sem conseguir discernir o que é real do que é imaginário, fabricado.

No entanto, Andy Warhol sempre provocou dúvidas sobre se estaria de fato produzindo um questionamento ou erigindo um monumento do poder midiático. Desde os primeiros trabalhos que realizou sobre as mídias, ele divide a crítica sobre se teria se comportado como um Narciso diante do poder entorpecedor das mídias ou como um jogador astuto que dominou as funções do “aparelho”. Arthur Danto afirma hoje que Warhol levou muito mais tempo para ser considerado um artista intelectualmente respeitado nos Estados Unidos do que na Europa, onde a crítica rapidamente interpretou sua arte como uma crítica à cultura de massa e aos produtos do capitalismo. Sobre a primeira exposição individual de Warhol, realizada na Stable Gallery, em Nova York, em 1962¹³, onde expôs a primeira obra da série de pinturas de catástrofes, *129 Die*, a crítica Dore Ashton escreve, em *review* publicado no *New York Report* de novembro/dezembro de 1962: “Enquanto Rauschenberg pega os jornais diários e, em suas ‘transfer paintings’, faz disso um trampolim para sua imaginação, Warhol simplesmente pega as técnicas do jornalismo e aplica-as estupidamente sobre uma superfície plana.” (DONOVAN, 2011, p. 6).

Muito embora Andy Warhol tenha afirmado categoricamente que a verdade de suas pinturas se encontrava na superfície, a duplicidade de sua obra – crítica ou apologia ao poder da mídia – é o que acaba por lhe conferir complexidade e profundidade. Isso se expressa, por exemplo, quando ele pinta – ou reproduz em *silkscreen* –, concomitantemente, latas de Sopa Campbell’s e latas de atum que causaram uma série de mortes por intoxicação. Ou quando as celebridades retratadas – Marilyn Monroe, Liz Taylor e Jacqueline Kennedy – protagonizavam fatos brutais, associados à morte¹⁴.

13 A exposição da Stable Gallery, em novembro de 1962, reuniu 18 obras bastante heterogêneas que incluíam desde os primeiros trabalhos seriados com a lata de sopa Campbell’s e retratos de celebridades – como Elvis Presley e Marilyn Monroe – quanto a primeira obra da série de pinturas de catástrofes a ser tornar pública, *129 Die*. Essa exposição, assim como a seguinte que Warhol realizou na mesma galeria em 1964, é considerada por Arthur Danto como dois dos acontecimentos “que mudaram significativamente a arte contemporânea durante a década de 1960” (DANTO, 2012, p. 8).

14 Em *Sixteen Jackies* (1964), Warhol alterna fotografias da primeira dama dos Estados Unidos antes e depois do assassinato de JFK; e em 1962, na época do suicídio de Marilyn Monroe, Warhol realiza a gravura *Suicide*, concomitantemente às representações da atriz nas séries de *silkscreen*.

Revista *Life*, abril de 1965

Bringing the war home,
Martha Rosler, 1967-72
Fotomontagem



Na mesma linha, um link pode se feito para as várias séries que usam fotos de acidentes de automóvel. Estas comemoram eventos em que o símbolo supremo da afluência dos consumidores, o carro americano dos anos 1950, deixou de ser a imagem do prazer e da liberdade para tornar-se um instrumento concreto de lesão súbita e irreparável. (Em apenas um trabalho do período, *Cars*, um automóvel aparece intacto) (CROW, 2002, p. 57).

A dualidade do argumento visual da série *Death and Disaster* confirmaria a ideia de que a mesma repetição que entorpece os sentidos e a consciência, no consumo diário de imagens de atrocidades, poderia ser reabilitadora de um trauma. “É revelador que Andy Warhol, um *connaissanceur* em matéria de morte e um alto sacerdote dos prazeres da apatia, se sentisse atraído por notícias sobre mortes violentas [...]. De fato, para muitas pessoas na maioria das culturas modernas, a brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque.” (SONTAG, 2003, p. 84).

É sobre o impacto da fotografia de realidades traumáticas sobre o leitor e o espectador norte-americano – a sensibilidade ou a apatia em relação a ela – que Martha Rosler irá se referir ao se apropriar da cobertura fotojornalística que a revista *Life* fez da Guerra do Vietnã. Ao justapor imagens de cidadãos vietnamitas mutilados, fotografados pelos jornalistas Larry Burrows e Henri Huet, com imagens de lares de famílias de classe alta, extraídas da revista *House Beautiful*, Rosler tornou literal a descrição do conflito como *living room war* (guerra da sala de visitas), expressão usada então para descrever a domesticação da violência praticada pelos meios de comunicação.

A série de fotomontagens *Bringing the War Home* (1967-72), de Martha Rosler, é uma reação ao fluxo de imagens da guerra do Vietnã despejadas semanalmente no ambiente doméstico do cidadão americano por jornais, revistas e televisão. O trabalho critica a forma como essas imagens são editadas e mostradas: como bens de consumo, ladeadas por publicidades de cremes, analgésicos ou automóveis¹⁵. *Bringing the War Home* também se soma ao coro da comoção da opinião pública norte-americana que, diante da contundência das imagens publicadas pelos meios de comunicação, influenciaria o governo de John Kennedy a rever a política com relação ao Vietnã.

15 Dessa forma foi publicada na *Life* a fotografia realizada por Robert Capa do instante em que um soldado da Guerra Civil Espanhola foi atingido por um tiro: ao lado do anúncio da pomada Vitalis.

Playgrounds,
Dora Longo Bahia, 2012
Livro de artista



No centro do fortalecimento dos vínculos entre fotojornalismo e política está a Guerra do Vietnã. Inicialmente, a maioria dos jornalistas simpatizava com o governo e seus soldados. Mas até que a guerra se encerrasse, em 1975, a opinião pública mundial condenava a presença americana – um consenso que muitos atribuíram ao livre acesso que os jornalistas gozaram e as muitas reportagens independentes e não censuradas que apareceram, especialmente as reportagens fotográficas (PANZER, 2005, p. 23-24).

Atenta às representações da violência social, a artista brasileira Dora Longo Bahia realizou, recentemente, uma série de pinturas que apresentam imagens de confrontos gerados por guerras e revoltas, difundidas diariamente pelos meios de comunicação e em diários na internet. Dentro dessa série, *Playground* (2012) é uma intervenção sobre uma edição da revista *Manchete*, dedicada às “maiores imagens da Segunda Guerra Mundial”. Trata-se de um livro de artista que desconstrói a estrutura original da revista, remontando-a, de forma que as imagens de guerra se justaponham às imagens de moda, beleza e comportamento urbano. Esse recurso de montagem dialoga com a estética da fotocolagem muito adotada não só por Rosler, mas por diversos artistas europeus que produziram comentários críticos sobre as guerras do século 20.

Diferentemente dos EUA, onde os artistas cresceram cercados e estimulados por uma cultura eminentemente visual – e onde as imagens publicadas em meios de comunicação foram influentes em temas tão transcendentais quanto a rejeição à Guerra –, na Espanha e no Brasil a circulação da informação foi, por muito tempo, duramente controlada por regimes ditatoriais. Antoni Muntadas teria que se mudar para os Estados Unidos para aprofundar seu trabalho com imagens da mídia, já que na Espanha a imprensa foi cerceada até a morte do ditador Francisco Franco, em 1975.

Nascido em Barcelona em 1942, ano em que Franco reduziu o Parlamento espanhol a um organismo puramente assessor, Muntadas cresceu em meio à proibição de sua língua natal e sob o controle da possibilidade de comunicação. A situação política do país determinaria que, para realizar seus primeiros trabalhos artísticos, Muntadas criasse seu sistema de microcomunicação para burlar a censura.

Estômago embrulhado,
Paulo Herkenhoff, 1975
Fotografia

Clandestinas,
Antonio Manuel, 1973
Intervenção em jornal



16 A pesquisadora Cristina Freire articula esse argumento na curadoria de *Redes Alternativas*, que esteve em cartaz de junho a setembro de 2012 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

17 Nesse momento, o Brasil já havia atravessado o período mais obscuro – iniciado em 1968, com o AI-5, que outorgou ao Presidente da República as prerrogativas de fechar o Congresso, suspender o *habeas corpus*, cassar políticos, prender dissidentes, aposentar compulsoriamente professores universitários e censurar a imprensa. Por quatro anos, jornais e revistas brasileiros se curvaram à pressão do governo, sofrendo censura prévia, ou acatando as ordens dos censores enviadas por telefone ou por telex, deixando de abordar os temas proibidos, praticando uma autocensura que ficou conhecida por “censura branca”. Cf. PILAGALLO, 2008, p. 178.

18 Segundo a historiadora Claudia Calirman, em *Brazilian Art Under Dictatorship* (p. 69), o artista se infiltrou na redação do jornal *O Dia* graças à conexão com o jornalista Ivan Chagas Freitas, filho mais novo do proprietário do jornal. Porém, quando suas atividades se tornaram conhecidas pela direção, o artista foi expulso da redação.

No Brasil, o cerceamento à liberdade de expressão, o controle social e o terror circulante no ambiente da ditadura, produziram uma arte de resistência que encontrou um canal de escoamento nas redes alternativas de trocas de trabalhos que envolveram artistas de toda a América Latina e do leste Europeu nas décadas de 1960-70. Como aponta Cristina Freire (1999), as experiências artísticas, não raro envolvendo o próprio corpo, poderiam ser documentadas, reveladas em laboratórios fotográficos caseiros mantidos em clandestinidade, e distribuídas pelo correio¹⁶. Esse é o princípio da arte postal, por meio da qual Paulo Herkenhoff colocou em circulação seu *Estômago Embrulhado* (1975), composto de dois vídeos.

Corpo e vídeo são usados por Herkenhoff como ferramentas. Segundo o artista, o uso do vídeo foi uma decisão estratégica e ideológica, já que ele buscava atingir, simultaneamente, os dois meios mais importantes de comunicação de massa do momento: a televisão e a imprensa. Em *Jejum*, Herkenhoff folheia os jornais *O Dia* e *Jornal do Brasil* procurando notícias sobre censura. Em 1975, quando o governo militar iniciava um projeto de abertura política e abrandamento da censura, já era possível encontrar esse tipo de conteúdo nos jornais¹⁷. Quando o assunto é localizado, ele é enfatizado pelo *zoom* da câmera, para então ser recortado pelo artista, amassado e levado à boca, para finalmente ser mastigado e engolido. Em *Sobremesa*, Herkenhoff propõe a deglutição de uma obra de arte produzida por outro artista brasileiro, Antonio Manuel. O trabalho escolhido foi *Pintor Ensina Deus a Pintar* (1973), da série *Clandestinas*, uma intervenção sobre a primeira página de *O Dia*, o jornal mais sensacionalista e popular do Rio de Janeiro.

Antonio Manuel é o artista brasileiro que com mais intensidade e assiduidade assumiu a apropriação de conteúdos midiáticos como estratégia criativa. Vivendo em um contexto de censura sobre a imprensa, Manuel tomou como um projeto central de sua poética a intervenção “sobre as verdades aparentes que eram veiculadas nos jornais” (CALIRMAN, 2012, p. 71), produzindo uma dezena de ações e intervenções que culminariam em *Clandestinas*.

Durante um mês, no ano de 1973, o artista realizou uma “residência” clandestina na redação de *O Dia*, onde dispôs de todos os recursos do jornal para a confecção de dez páginas com conteúdos modificados¹⁸. Utilizando o mesmo *design*, o mesmo *layout* e o logotipo oficial de *O Dia*, Manuel inseriu nas primeiras páginas dos

jornais diversas “notícias” de teor não afirmativamente político, mas altamente anárquico. Em uma das *Clandestinas*, por exemplo, ele colocou uma fotografia de Lygia Pape com dentes de vampiro e estampou a chamada: “Chupava Sangue Dando Gargalhadas”. Na página “Pintor Ensina Deus a Pintar”, que dois anos depois seria “devorada” por Paulo Herkenhoff, Antonio Manuel estava homenageando seu professor e mentor Ivan Serpa, recentemente falecido. Essas frases estampadas como chamadas principais das primeiras páginas se destacavam das outras chamadas sensacionalistas que haviam sido verdadeiramente produzidas pelos jornalistas de *O Dia*. “Foi um ato de transgressão mais do que qualquer outra coisa. Manuel queria confrontar a mídia ao apontar um espelho para suas manipulações, suas falsas construções e sua disseminação de falsas ‘verdades’” (CALIRMAN, 2012, p. 71).

Como um Narciso às avessas, Manuel “espelhou” as estratégias midiáticas para levar a cabo seu propósito afirmativamente subversivo. Com uma tiragem de aproximadamente trezentas cópias de cada uma de suas páginas clandestinas – impressas na própria gráfica do jornal –, o trabalho era destinado ao leitor comum do jornal e não ao incipiente circuito da arte contemporânea brasileira. Fingindo estar distribuindo cópias originais de *O Dia*, o artista infiltrou seu jornal manipulado nas principais bancas de jornal do Rio de Janeiro.

Da objetividade ao choque

Tanto a fotomontagem da guerra, realizada por Martha Rosler, quanto a estratégia de guerrilha de Antonio Manuel, têm precedentes na fotomontagem – e em sua estética do choque – praticada no contexto da primeira Grande Guerra do século 20, a serviço de uma contrainformação fomentada por artistas, escritores e intelectuais, que assumiam uma posição crítica em relação à imprensa e a história.

Depois da “grande carnificina” da Primeira Guerra Mundial, os dadaístas se divertiam em desconstruir poeticamente a própria noção de informação impressa, propondo recortar tudo em milhares de pedaços, como convida o célebre texto de Tristan Tzara “Pour Faire un Poème Dadaïste”, escrito em 1920 (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 17).

Nos anos 1920, artistas, escritores e historiadores como John Heartfield, George Grosz, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Karl Krauss, Joseph Roth, Hannah Höch e Aby Warburg, lançam mão de fotomontagens, ou de montagens organizadas ao modo de álbuns, atlas ou arquivos, a fim de criar formas revolucionárias de arte e literatura que desconstruíssem “fatos fabricados” pela imprensa e “verdades construídas” pela história oficial. Em 1929, Roth escreveria:

Se o jornal fosse assim tão imediato, tão sóbrio, tão rico, tão facilmente controlável quanto à realidade, então ele poderia sem dúvida, como esta, comunicar as experiências vividas. Só que ele mostra uma realidade incerta, filtrada – e uma realidade formada de maneira insuficiente, o que significa, por consequência, uma realidade falsificada. Pois não há outra objetividade senão uma objetividade artística. Somente ela pode representar um estado de coisas conforme a verdade (ROTH, 1929 apud DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 18-19).

Pautado por princípio similar à busca de “objetividade artística”, sugerida por Joseph Roth, o historiador Aby Warburg compôs, entre os anos 1924 e 1929, o *Mnemosyne Atlas*, composto de 63 pranchas montadas com imagens de fontes heterogêneas, representando desde a antiguidade clássica até a vida contemporânea dos anos 1920. Em 1927, Walter Benjamin iniciou a escritura de *Passagens*, projeto inacabado que o ocuparia por treze anos, até a sua morte, em 1940, e que consiste em uma coleção de citações literárias, a partir de documentos guardados na Biblioteca de Paris, que assume a montagem como método, equiparando-se à fotocoloragem surrealista e à montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein. “O método deste trabalho é literalmente a montagem. Não tenho nada a dizer, apenas a mostrar”, escreveria Benjamin em *Passagens*.

O que ele buscava? Ficou claro que Benjamin não era um arquivista. Seu trabalho envolvia o resgate do passado, mas não seu registro. Em sua leitura de textos obscuros e esquecidos, ele mostrou a obsessão de um colecionador. Mas enquanto o colecionador adquire coisas e as liberta “da maldição de serem úteis”, Benjamin lia suas histórias de maneira a resgatar o poder utópico que o uso dessas coisas um dia engendrou (BUCK-MORSS, 1998, p. 223).



Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Beer Belly of the Weimar Republic, Hannah Höch, 1919
Fotomontagem

Hannah Höch, que desde 1916 vinha fazendo experiências com colagem, realizou, a partir de reproduções de revistas ilustradas, a fotomontagem monumental *Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Beer Belly of the Weimar Republic* (1919). No mesmo ano, em *Heads of State*, satirizou a política alemã ao produzir uma fotomontagem do ministro do Exército e do presidente da República de Weimar em trajes de banho, valendo-se para isso de imagens apropriadas do importante jornal *Berliner Illustrierte Zeitung*.

Em sua crítica da política e das revistas ilustradas como um instrumento de coerção ideológica a serviço da classe dominante, as tesouras de artistas como Hannah Höch e John Heartfield se alinham ao pensamento de Bertolt Brecht, que detectou no fotojornalismo burguês “uma tremenda arma contra a verdade”.

É no interior desse debate que deve ser analisado o interesse do grupo de Berlim pela fotomontagem. Confrontados com uma expansão do campo visual sem precedentes, os dadaístas lançam mão da nova técnica para colocar em crise o sistema tradicional de representação, ao qual contrapõem uma superfície dotada de múltiplos centros, de sobreposições, de nexos nem sempre lógicos, contradizendo a lógica da fotografia e propondo uma percepção crítica do significado das imagens (FABRIS, 2011, pg. 136).

Brecht, quando se encontrava exilado da Alemanha nazista, no princípio dos anos 1940, compôs *Kriegsfibel* ou o *ABC da Guerra*, trabalho apresentado como uma memória visual da guerra.

Mas por que teria sido necessário recortar essas imagens e remontá-las em outra ordem, ou seja, recolocá-las em um outro nível de inteligibilidade, de legibilidade? Porque um documento contém em si ao menos duas verdades, sendo a primeira sempre insuficiente: por exemplo, quando um militar norte-americano se posta ao lado do cadáver do soldado japonês, o espectador vê o triunfo sobre o Japão, aliado de Hitler. Mas a fotografia esconde ainda uma outra verdade, mais profunda: o militar americano é o instrumento de uma potência colonial. A fotografia *documenta* sem dúvida um momento da história da guerra do Pacífico, mas, uma vez montada com as demais – e com o texto que a acompanha – ela induz eventualmente a uma reflexão mais avançada sobre a profundidade da aposta americana na guerra contra o eixo Berlim-Roma-Tóquio (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 33-34).



Los Desastres de la Guerra, Francisco de Goya y Lucientes, 1810–20, *No se puede mirar*, prancha de número 26 da série, mostra uma cena de fusilamento na qual os executores não são vistos.

Georges Didi-Huberman aponta que a potência que emana das imagens do atlas de Brecht é equiparável às cenas do álbum *Los Desastres de la Guerra*, de Goya, composto por sequência numerada de 83 gravuras em água-forte realizadas entre os anos 1810 e 1820, que retratam as atrocidades perpetradas por soldados de Napoleão ao invadirem a Espanha, em 1808. Mas não é apenas na contundência das imagens que esses trabalhos se cruzam. Eles se encontram também no posicionamento do texto interpretativo e questionador sobre as imagens.

No álbum *ABC da Guerra*, as fotografias recortadas de jornais por Brecht são comentadas em textos produzidos por Günther Kunert e Heinz Seydel, e diagramadas pela fotógrafa Ruth Berlau. O conjunto constrói um novo discurso em torno das imagens, em favor de uma “outra informação” – para utilizar a expressão da qual Muntadas se vale. Os textos manifestam o ponto de vista do escritor – e suas reações subjetivas – sobre os fatos retratados. Em Goya, as palavras expressivas gravadas ao pé de cada imagem constituem comentários provocadores, que desafiam o espectador: “Não se pode olhar”, diz uma legenda; “Isto é ruim”, atesta outra; “Esta é a verdade”, enfatiza outra. Tanto em Goya quanto em Brecht, as legendas não descrevem a cena, mas as comentam.

A guerra não é um espetáculo. E a série de gravuras de Goya não é uma narrativa: cada imagem, legendada por uma breve frase que deplora a iniquidade dos invasores e a monstruosidade do sofrimento que infligiram, se sustenta de forma independente das demais. O efeito cumulativo é devastador. As crueldades horripilantes em *As Desgraças da Guerra* tem o intuito de abalar, chocar, ferir o espectador. A arte de Goya, como a de Dostoiévski, parece representar um ponto crucial na história dos sentimentos morais e da dor – igualmente profunda, original, exigente (SONTAG, 2003, p. 40).

Em *Diante da Dor dos Outros*, Susan Sontag olha para *Los Desastres de la Guerra*, assim como para *Les misères et les malheurs de la guerre* (1633), série de 18 gravuras em água-forte de Jacques Callot, como sequências precursoras do fotojornalismo. Na representação dos horrores, da crueldade e da morte, como ocorrências cotidianas na Espanha invadida, Goya não adotava uma postura partidária ou patriota. Suas imagens censuravam a guerra e a violência enquanto atentados à humanidade, tal como fizeram os



Revista *Life*,
dezembro de 1969
Reportagem fotográfica
de Ron Haerberle sobre
o massacre de civis
vietnamitas na aldeia de
My Lai, em 1968

fotógrafos militares americanos que documentaram, no Vietnã, cenas análogas aos desastres de Goya. Assim como na gravura de número 26 de Goya, que representa as vítimas de um fuzilamento, na reportagem de Ron Haerberle sobre o massacre de quinhentos civis vietnamitas na aldeia de My Lai, em 1968, os executores não têm rosto. O que sobressai é a dor na face “do outro”.

O fato de as atrocidades perpetradas na Espanha pelos soldados franceses não haverem acontecido exatamente como estão retratadas – digamos, a vítima não era assim, não aconteceu perto de uma árvore – não chega a desqualificar *As Desgraças da Guerra*. As imagens de Goya são uma síntese. Garantem: coisas *assim* acontecem. Em contraste, uma só foto ou diafilme garante representar exatamente o que estava diante da lente da câmera. Não se espera que uma foto evoque, mas sim que mostre. Por isso as imagens, ao contrário das imagens feitas à mão, podem servir como provas. Mas provas de que? (SONTAG, 2003, p. 42).

Comentar, discutir, questionar a veracidade e a capacidade probatória da fotografia, é essa também a proposta de Antoni Muntadas em *On Subjectivity: The Best of Life*. Em carta enviada para 250 pessoas espalhadas pelo mundo, ele solicita:

Enclosed is a photograph taken from the book entitled *The Best of LIFE*. I would like you to write your interpretation for this image – expressed as a caption – in no more than five lines (MUNTADAS, 2011, p. 69).

Muntadas também praticou a estética do choque em todos os trabalhos nos quais utilizou como estratégia colagens e colisões de imagens televisivas, como *Watching the Press/Reading Television* (1981), *Confrontations* (1974), ou mesmo em *On Subjectivity: About TV* (1978). Em *On Subjectivity: The Best of Life*, ele exercita a mesma estratégia de colisões de fragmentos, mas desta vez não de imagens, e sim de textos-legendas. No livro *The Best of LIFE*, editado por David Scherman e apropriado por Muntadas, as fotografias, como em qualquer meio jornalístico, são acompanhadas por legendas supostamente neutras, informativas, que demarcam a data e o lugar onde o fato se deu, além de nomear os personagens retratados. No entanto, assim como a fotografia não é uma janela,



Iwo Jima, Joe Rosenthal,
Revista *Life*,
fevereiro de 1945

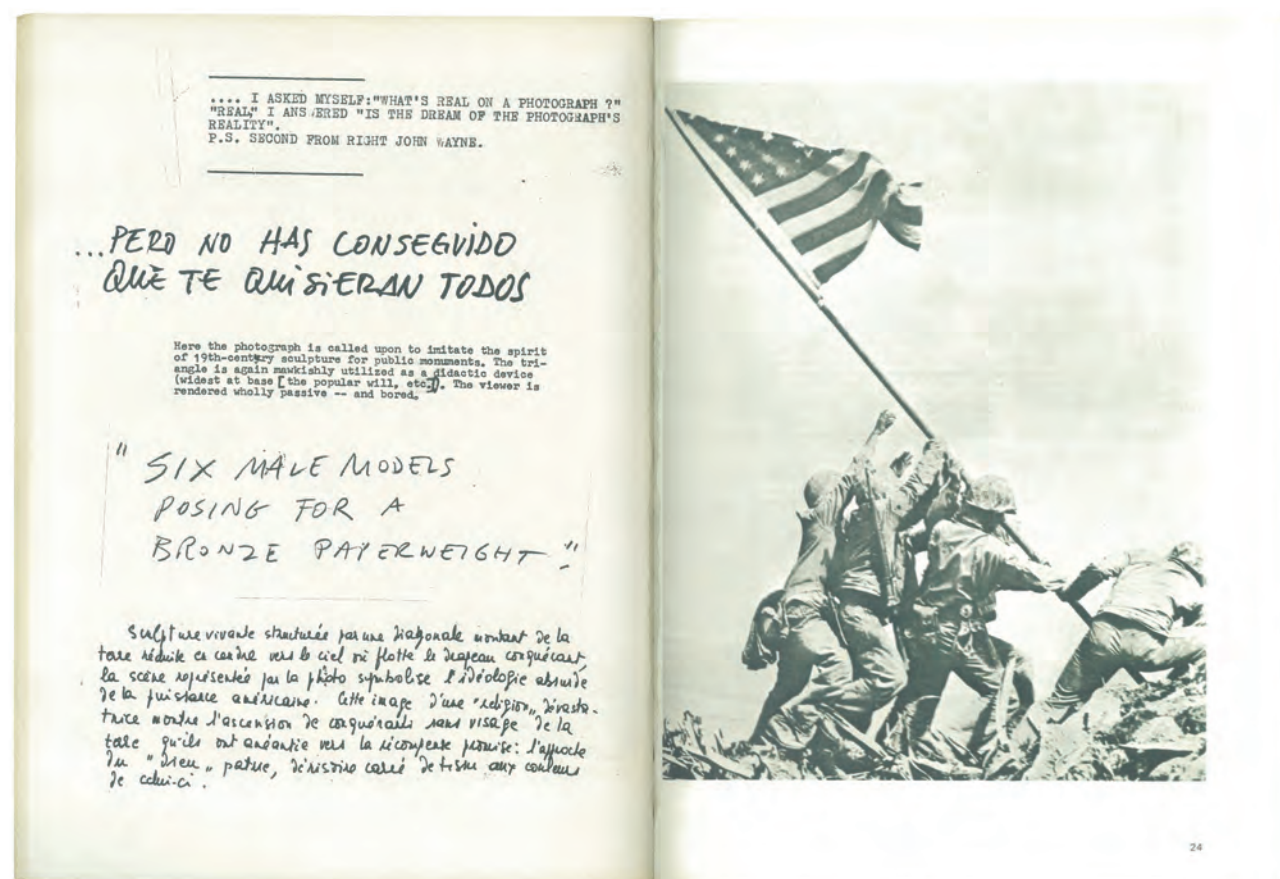
19 E aqui voltamos ao
super-olho que pontua a
edição de *On Subjectivity*:
About TV.

mas sim uma construção da realidade, a legenda também não tem neutralidade nenhuma. Ao contrário, é mais uma camada de mediação no complexo sistema midiático.

Aplicada a uma imagem, a legenda reforça um ponto de vista, o do jornal ou revista, que pode ou não coincidir com o ponto de vista do fotógrafo. Já a diversificação de legendas proposta no projeto *On Subjectivity* – cinco para uma mesma imagem – acabam por configurar cinco verdades possíveis. Nesse sentido, o projeto mais uma vez evoca as pesquisas construtivistas que levaram à Nova Visão, movimento que reuniu artistas, fotógrafos, *designers* e arquitetos dos anos 1920, que acreditavam na fotografia como um super-olho capaz de ver o mundo com uma potência não alcançada pela visão humana¹⁹. A ação das legendas no projeto de Muntadas sugere então o movimento da câmera de Vertov, em *O Homem e a Câmera* (1929), que produz *closes* e *zooms* de modo a “tirar um objeto de sua concha” (VERTOV apud MANOVICH, 2001, p. XX).

Por outro lado, a exemplo da edição de Vertov – que cria uma estrutura de montagem cinematográfica por sobreposição de quadros, na qual “realidades separadas formam partes contingentes de uma só imagem” (MANOVICH, 2001, p. XVII) –, as legendas propostas pelo leitor-colaborador de *On Subjectivity* somam conteúdos à imagem, conferindo-lhe mobilidade e pontos de vista múltiplos e não convencionais. Elas têm, portanto, o papel de ressaltar a qualidade cinemática intrínseca da imagem estática, na medida em que funcionam de forma a desdobrar seus sentidos e narrativas.

Tomemos como exemplo a foto de Joe Rosenthal, que retrata soldados americanos da Segunda Guerra Mundial erguendo uma bandeira americana. Na compilação *The Best of LIFE*, uma legenda informa que a fotografia foi tirada em Iwo Jima, em 23 de fevereiro de 1945, e apresenta um “segundo levantamento de bandeira, para celebrar a recaptura da ilha dos japoneses pelos americanos”. Já no livro *On Subjectivity – Fifty Photographies from The Best of Life*, uma das cinco legendas, aplicadas sempre anonimamente à imagem, questiona a realidade da fotografia: “[...] I asked myself: ‘What’s real on a photograph’. ‘Real’, I answered, ‘is the dream of the photograph’s reality’. PS: Second from right, John Wayne.” (MUNTADAS, 1978, p. 23).



Página do livro de artista
On Subjectivity,
Muntadas, 1978

Outra legenda é implacável ao notificar que a encenação praticada em Iwo Jima não está simplesmente informando sobre a vitória de uma batalha, mas sim afirmando que aquele fato histórico é elevado à categoria de monumento público:

Here the photograph is called upon to imitate the spirit of 19th Century sculpture for public monuments. The triangle is again mawkishly utilized as a didactic device (widest at base [the popular will, etc]). The viewer is rendered wholly passive – and bored (MUNTADAS, 1978, pg. 23).

A imagem de Iwo Jima, e esta legenda específica elaborada por um colaborador de Antoni Muntadas, são bastante elucidativas de uma importante função operada em *On Subjectivity*: o questionamento do documento e de sua monumentalização.

Monumento X documento

Em 1960, o linguista e historiador literário Paul Zumthor propôs uma distinção entre monumentos linguísticos e simples documentos. Os primeiros responderiam a uma intenção de edificação “no duplo significado de elevação moral e de construção de um edifício” (ZUMTHOR, 1960, p. 8 apud LE GOFF, 1992, p. 544), enquanto os segundos atenderiam “apenas às necessidades de intercomunicação corrente” (ZUMTHOR, 1960, p. 8 apud LE GOFF, 1992, p. 544). Além dessa distinção, o historiador trabalhou sobre casos em que ocorre a aproximação e a sobreposição entre os dois conceitos, observando que a língua vulgar, provisoriamente em um plano documental, pouco a pouco se transformaria em “francês monumental”.

Esse processo de monumentalização, observado por Zumthor na linguística, pode ser detectado também no desenvolvimento do fotojornalismo ao longo do século 20. Instrumentalizada pelo jornalismo, a fotografia é, por excelência, o documento do século 20. Toda a produção fotojornalística praticada pelos meios de comunicação de massa – jornais, revistas ilustradas, televisão, internet – configura a peça de um processo de documentação de massa. As revistas ilustradas, surgidas no começo do século 20 – e que depois se tornaram um modelo perseguido e modificado pela televisão – desempenham um papel central nesse sistema.

Guerra Civil Espanhola,
Robert Capa, 1937
Fotografia

Robert Capa, *Death of
a Loyalist or The Falling
Soldier* (Spanish Civil War,
Cerro Muriano, Spain,
1936) da série *Desastres
da Guerra*, Dora Longo
Bahia, 2012
Pintura



20 O grande ícone da documentação da Guerra Civil foi o soldado republicano “alvejado” pela câmera de Robert Capa no mesmo instante em que é atingido por uma bala inimiga.

21 Na introdução de *The Best of LIFE*, o livro é apresentado como “uma seleção de fotografias da *Life* que transmite o espírito de uma época memorável”. O texto afirma que, mais do que apresentar o momento congelado, a câmera fotográfica de *Life* “oferece a própria essência da época”.

22 A fotografia de um monge em chamas nas ruas de Saigon, tirada pelo fotógrafo Malcom Browne, em junho de 1963, tornou-se um ícone ao ser premiada pela World Press Photo e ganhar o Pulitzer da Imagem. Esses fatos ampliaram sua penetração e seu efeito sobre a opinião pública sobre a Guerra do Vietnã.

A totalidade da fotografia esportiva, científica, comportamental, política ou de guerra publicada em jornais e revistas ilustradas ou divulgada por agências de notícias dos EUA, Europa ou Brasil, foi produzida como um documento, a fim de mostrar o mundo de maneira transparente, sempre atendendo à “necessidade de intercomunicação” a que Zumthor se refere. Mas foi graças à guerra que o fotojornalismo conquistou o reconhecimento que lhe era devido (SONTAG, 2003, p. 32). A Guerra Civil Espanhola (1936-39) foi a primeira guerra coberta, na linha de frente, por fotógrafos profissionais²⁰, e a Segunda Guerra Mundial, no início da década de 1940, consagrou a profissão do repórter fotográfico. “Por longo tempo, algumas pessoas acreditaram que, se o horror pudesse ser apresentado de forma bastante nítida, a maioria das pessoas finalmente apreenderia toda a indignidade e a insanidade da guerra.” (SONTAG, 2003, p. 17).

Porém, na medida em que fotografias são premiadas ou compiladas em edições especiais, elas automaticamente mudam de estatuto. As 250 fotografias pinçadas dos arquivos de 18 milhões de imagens da revista *Life* – publicadas entre 1936 e 1972 –, reunidas nas trezentas páginas de *The Best of LIFE*, a fim de “oferecer a essência de uma era”²¹, são imediatamente alçadas à condição de “fotografia monumental”²².

Charles Le Goff aponta que a palavra latina *monumentum* remete para a raiz indo-europeia *men*, que exprime a memória. De acordo com sua origem filológica, monumento é aquilo que evoca o passado, perpetua a recordação, ilumina, instrui. O autor aponta ainda que, desde a Antiguidade Romana, monumentos são designações para obras comemorativas de arquitetura ou escultura, e que, no século 19, o termo começaria a ser usado para designar “grandes coleções de documentos”. Na Itália, na França e na Alemanha de meados do século 19, surgiram os *Monumenta historiae patriae*, publicações que, por decisão de reis e nobres, compilavam documentos transformando-os em monumentos.

Assim, Paul Zumthor descobria o que transforma o documento em monumento: a sua utilização pelo poder. [...] Não existe um documento objetivo, inócuo, primário. [...] O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determina imagem de si próprias. No limite,



The Best of LIFE, 1973

não existe documento-verdade. Todo documento é mentira (LE GOFF, 1992, p. 545-548).

Hoje, à mídia (designada como “o quarto poder”) também cabe definir o que deve ser monumentalizado. Publicações como *The Best of LIFE* que, por definição, são “coleções de documentos”, podem, por conseguinte, entrar para a categoria do monumento. No que diz respeito às imagens em separado, a maioria das fotos de *The Best of LIFE* nasceu como documento. O mesmo não pode ser dito da fotografia que Joe Rosenthal tirou em Iwo Jima. Se, novamente segundo Zumthor, o que distingue a língua monumental da língua documental é a “elevação” e a “verticalidade”, então Iwo Jima de Rosenthal já foi concebida como monumento.

Verticalidade e elevação são duas características marcantes da imagem de Iwo Jima. Mas sua monumentalidade não está somente no gesto de elevação da bandeira por soldados americanos para celebrar a recaptura da ilha em poder do Japão. Está também no fator fabricação dessa imagem – já que, conhecidamente, a elevação da bandeira havia ocorrido pela manhã e foi encenado para as lentes de Rosenthal durante a tarde. Na edificação dessa imagem, o fotógrafo arquitetava a elevação moral dos Estados Unidos aos olhos dos espectadores distantes da Guerra.

Em *On Subjectivity*, essa passividade do espectador é revista. Oferecendo a ele os meios para ser o agente da notícia, o trabalho se estrutura sobre um princípio de inclusão da audiência, fomentando uma política de emancipação do espectador. Com essa proposição de despertar a subjetividade crítica do espectador diante dos fatos midiáticos, Muntadas faz uma revisão da noção de documento, ou “a crítica do documento enquanto monumento” (LE GOFF, 1992, p. 545).

O dado como fator documental e a montagem como método histórico

A noção de documento conheceu, ao longo dos últimos séculos, um movimento de ampliação, que Le Goff interpretou como uma “revolução documental”. Entre os séculos 18 e 19, o termo *documentum*, derivado de *docere*, ensinar, evoluiria para o significado

de prova e de testemunho histórico. Mas, se a princípio atribuíam-se apenas aos textos a qualidade de documentos, com o aparecimento da fotografia isso muda. A fotografia nasce junto com uma necessidade de ampliação da noção de documento, “aproveitando-se de uma crise profunda da verdade, de uma perda da credibilidade, que atingiu os modos de representação em vigor, fosse texto ou desenho, demasiadamente dependentes da habilidade manual e da subjetividade humana.” (ROUILLÉ, 2009, p. 28). E dela não se espera que evoque, interprete, ou sintetize, mas que mostre.

Quando chega o século 21, a fotografia digital altera o estatuto de documento, atribuindo-lhe a condição de dado.

A revolução documental tende também a promover uma nova unidade de informação: em lugar do fato que conduz ao acontecimento e a uma história linear, a uma memória progressiva, ela privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua. Tornam-se necessários novos arquivos, onde o primeiro lugar é ocupado pelo corpus, a fita magnética. A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manejado nos bancos de dados (LE GOFF, 1992, p. 542).

O dado, que, de acordo com Le Goff, foi reconhecido como documento inicialmente pelos historiadores da economia, “obrigados a tomar como documentos de base séries de cifras ou de dados numéricos”, seria logo assimilado pela arqueologia e pela história da cultura.

A intervenção do computador comporta uma nova periodização na memória histórica: produz-se, a partir de então, um corte fundamental no momento em que se podem constituir séries; tem-se, doravante, uma idade pré-estatística e uma idade quantitativa (LE GOFF, 1992, p. 541).

Essa nova periodização da memória histórica – da qual nasce uma *história quantitativa ou serial* – apenas sugerida por Le Goff, sem realmente elaborar seu pensamento sobre ela, corresponde às leituras das coleções de dados que surgem com a revolução das novas mídias. Se até então os fatos eram recolhidos pela memória coletiva e transformados em documentos pela história tradicional, agora serão transformados em dados pela *história serial*.

A mobilidade e a variabilidade, fatores inerentes a todo dado, favorecem o questionamento do documento enquanto monumento, pois lhe atribuem novas possibilidades de leitura e interpretação. O dado elimina distâncias e aumenta a velocidade de conexões, o que passa a favorecer a simultaneidade e a sincronidade em detrimento da sequencialidade na organização da informação. “Antes, diferentes localizações físicas se encontravam em páginas de revistas ou em filmes documentais, hoje elas se encontram em uma única tela eletrônica” (MANOVICH, 2001, p. 7). Essa diversidade das opções de leitura, visualização, navegação, busca e manipulação leva Manovich a considerar o banco de dados como a forma simbólica do século 21.

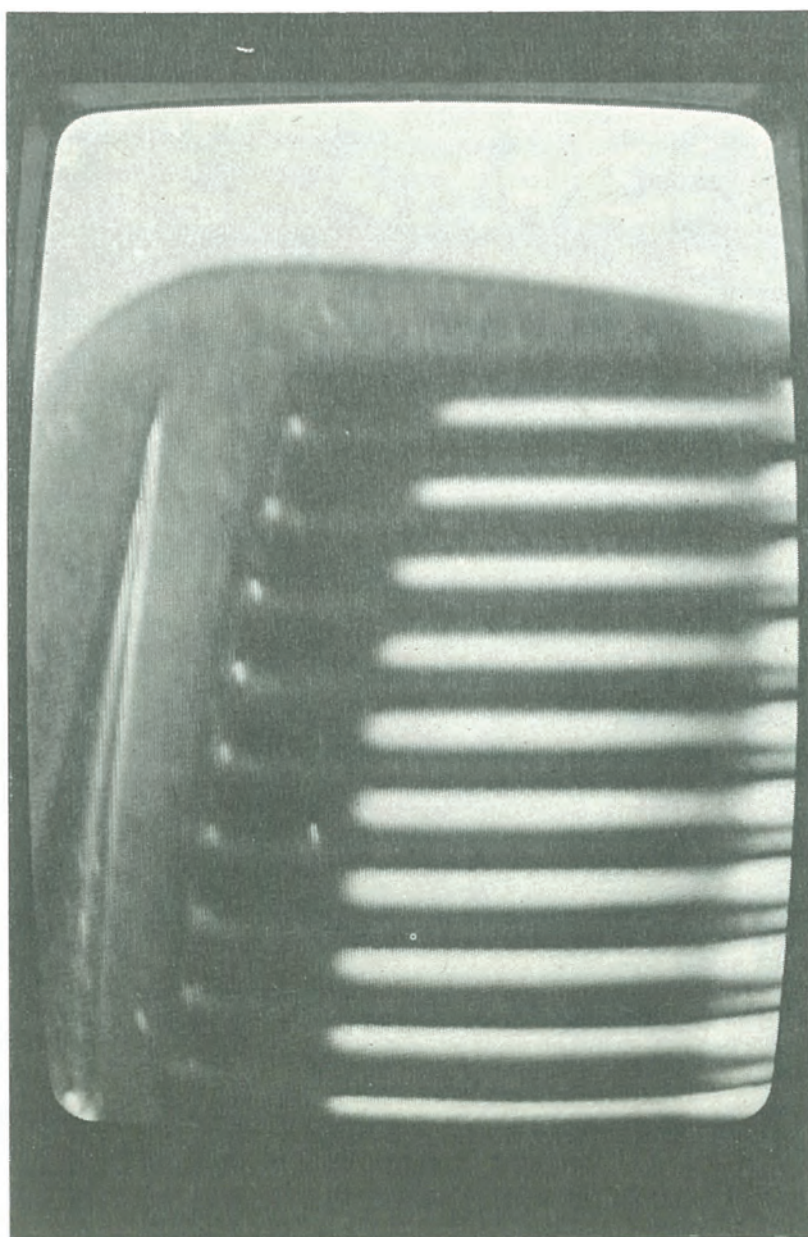
De acordo com a análise do historiador Erwin Panofsky da perspectiva linear como a “forma simbólica” da era moderna, nós podemos chamar o banco de dados como a nova forma simbólica da era computacional, uma nova forma de estruturar nossas experiências de nós mesmos e do mundo (MANOVICH, 2001, p. 219).

Mas antes que todas as mídias tradicionais existentes tenham sido traduzidas em dados numéricos, e se tornado acessíveis e processáveis a qualquer momento desde qualquer lugar do planeta, via internet – reconfigurando a sociedade em seu modo de perceber, pensar e se comunicar –, assiste-se, no final do século 20, ao desenvolvimento de uma profusão de novos suportes midiáticos e de modernas tecnologias de armazenamento de imagens, sons e textos. São eles que irão preparar o terreno para a mudança definitiva da paisagem midiática.

Arte postal e a microcomunicação

Embora nos anos 1960-1970 a televisão tenha se firmado como o meio de comunicação hegemônico, esse é também o momento em que surge uma enorme diversidade de meios, de equipamentos e de dispositivos, entre eles o super-8, o vídeo, o videotexto, a holografia, as fotocopadoras, a microficha, o mielografo, o *offset*, a heliografia, o fac-símile. Diferentemente dos meios tradicionais de massa, esses novos meios – ou multimeios

Obra exibida na Exposição
de Arte Postal da
XVI Bienal de São Paulo,
Regina Silveira, 1981



– passam a conferir as ferramentas para produção àquele que era originalmente um espectador, favorecendo o aparecimento de uma “cultura do disponível e do transitório”, em suma, de uma cultura customizada.

Essas tecnologias e as linguagens criadas para nelas circularem, têm como principal característica propiciar escolha e consumo individualizados, em oposição ao consumo massivo. [...] Foram eles que nos arrancaram da inércia da recepção de mensagens impostas de fora e nos treinaram para a busca da informação e do entretenimento que desejamos encontrar. Por isso mesmo, foram esses meios, e os processos de recepção por eles engendrados, que prepararam a sensibilidade dos usuários para a chegada dos meios digitais (SANTAELLA, 2009, p. 68).

A multiplicação das mídias e os novos métodos de produção e registro favoreceriam ainda as misturas entre linguagens e meios.

A intersemiotividade, intermediação e interdisciplinaridade que permeiam essas linguagens são muitas vezes responsáveis por situações-limite, nas quais a demarcação de um trabalho como “artístico” dá-se apenas por sua inclusão num contexto de arte (PLAZA, [1977] 2006, p. 396).

No campo da produção artística, o circuito da arte postal foi considerado o mais receptivo dentre os meios às práticas de mistura de linguagens. Xerox, filme, vídeo, texto, disco ou fotografia, qualquer linguagem poderia ser veiculada pelo correio. E foi. Mas embora tenha sido extremamente eficiente na criação dessa “nova comunicação internacional” (ZANINI, 1977a, p. 30), como alternativa ao circuito institucional, a arte postal funcionou no âmbito de um “microgrupo”. “É claro que não é da natureza da Mail Art entrar em ritmo de exposição para o grande público: quando isso ocorre, a Mail Art se satura na experiência do macrogrupo e a informação não é vista de uma forma fragmentária, mas em simultaneidade”, escreveria Julio Plaza ([1981] 2006, p. 455) no catálogo da exposição dedicada à arte postal na XVI Bienal de São Paulo, em 1981.

A primeira exibição pública de *On Subjectivity* acontece no contexto da exposição *Poéticas Visuais*, realizada no MAC-USP entre os dias 29 de setembro e 30 de outubro de 1977, que abarcava os múltiplos *media* que se valiam, alternada ou simultaneamente,

da imagem e da palavra. A exposição, tal como foi descrita por seu curador, Walter Zanini, tinha como objetivo “proporcionar um novo encontro dos que trabalham nos crescentes círculos internacionais na multimídia” (ZANINI, 1977b). Nesse contexto midiático, e utilizando-se de novos meios – vídeo e arte postal –, Muntadas faz em *On Subjectivity* a sua crítica aos meios de massa. Essa dimensão micro, como estratégia de resistência aos mecanismos da *mass media* também aparece nos trabalhos de “microcomunicação” de Antoni Muntadas, ou nos trabalhos com microfichas de Regina Silveira.

Quando Alice, perseguindo o Coelho, bebe do frasco sobre a mesa, começa a encolher, até tornar-se tão pequeninha que pode passar pelo buraco diminuto da porta do jardim.

ARTEMICRO é como Alice: também miniaturizou; mas, se Alice não passa ao jardim pelos percalços de sua aventura, ARTEMICRO já está instalada no campo aberto da comunicação artística, onde há trânsito livre para a informação que carrega, um macro tomado micro.

ARTEMICRO é ainda a paródia do museu. Remetendo ao ‘museu imaginário’ de Malraux, a microcoleção, quase imaterial, mas com grande potencialidade de aumento pela possível inclusão, *ad infinitum*, de obras e artistas, cabe em qualquer bolso. Compacta e portátil, está sempre pronta a viajar, quando solicitada.

Alice cresceu comendo um pedaço de bolo, até tornar-se um gigante. ARTEMICRO cresce também e sem os desconfortos de Alice; recupera seu tamanho original em qualquer momento, num aparelho leitor de microfichas.

Microarte? Não. A arte é macro, e micro é apenas uma questão de óptica e, como tal, depende do ponto de vista do espectador e de suas lentes (SILVEIRA, 1982 apud PECCININI, 1985, p. 113).

Os trabalhos realizados em arte postal são como a *Artemicro* de Regina Silveira: objetos com grande potencialidade de ampliação que cabem em qualquer bolso. *On Subjectivity* – que lança mão da arte postal não como meio de exibição, mas sim de produção do trabalho – serve-se de um circuito de colaboradores limitado, formado por aqueles que “participam do mundo das imagens”. Um microgrupo, diria Julio Plaza, que se encontra entre os 250 colaboradores do trabalho, como os brasileiros Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Regina Vater, Walter Zanini e Regina Silveira.

A tradução de *On Subjectivity* para o contexto das redes digitais investe na expansão das possibilidades comunicativas do

23 Em São Paulo, segundo dados divulgados pelo Ibope, o primeiro semestre de 2012 acusou uma queda de 6% no número de televisores ligados das 7h00 às 00h00, em relação ao mesmo período em anos anteriores. Já nos EUA, segundo o site Press Reference <<http://www.pressreference.com>>, o número de acessos à internet já supera o consumo dos 1500 canais de tevê contabilizados em 2011.

24 Segundo a pesquisa Social TV, realizada pelo Ibope Nielsen Online, divulgada em junho de 2012, “43% dos internautas brasileiros veem TV enquanto navegam. 29% dos consumidores simultâneos de TV e internet fazem comentários online sobre os programas, sobretudo em redes sociais. Enquanto os que mais assistem à TV com internet são os jovens, principalmente entre 20 a 24 anos, são os adolescentes de 15 a 19 anos os que mais comentam sobre a televisão na internet. Entre os adultos, esse hábito é maior entre as mulheres e entre as pessoas de classe econômica AB.” Mais de 70% desses consumidores simultâneos afirmam que procuram na internet informações sobre o que está sendo mostrado na TV e 80% admite ter ligado a TV ou trocado de canal motivado por uma mensagem recebida pela internet. Telaviva. Disponível em: <<http://www.telaviva.com.br/25/06/2012/um-a-cada-seis-brasileiros-navega-na-internet-enquanto-assiste-a-tv/pt/285392/news.aspx>> Acesso em: 20 set. 2012

trabalho e de sua dimensão “macro”. O arquivo de Web é afinal a ferramenta mais adequada para pensar sobre os significados da polarização macro-micro e sobre as possibilidades de crescimento de qualquer dado ou informação.

Paisagem hipermidiática

Se a paisagem midiática interceptada por Muntadas, nos anos 1970, era predominantemente formada pelo ambiente exportado pela televisão, a multiplicação das mídias, que começa a se anunciar ainda no final dessa década, nos levará ao cenário hipermidiático que experimentamos em plenitude nos anos 2000. É importante lembrar que, já em 1979, o filósofo Jean-François Lyotard havia anunciado a “sociedade computadorizada” e suas novas formas de estruturar experiências e relações com o mundo, como uma emergente “condição pós-moderna” (LYOTARD, 1998, p. 3). No entanto, como indicamos anteriormente, seria apenas nos anos 2000 que Lev Manovich, em sua teorização da linguagem das novas mídias, reconheceria no banco de dados a “forma simbólica” (MANOVICH, 2007, p. 40) da era contemporânea – ou informática.

Essa nova paisagem hipermidiática expõe uma tendência de queda de audiência da tevê ainda muito recente no Brasil, mas já acentuada nos Estados Unidos²³. Todavia, assim como a tevê não eliminou o meio impresso ou o rádio, o teatro ou o cinema, a internet ainda está longe de extinguir a televisão ou outros meios tradicionais. O que muda é a forma de assistir a televisão e de ler o jornal. No Brasil, embora o número de tevês ligadas tenha ficado muito estável nos últimos dez anos, as pesquisas de mercado apontam para a convivência e a convergência entre as mídias, sustentando a ideia de que não há o abandono de um meio em proveito de outro²⁴. O fato de 29% dos consumidores de noticiários, novelas, filmes e esportes terem o hábito de comentá-los em redes sociais se apresenta como outro dado que sustenta o argumento de que vivemos a era do consumo simultâneo. Nos EUA, as pesquisas têm o mesmo teor: relatório recente aponta que a tevê é o principal assunto de *posts* no Twitter e no Facebook²⁵.

Conclui-se, portanto, que o telespectador, hoje, está fragmentando sua atenção entre a televisão e outros aparelhos (celular, *tablet*

ou *notebook*), mas não está desligando a tevê²⁶. No atual cenário de multiplicação de mídias, nota-se que uma mídia se comporta de forma a reconfigurar as anteriores. Esse fenômeno, definido por Bolter e Grusin (2000) como “remediação”, intensifica fluxos e contaminações entre as mídias *on* e *off line*, tornando a paisagem extremamente heterogênea²⁷.

De fato, a televisão e a *www* estão engajadas numa irreconhecível competição na qual uma busca remediar a outra. A competição é econômica e estética, é uma batalha para determinar se a televisão ou a internet irão dominar o mercado americano e mundial (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 48).

Transcrever o projeto *On Subjectivity* para o âmbito da paisagem midiática dos anos 2000 significa vivenciar a passagem de um contexto de mídias de massa para o de novas mídias, ou a passagem do contexto de mídias discursivas para dialógicas, onde as palavras-chave deixam de ser emissão e recepção e passam a ser distribuição e compartilhamento.

A estratégia de *IstoÉ_On Subjectivity* é distribuir a informação (18 fotografias selecionadas por Muntadas do arquivo da revista *IstoÉ*) para a maior audiência possível, via internet. Os caminhos para isso, na Web, são vários. Aqui surgem as primeiras diferenças e descontinuidades entre o projeto realizado nos anos 1970 e sua tradução para o ambiente dos anos 2000: sua circulação não se restringe a um só meio – o correio, como no trabalho dos anos 1970. *IstoÉ_On Subjectivity* se distribui entre três mídias na internet: Flickr, Facebook e Instagram. Cada uma delas é um *web* arquivo de fotografias e textos-legendas que os internautas produzem sobre as imagens.

Essa diversidade de plataformas, implícita no projeto de tradução de *On Subjectivity*, implica a configuração de um sistema de “transarquivos”. Sem que nenhuma das bases de dados seja hierarquicamente mais importante que a outra – já que cada uma tem uma qualidade específica de difusão da informação, gerando diferentes possibilidades de diálogos –, o sistema é constituído de acordo com os princípios de flexibilidade, instabilidade e elasticidade, próprios dos arquivos digitais.

Ao penetrarem no ambiente imaterial da rede, e ao serem reproduzidas e distribuídas entre diversas plataformas, as fotografias

25 Segundo relatório do Trendrr para o Advertising Age (AdAge), até junho de 2012 foram publicados 350 milhões de posts relativos à tevê nas redes sociais, nos EUA. Os maiores picos de comentários foram o Super Bowl (18,5 milhões), o Grammy (18,2 milhões) e o Oscar (8.1 milhões). Meio & Mensagem. Disponível em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2012/07/13/TV-gera-350-milhoes-de-posts-nos-EUA.html>> Acesso em: 16 jul. 2012

26 A jornalista Cristina Padiglione, no entanto, aponta: “Este ano, no entanto, de grão em grão, tem se observado, sim, uma queda nos aparelhos ligados.” Estadão [online]. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,paulistano-esta-ligando-menos-a-tv-,895021,0.htm>> Acesso em: 16 jul. 2012

27 Segundo os autores, esse princípio de reconfiguração de um meio em outro já estava implícito na teoria da comunicação de McLuhan que, nas páginas iniciais de *Understanding Media*, já havia apontado que o “conteúdo” de um meio é sempre outro meio. Cf. MCLUHAN, 1964, p. 45.

importadas do arquivo material da revista *IstoÉ* são convertidas em dados, “informação imaterial” (GUASCH, 2011, p. 163), que seguem uma racionalidade diferente em relação aos sistemas de memória material, de organização linear. Para penetrar a natureza “espectral” dos arquivos da internet (DERRIDA, 1995, p. 24) os dados assumem uma racionalidade mais próxima da lógica labiríntica.

Iniciados em 4 de junho de 2012, os transarquivos do projeto *IstoÉ_On Subjectivity* são bancos de dados colaborativos, em processo. Abertos indefinidamente, eles estão prontos para responder às limitações e à crise dos arquivos materiais: enfrentar o inesgotável e o insondável.

Capítulo 2

A rede como estratégia de ativação do arquivo

“O arquivo nos pede, certamente, confrontar a questão do inesgotável e do insondável.”

Didi-Huberman, *Atlas*

***File Room*: do arquivo ao banco de dados**

Nas três versões que realizou de *On Subjectivity*, Muntadas usou a arte postal e a instalação participativa dentro do museu como dispositivos de ativação de arquivos fotojornalísticos. A tradução do projeto para o ambiente das redes sociais, promovida pelo presente trabalho, inaugura uma nova estratégia de ativação do arquivo: as redes sociais. Mas este não é o primeiro caso em que a tecnologia digital e a estrutura do arquivo se encontram na obra de Antoni Muntadas. O artista enxergou cedo o potencial da internet como ferramenta de democratização do conhecimento e de liberdade de expressão, entendendo-a como um ambiente refratário à censura e ao controle social. Pouco tempo depois do aparecimento da rede mundial, ele construiu *The File Room* (1994), um dos primeiros projetos artísticos realizados na *web*: um arquivo, em processo, de casos de censura ocorridos em todo o mundo, desde a Grécia antiga até a contemporaneidade. O projeto surgiu após o artista ter uma obra censurada pela Televisão Espanhola (TVE). No ano de 2003, em entrevista para a revista *Art Press*, ele relatou:

A história de *The File Room* começa em Madri, em 1989. Na ocasião de minha exposição no Reina Sofia, em 1988 (refere-se à mostra *Híbridos*), a Televisão Espanhola me pediu um filme do meu trabalho, no qual eu assumiria o papel de realizador. Eu seria livre para fazer o que quisesse. Mas pensei em levar a termo um trabalho sobre a televisão espanhola em si mesma, a partir do acesso aos arquivos da história franquista. Na Espanha, naquele momento, só havia uma cadeia de televisão pública. Então, trabalhei durante dois anos nesse projeto. Pagaram-me, mas o programa não foi transmitido nunca²⁸. Senti-me particularmente frustrado por essa rejeição, mas não quis iniciar nenhuma polêmica a esse respeito. Foi então que, ao ser convidado por Chicago para levar a cabo um projeto, concebi *The File Room*, em um momento em que estávamos justo na origem

28 Trechos significativos do programa foram finalmente exibidos em 20 de janeiro de 2012, durante um especial produzido pela TVE sobre o artista Antoni Muntadas.



The File Room, Muntadas,
Chicago Cultural Center,
Chicago, 1994
Instalação

29 Muntadas utiliza a mesma terminologia que Joseph Beuys usou para se referir a obras que adquirem seus significados através de ações colaborativas entre instituições, organizações e indivíduos.

do uso da internet pelo grande público. O momento era adequado para iniciar um trabalho de “arquivo da censura” utilizando as qualidades e recursos da net. A censura está sempre presente, mas nunca havia sido arquivada. Uma obra aberta, oferecendo a possibilidade de ser enriquecida por diferentes pessoas parecia muito adequada (KIHM, 2003 apud GUASCH, 2011, p. 188).

Definido pelo artista como uma “escultura social”²⁹, *The File Room* foi desenvolvido no centro municipal de exposições de Chicago – denominado Chicago Cultural Center, construído em 1897 como uma biblioteca – de maneira a promover um embate entre a dimensão física do arquivo e suas novas possibilidades como espaço virtual. A obra consistia em uma construção fechada, com 138 arquivos de metal escuro, que incluíam 552 gavetas e sete computadores Macintosh equipados com o programa Mosaic – primeira categoria de *software* de hipertexto que tornou possível conectar documentos em vídeo, áudio e texto, orquestrados por um banco de dados central. Em cada um dos monitores, o visitante tinha acesso a diversos casos de censura, organizados em quatro categorias: procedência geográfica, período histórico, tipo de censura (ideológica, religiosa etc.), e meios expressivos (música, cinema, pintura etc) sobre os quais incidiram. Até aqui, essa estrutura correspondia a um arquivo convencional – já que a função do arquivo sempre foi armazenar o conhecimento e torná-lo acessível à consulta pública. Mas o trabalho ganhou um viés afirmativamente político ao disponibilizar um computador no centro da sala de exposição, permitindo aos visitantes agregar novos casos de censura ao banco de dados. Como aponta Anne Marie Duguet, “uma nova forma de arquivo se infiltra na antiga” oferecendo infinitas possibilidades de leitura “das memórias digitais e a circulação de fronteiras dos dados, com o qual o fluido se contrapõe ao móvel e o espaço pouco controlável da internet ao espaço vigiado do arquivo.” (DUGUET, 2011, p. 242).

Com isso, o conjunto, mais que uma enciclopédia da censura, foi concebido como um instrumento que permitia a discussão da censura em si mesma. [...] Muntadas e a ampla equipe de artistas, programadores e ativistas que colaboraram na videoinstalação, não só pretendiam arrojear um olhar crítico sobre a censura, senão sugerir leituras críticas em relação ao edifício que albergava a obra, dando a

entender que a função tradicional do livro e o papel social da biblioteca experimentavam mudanças espetaculares na era da informação, abrindo um novo marco de diálogo e interatividade entre a internet e outros espaços, meios e sistemas, inclusive a arquitetura (GUASCH, 2011, p. 188-89).

Hoje, no contexto das ferramentas *wiki*, não é preciso ser especialista para aceder a um banco de dados de dados e ampliá-lo³⁰. Nas duas versões de *The File Room* – tanto no ambiente híbrido construído na antiga biblioteca de Chicago quanto na versão digital hospedada em *site* na internet – o usuário ganhava o poder do arquivista que, até então, permanecia restrito à esfera do poder de instituições detentoras do conhecimento³¹. Como aponta a historiadora Anna Maria Guasch (2011), nos trabalhos de Muntadas o conceito de arquivo pressupõe um deslocamento da função de armazenamento para aquela de intercâmbio. Acrescente-se, aqui, também, a função de compartilhamento, fruto de uma obra que reconhece nas novas tecnologias digitais a dinâmica participativa³².

Muntadas não foi o primeiro artista a explorar a internet criticamente – a artista americana Victoria Vesna, por exemplo, começou a fazê-lo em 1993 – nem, tampouco, a trabalhar formas de acumulação como estratégia criativa. Mas *The File Room* se diferenciou e se destacou ao espacializar – e levar para o âmbito da arte – a questão que a sociedade começava a experimentar no início dos anos 1990: a conversão de arquivos materiais em arquivos imateriais. Enquanto as instituições de arte mal haviam começado a se aparelhar para receber instalações de novas mídias em seus espaços museográficos tradicionais, *The File Room* atentava, já em sua estrutura física, para a importância de agregar à obra uma reflexão sobre as relações entre o espaço físico e o espaço virtual.

Espaços de apresentação tradicionais criam modelos expositivos que não são particularmente apropriados para a arte em novas mídias. O cubo branco cria um espaço “sagrado”, uma lousa em branco, para se contemplar os objetos. Grande parte da arte em novas mídias é inerentemente performativa e contextual – enredada [networked] e conectada com o “espaço externo” – e frequentemente fica descontextualizada em um espaço branco. A sala escura, lugar preferido para projeções de filme e vídeo e para instalações, não necessariamente oferece melhores condições. A menos que o trabalho

30 De acordo com Ward Cunningham, criador desse dispositivo, um *wiki* é definido como um conjunto de páginas que podem ser editadas por quem quer que seja, em qualquer lugar, a qualquer hora. Cf. BEIGUELMAN, 2003, p. 38.

31 O professor Arlindo Machado está entre os usuários que agregaram informações ao banco de dados *online* de *The File Room*. Ele adicionou o caso da censura ao filme *Di*, de Glauber Rocha, cuja interdição foi decretada em 1981, permanecendo assim até o final de 2003.

32 Por dar visibilidade a casos esquecidos ou abafados, cujo destino eram arquivos controlados, vigiados, secretos, de difusão restrita ou confidencial, *The File Room* pode ser considerado uma espécie de precursor do *site* WikiLeaks.

em novas mídias dependa de condições especiais de iluminação – por incorporar sensores de luz ou criar um espaço imersivo –, ele não precisa de escuridão (PAUL, 2008, p. 56).

Nem cubo branco nem sala escura, o novo arquivo de Antoni Muntadas se projeta do âmago da arquitetura arquivista.

Arquivo: o insondável e a crise de armazenamento

No ambiente sóbrio dos fichários de *The File Room*, Muntadas reconstrói o modelo burocrático-administrativo-estatístico do arquivo do século 19, colocando-o em relação com o ambiente participativo e variável das redes. A correspondência entre a arquitetura arquivista e a arquitetura dos bancos de dados é ainda hoje uma realidade. Isso se expressa, por exemplo, na semelhança que os terminais de memória do Google guardam com o modelo de gavetas do arquivo do século 19³³.

Do grego *arkhé*, relativo a começo e a mandato, ou ainda *arhkeion* – casa, domicílio, endereço –, a palavra latina *archivum* era atribuída à residência de magistrados superiores – os arcontes –, que guardavam documentos oficiais e tinham a responsabilidade e o poder de interpretá-los. Na filologia, portanto, estão expressos dois princípios básicos do arquivo: aquele de começo ou origem (física, ontológica ou histórica), e aquele de mandato, isto é, incumbência do exercício da autoridade e da ordem social, sintetizados por Derrida (1995, p. 1) como lugar e lei. Daí a associação entre arquivo, história e poder desde a instituição do termo.

Posicionados no centro da instalação, a mesa e o monitor para consulta colocam o visitante na posição de poder que cabe ao arquivista. Com essa configuração, a instalação representa espacialmente a grande diferença entre o arquivo e o banco de dados digital: a acessibilidade irrestrita, para todos. É a *web*, afinal, que deu viabilidade ao projeto original do arquivo: guardar e tornar acessível o conhecimento.

Por outro lado, chama a atenção que a instalação de Muntadas não disponibilize sequer um documento material para consulta. Apesar da solenidade de sua arquitetura (que se afirma como um

33 Essa relação entre a fisicalidade de arquivos materiais e digitais foi apontada por Gerfried Stocker, diretor da instituição Ars Eletrônica (Áustria), em palestra proferida no simpósio Futuros Possíveis, realizado na FAU-USP em primeiro de outubro de 2012, intitulada “Ars Electronica Archive: a profile of media and digital art / Arquivo Ars Electronica: um perfil da artemídia e da arte digital”.



Photography in Abundance, Erik Kessels, Foam, Amsterdam, 2011
Instalação

34 O projeto *What's Next* aconteceu ao longo de todo o ano de 2011 e resultou na exposição *The Future of the Photography Museum*, realizada pelo Foam, Museu de Fotografia, em Amsterdam, Holanda, em outubro de 2011.

complexo físico, casa ou domicílio de informação), a instalação opera, na realidade, um esvaziamento da condição material do arquivo. Toda a informação desse arquivo de casos censurados, ao ser disponibilizada no espaço virtual da rede, perde a sua imobilidade espacial e se converte em índice temporal. “Daí a referência a uma ‘informação imaterial’ que segue uma racionalidade diferente em relação aos sistemas de memória materiais, comumente ordenados linearmente” (GUASCH, 2011, p. 163). A não operabilidade das gavetas de arquivos poderia sugerir também a impossibilidade de acesso aos documentos oficiais, em contraste à usabilidade do arquivo *online*.

Em contraste com a onipresença do arquivo (tanto material quanto digital) em *The File Room*, cabe citar sua ausência na instalação montada 17 anos depois, na Holanda, no contexto de uma exposição que refletiu sobre o futuro da fotografia e a condição material dos arquivos. Em outubro de 2011, o museu Foam, instituição holandesa dedicada à fotografia, convidou artistas e curadores para especular sobre as maneiras pelas quais a fotografia é exposta hoje e como o será no futuro³⁴. A proposta levou o curador Erik Kessels a imprimir a totalidade de imagens que haviam sido postadas nos sites Flickr, Facebook e Google no dia 11 de agosto de 2011 – durante um período de 24 horas –, para então despejá-las em diversas salas do espaço expositivo do museu, que ficaram tomadas por montanhas de fotografias. Embora o artista tenha afirmado seu intuito de chamar a atenção para a superabundância de imagens às quais estamos submetidos em um mundo marcado pela sobredose de informação, a instalação *Photography in Abundance*, em sua ausência de arquivos, também aponta para a centralidade cada vez maior que as funções de organização e arquivamento exercem na sociedade digitalizada. Segundo Foucault (2007, p. 147), “O arquivo é [...] o que faz com que todas as coisas [...] não se acumulem infinitamente em uma massa amorfa [...], mas que se reagrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas [...]”

A massa amorfa de fotografias de Kessels ativa uma outra imagem: a precipitação de ondas gigantescas de documentos, inundando arquivos, depósitos, tomando conta primeiro da cidade, depois do país inteiro. Esse cenário foi evocado pelo historiador e bibliotecário francês Michel Melot, em 1986, quando a internet ainda estava no tubo de ensaio. No texto *Des Archives*



Arquivo Nacional da França (em dia de greve)

Considerées comme une Substance Hallucinogène (Os Arquivos considerados como Substância Alucinógena), Melot (1986) apontou para o fato de o Arquivo Nacional da França receber diariamente cinco mil títulos de periódicos. O empenho arquivístico em acumular todo e qualquer tipo de documento – empenho considerado indiscriminado pelo autor – se justificaria pela possibilidade desse material vir um dia a ser consultado, mesmo que não se tenha nunca calculado a porcentagem de chance de que isso aconteça. “Guarda-se para um ‘historiador futuro’, que não se tem garantia de que virá.” (MELOT, 1986, p. 15). O círculo vicioso engendrado por essa situação leva, então, o autor à visão ‘alucinógena’ de uma sociedade regida pelo desejo obsessivo de o objeto simbólico superar o seu modelo.

Imaginemos cada cidadão transformado em *collecteur* e em conservador, cada objeto se torne o seu próprio símbolo e a nação inteira congelada em sua própria imagem, como os *tableaux vivants* no teatro; o pólen não mais escapando das flores, mas conservado para os botânicos do futuro, os manuscritos arquivados antes de sua publicação, as matrizes retidas para sua segurança, por nunca terem produzido qualquer cópia (MELOT, 1986, p. 14).

A “ilusão alucinógena” de Michel Melot, de que cada homem é um arquivista em atividade, remonta à pulsão arquivista que emerge com a invenção dos sistemas de classificação por bibliotecários dos séculos 18 e 19 – quando já se sofria com o excesso de informação – e se atualiza na fala de Antoni Muntadas ao afirmar que vivemos *entre* arquivos, pessoais ou institucionais, que podem variar entre as bibliotecas, as televisões, as cinematecas, as mediatecas, etc.³⁵. Com *The File Room*, *On Subjectivity* e uma série de outras obras que manifestam seu interesse pela acumulação e a coleção³⁶, Antoni Muntadas se insere no contexto de artistas que, desde os anos 1990, reagem e são movidos por um impulso arquivista.

Impulso arquivista

O marco teórico que coloca em questão o paradigma do arquivo na arte contemporânea é *Mal d’Archive: une impression*

35 Mencionado por Antoni Muntadas na palestra “Entre archivos”, proferida no Centro Atlântico de Arte Moderno (CAAM), em Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, em novembro de 2008, publicada posteriormente.

36 Na palestra “Entre archivos”, Muntadas citou cinco trabalhos nos quais se relaciona com arquivos: *Political Advertisement VII* (1984–2008); *Media Sites*, *Media Monuments* (1982–2007); *Between the Frames* (1983–1994); *Stadium XIII* (1989–2007); e *The File Room*.

La boîte-en-valise,
Marcel Duchamp,
1935-41
Objeto



37 A este respeito cf. o artigo de Benjamin H. D. Buchloh, “Warburg’s Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe”, no catálogo da exposição “Deep Storage – Collecting, Storing and Archiving in Art”, realizada no PS1 Contemporary Art Centre, em Nova York, de julho a agosto de 1998, e na Henry Art Gallery, em Seattle, de novembro de 1998 a janeiro de 1999.

38 No texto do catálogo, o curador Okwui Enwezor argumenta que a câmera é, literalmente, uma máquina de arquivamento e que, portanto, toda fotografia e filme são, *a priori*, objetos arquivísticos. “O desejo de fazer uma fotografia, de documentar um evento, de compor *statements* como eventos únicos é diretamente relacionado à aspiração de produzir um arquivo.” (ENWEZOR, 2007, p. 13).

freudienne, de Jacques Derrida, publicado em 1995, na França, que, entre outros aprofundamentos, discorre sobre a condição imaterial e a natureza espectral do arquivo da internet em relação à teoria psicanalítica de Freud. A partir de meados dos anos 1990, na esteira do trabalho de Derrida, surgiria uma série de projetos teóricos, curatoriais, artísticos, cinematográficos e literários envolvendo estratégias de ativação ou reconstrução de arquivos.

Em 1998, por ocasião da publicação do catálogo da exposição “Deep Storage – Collecting, Storing and Archiving in Art”, Benjamin Buchloh realizou uma extensa reflexão sobre a tendência arquivista nos contextos da arte moderna e contemporânea, relacionando a montagem experimental do *Mnemosyne Atlas*, de Aby Warburg, a fotomontagem vanguardista e os projetos de serialização e acumulação fotográfica, produzidos por artistas europeus ativos desde meados dos anos 1960 como Bernd e Hilla Becher, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers e Gerhard Richter³⁷.

O projeto de Warburg parece inspirar uma crença ilimitada no papel emancipador das reproduções fotográficas e sua ampla circulação (a esse respeito, sua atitude é certamente comparável ao otimismo midiático de seu contemporâneo Walter Benjamin) (BUCHLOH, 1998, p. 52).

No levantamento catalográfico produzido pela exposição, o tema é mapeado de A a Z. O autor destaca desde Eugène Atget, e sua documentação fotográfica das ruas parisienses dos anos 1920; Marcel Duchamp, com a *Boîte-en-valise*, de 1935-41, que reproduz em miniatura seus maiores sucessos artísticos – como *Nu descendant un escalier* (Nu Descendo a Escada) e *Le Grand Verre* (Grande Vidro) – até Andy Warhol com algumas cápsulas de seu *Time Capsules*, trabalho serial que consiste em 610 caixas de papelão que começaram a ser preenchidas, em 1974, com todo e qualquer tipo de correspondência que chegava ao artista pelo correio. Outras importantes compilações e análises viriam depois, em forma de projetos editoriais, curatoriais, seminários acadêmicos ou *sites* na internet. Entre as exposições, se destacam “Archive Fever”, com curadoria de Okwui Enwezor, realizada no International Center of Photography, em Nova York, em 2007, que toma emprestado o título do ensaio de Derrida³⁸; e, mais recentemente, a exposição “Atlas – Como llevar el mundo a cuestas?”, com curadoria de

Georges Didi-Huberman que dá ao arquivo a importância de uma “subdisciplina da arte contemporânea”, abordando-o a partir do *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg³⁹.

Já o termo “impulso arquivista” emerge do texto de Hal Foster, publicado originalmente na revista *October*, em 2004, que localiza nessa pulsão um novo paradigma da arte contemporânea. No texto, Foster refere-se a Thomas Hirschhorn, Tacita Dean, Sam Durant, Stan Douglas, Liam Gillick e Rirkrit Tirvanija como artistas arquivistas, mas traça também uma linha genealógica que busca as raízes históricas desse impulso nos anos 1920, em Aleksandr Rodtchenko e John Heartfield, mas também nos formatos seriais e nas propostas informacionais e conceituais produzidas por artistas atuantes nos anos 1960, como Rauschenberg e Richard Prince.

Em uma primeira instância, artistas arquivistas procuram tornar fisicamente presente uma informação histórica que estava perdida ou deslocada. Para esse fim, eles trabalham sobre imagens, objetos e textos encontrados, e favorecem o formato da instalação. [...] Hoje, no entanto, a informação aparece frequentemente como um *readymade* virtual, assim como ocorre com dados que são reprocessados, e muitos artistas fazem “inventórios”, “samples” e “compartilhamentos” como estratégias de trabalho. Esse último ponto poderia implicar que o meio ideal da arte arquivista é o mega-arquivo da internet, e ao longo da última década, termos que evocam a rede eletrônica, como “plataformas” e “estações” apareceram na linguagem da arte, assim como a retórica da “interatividade”. Mas na maior parte da arte arquivista o próprio meio aplicado a esses fins “relacionais” são muito mais táteis e face-a-face do que qualquer interface da web (FOSTER, 2006, p. 143-144).

Antes, porém, que Foster dissertasse sobre a distinção entre a arte arquivista e as retóricas e interfaces da rede, projetando sua crítica sobre a suposta ineficiência tática do “reprocessamento maquínico” da informação, um grupo de artistas e teóricos já havia cunhado um termo para as poéticas de armazenamento e busca na internet: a estética do banco de dados. O termo ganhou projeção em 1999, quando Victoria Vesna foi convidada a compilar uma edição especial do jornal *AI & Society*, intitulada “Database Aesthetics: Issues of Organization and Category in Art” – que posteriormente foi ampliada tornando-se um livro, reunindo uma coleção de ensaios e de trabalhos⁴⁰. O que Vesna, Manovich, Christiane Paul,

39 Exposição realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, de 26 de novembro de 2010 a 28 de março de 2011, e no ZKM – Museum für Neue Kunst, em Karlsruhe, Alemanha, de 7 de maio a 28 de agosto de 2011.

41 A este respeito cf. MANOVICH, 2001.

42 Segundo o autor, a hipermídia é um exemplo do princípio da variabilidade porque o hiperlink é uma forma de conexão e encadeamento de dados (imagens, textos, áudios, etc.), na qual estes mantêm suas várias identidades.

40 Cf. VESNA, 2007.

Steve Dietz e outros tantos autores colocam, nesse importante volume, é que os artistas que trabalham com a internet como meio estão essencialmente empenhados na criação de uma nova estética, que envolve não apenas uma representação visual, mas “aspectos invisíveis” relacionados à organização, à busca, recuperação e navegação (VESNA, 2007, p. XIII).

A estética do banco de dados, que surge nos final dos anos 1990, é, portanto, uma prática conceitual com desdobramentos teóricos, artísticos e curatoriais, orientada para a investigação e a crítica dos sistemas de organização da informação na sociedade digital. Um de seus mais cultuados teóricos, Lev Manovich dedicou os primeiros anos de 2000 ao mapeamento dos elementos constitutivos dessa nova estética⁴¹. Para estabelecer os princípios específicos da linguagem das novas mídias – o autor define cinco princípios: representação numérica, modularidade, automação, variabilidade e transcodificação. Manovich recorre e revisita frequentemente tanto a crítica de arte tradicional quanto outras trajetórias culturais, como a história do cinema e a arqueologia das mídias.

Da materialidade do arquivo

Ao definir o quarto princípio das novas mídias, a variabilidade, Manovich aponta que os dados combinados para formar as hipermídias – os hipertextos e os hiperlinks⁴² – mantêm-se como estruturas separadas e autônomas, ao contrário do que ocorre nas “antigas mídias”, em que os elementos são “*hardwired*” (conectados) em uma estrutura única, onde perdem sua identidade em separado (MANOVICH, 2001, p. 41).

O princípio da variabilidade exemplifica como, historicamente, as mudanças nas tecnologias midiáticas são correlacionadas com transformações sociais. Se a lógica das antigas mídias corresponde à lógica da sociedade industrial de massa, a lógica das novas mídias bate com a lógica da sociedade pós-industrial, que valoriza a individualidade sobre a conformidade. Na sociedade industrial de massa, todos devem usufruir dos mesmos bens – e compartilhar as mesmas crenças. Essa também era a lógica da tecnologia midiática. [...] Em uma sociedade pós-industrial, todo cidadão pode construir um

estilo de vida customizado e “selecionar” sua ideologia de um grande (mas não infinito) número de possibilidades (MANOVICH, 2001, p. 41-42).

O arquivo fundado no século 19 seria uma peça chave para sustentar a lógica positivista da sociedade industrial de massa e a concepção linear de construção da história. Se, no século 18, o arquivo se limitava a depósito de títulos legais, em meados do século seguinte ele ganharia um novo significado, na medida em que a noção de documento conhecia um movimento de ampliação. De *docere*, no sentido de ensinar, o documento ganhou o estatuto de prova histórica, desde que escrita. O arquivo do século 19 passou então a corresponder aos anseios de historiadores positivistas que, aparelhados pelas novas tecnologias midiáticas que surgiam, engajaram-se em um amplo projeto de arquivamento e historicização do tempo.

O momento do arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. O testemunho é originalmente oral, ele é escutado, ouvido. O arquivo é escrita, ela é lida, consultada. Nos arquivos, o historiador profissional é um leitor (RICOEUR, 2007, p. 176).

A fim de corresponder às necessidades da pesquisa histórica, o arquivo deixa de ser pautado por uma ordem semântica ou temática – como a biblioteca – e começa a corresponder a um “princípio de procedência” (*Provenienzprinzip*), fundamentalmente temporal, que estipulava que os documentos estivessem dispostos em estrita concordância com a ordem em que foram acumulados no local de sua origem, antes de sua transferência para o arquivo⁴³. O arquivo é agora o lugar onde os historiadores vão buscar “sedimentos do tempo”, em fluxo e em curso.

Essa preocupação com o contingente, com o momento presente, com a possibilidade de seu arquivamento, teve consequências importantes. [...] O século 19 não apenas expandiu consideravelmente a definição do que constitui um registro, mas também ampliou consistentemente o escopo do arquivo, responsável por colecionar esses registros (SPIEKER, 2008, p. 6).

Esse projeto de arquivamento e de historicização do tempo foi aparelhado pela sofisticação crescente das tecnologias de pro-

43 Segundo o descrito em *Arte y Archivo 1920-2010 – Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, de Anna Maria Guasch, esse *modus* do arquivo tem origem em meados do século 19, nas propostas do historiador Philipp Ernst Spieb, para organizar os documentos secretos da Bavária, e de Netalis de Wailly, para reorganizar os Archives du Royaume da Bibliothèque Impériale da França. Cf. GUASCH, 2011, p. 16.

dução, registro e comunicação de massa. A máquina de escrever ou o fonógrafo, sistema de gravação que abriu possibilidades inéditas para a reprodução de testemunhos a partir da voz falada, por exemplo, teriam papéis centrais nessa missão. Especialmente quando se considerava que, em princípio, todo documento deveria ser um texto. Em 1870, as máquinas datilográficas se tornariam tão populares para o processamento de registros existentes quanto para a produção de nova documentação. Seu estatuto ganhou ainda mais relevância com o aparecimento do papel carbono, com o qual elas foram automaticamente transformadas em copiadoras de textos.

No entanto, a fotografia logo se tornou a principal ferramenta de arquivamento do tempo – especialmente porque foi inventada no momento em que os historiadores começaram a expandir a noção do que poderia ser considerado documento. Em 1840, a fotografia já era um instrumento documental das expedições militares europeias. Antes das missões artísticas e científicas, a ideia das missões fotográfico-militares era explorar visualmente todas as regiões do mundo. Rapidamente, essas imagens passariam a enriquecer os museus europeus e a formar enciclopédias universais da natureza, das artes, da indústria, etc. Esses “inventários do saber ocidental”, que começaram a ser compostos em álbuns, arquivos, museus de anatomia, de animais, de etnias, etc., eram parte de uma “ação conjunta de conquista visual e militar do mundo” (ROUILLÉ, 2009, p. 100). Isso se confirma pelo fato de, nessa época, a fotografia, o exército e os transportes “ajustarem” suas tecnologias: o colódio, principal substância da fotografia antes de 1870, era também usado para fabricar explosivos e medicamentos para tratar ferimentos de guerra.

Antes da virada do século, áudio, filme, foto e texto já compunham o panorama das mídias documentais. Começava, portanto, com a fotografia, o cinema, o fonógrafo, as máquinas de escrever e o papel carbono, entre outras novidades, a era da reprodutibilidade técnica, da documentação de massa e da obsessão pelo arquivo. Concomitantemente ao avanço desses mecanismos de produção de conhecimento e de documentação, ampliou-se o espectro de tecnologias para dar vazão à leitura e à comunicação de todo esse material, criando, para além do princípio de procedência, o que Derrida apontou como “princípio de consignação”.

A consignação tende a coordenar um só corpus em um sistema ou sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal [...]. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, ou seja, de reunião (o qual conectaria com uma das acepções do arquivo, a de *hypómnema* – suplemento mnemotécnico auxiliar ou *memorandum* – associada à compulsão de repetição em contraposição à memória chamada viva ou espontânea, a *mnémé* ou *anámnese*) (DERIDA, 1995, p. 11).

Considerando o princípio de consignação descrito por Derrida, o arquivo define-se não apenas como um conjunto de documentos domiciliados em um lugar, mas um todo um sistema articulado e conciso de signos, que aspira à estabilidade e à continuidade. Esse estatuto do arquivo (estável e contínuo) só começaria a mudar a partir da ampliação das possibilidades de articulação *entre* arquivos e de deslocamento de seus elementos. O uso, por exemplo, de tecnologias telegráficas, a partir dos anos 1910, para facilitar a circulação e a conexão de informações arquivadas, abria caminho para a invenção dos primeiros computadores, que surgiram no período entreguerras. Nas possibilidades de produção, armazenamento e divulgação de informação desses mecanismos superdotados de memória já se desenhavam as mudanças de paradigmas do arquivo.

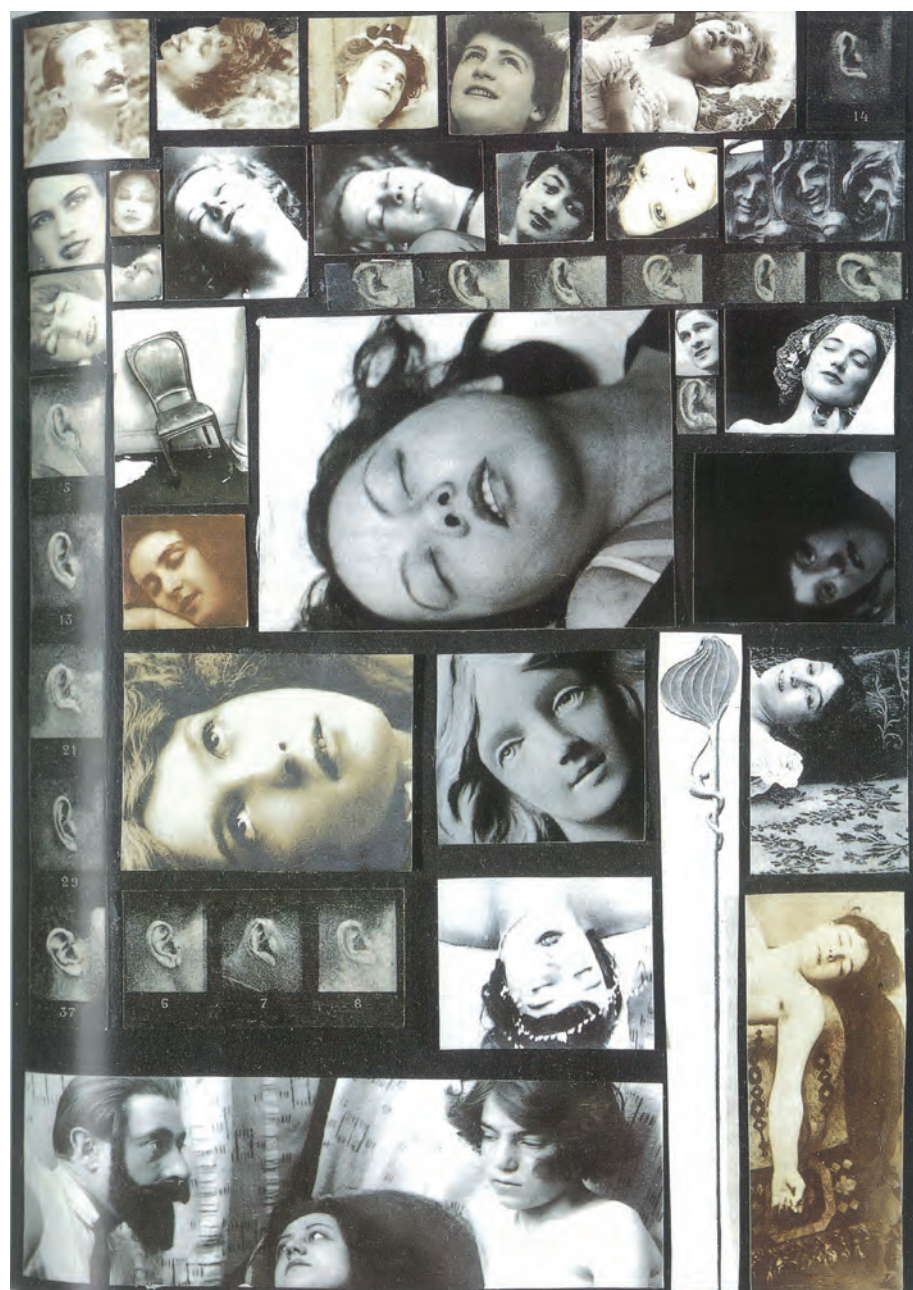
Mas muito antes que o arquivo atingisse a mobilidade e a modularidade dos bancos de dados digitais, ele foi o pilar da construção da linearidade histórica. Os primeiros impactos sobre essa função historicista partiram das vanguardas artísticas.

O arquivo do século 19 atravessa uma variedade de disciplinas – da historiografia às ciências naturais – e acaba impactando na arte do começo do século 20. No entanto, em vez de endossar o partido da documentação do tempo, membros das vanguardas criticam e finalmente desmantelam essa crença: primeiro, apontando que as contingências do tempo e o acaso poderiam afetar as operações dos arquivos, literalmente em todos os níveis (Marcel Duchamp); em segundo lugar, compilando coleções de momentos de ruptura que escapam do arquivo (primeira fase do Surrealismo); e em terceiro lugar, desafiando os fundamentos newtonianos da topografia do arquivo e seus correlativos ópticos, por meio do filme (El Lissitzky, Sergei Eisenstein) (SPIEKER, 2008, p. 7).

O século 20 começaria, então, apresentando reações à “crise de armazenamento” e à visão do documento como fundamentação histórica. O desafio aos princípios de procedência e consignação do arquivo tem início nas primeiras décadas do século 20 com a montagem dadaísta, a fotomontagem soviética e a fotomontagem surrealista, que se sucederam a partir dos anos 1910 até os anos 1930, e que seriam implacáveis na condenação do projeto positivista de arquivar o tempo. Se, pelas regras do século 19, tudo podia e deveria ser arquivado – na expectativa de contribuir para a formação de um discurso histórico no futuro –, o discurso artístico também poderia ser construído com essa matéria heterogênea e abundante: ingressos de teatro da noite passada, cartas fora do baralho, recortes de jornal, restos de tecido, pedaços de madeira encontrados na rua. A mesma condenação ao projeto positivista de arquivamento linear do tempo ocorreria na literatura, no cinema e na teoria.

A montagem dadaísta funciona como um antiarquivo que não apenas reage ao traumático *paper jam* que se deu no início da Primeira Guerra Mundial (nenhum outro evento da história gerou tantos trabalhos em papel), mas também se recusa a endossar a conversão de lixo em cultura, que ocorria no século 19. Walter Benjamin se referiu a essa operação como um efeito da descoberta dos dadaístas de que o restabelecimento da ordem era uma impossibilidade (SPIEKER, 2008, p. 8).

No campo da história, Aby Warburg foi o autor que mais cedo abandonou o princípio de procedência. Warburg, definitivamente, não se pautava pelo local ou pela data de origem das imagens e dos objetos para estabelecer relações entre eles e tecer a sua historiografia. Desde que percebeu que o padrão do arabesco da pintura renascentista – que sabidamente vinha da iconografia clássica e das mitologias pagãs – se repetia nos rituais com serpentes e nos padrões gráficos de movimento dos índios do Novo México, ele passou a estruturar seu pensamento a partir de famílias de imagens. Seu método iconográfico se baseou na historicização de variantes formais que atravessam a arte de diversas épocas e procedências geográficas, endossando sua permanência e continuidade, a partir do pressuposto da existência de uma dimensão estética primordial que se espalha através das diferenças culturais e históricas.



The Phenomenon of Ecstasy,
Salvador Dalí, 1933
Fotomontagem

44 Cf. Medien Kunst Netz.
Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne/images/1/>> Acesso em:
22 set. 2012

45 Entre eles, Wolfgang Kemp, Werner Hofman e Kurt Foerster.

46 Mnemosine, contam os gregos, é a mãe das Musas. Na tradição latina, o termo significa a arte da memória.

47 O painel cinco do *Mnemosyne Atlas*, por exemplo, intitulado *A Grande Mãe*, apresenta variações e digressões sobre o tema: mães raptadas, mães destruidoras, o pranto pelos mortos, o pranto pelo filho morto.

Sem registros reconhecidos de que Warburg tenha se comunicado com Benjamin, é certo que ambos compartilhavam o mesmo otimismo pelo poder das novas mídias. Tanto a escolha da matéria prima quanto as combinações entre as imagens de *Mnemosyne Atlas*⁴⁴ confirmam a crença do historiador no papel emancipador das reproduções fotográficas e nas amplas possibilidades de circulação desse novo meio. Além disso, estudiosos de sua obra⁴⁵ são unânimes ao relacionar seu *Atlas* com os projetos de montagem das vanguardas históricas. As correspondências começam quando se considera que, como elas, o *Atlas* reúne uma enorme carga de informação histórica – a partir da assimilação de objetos cotidianos e de produtos dos meios de comunicação – sem produzir qualquer comentário textual. Wolfgang Kemp é o primeiro autor a chamar a atenção para o fato de que o acúmulo de informação visual desprovida da presença de textos interpretativos nas pranchas do *Mnemosyne Atlas* é similar aos procedimentos da fotomontagem surrealista.

***Mnemosyne Atlas* e a espacialização da memória**

Warburg não escreveu livros. Deixou notas e o *Mnemosyne Atlas*⁴⁶, um dispositivo de painéis móveis, que, em sua própria estrutura, se afirma como um meio de reorganização do conhecimento. Continuamente montados, desmontados e remontados entre os anos 1924 e 1929, ano da morte do historiador, as 63 pranchas do *Mnemosyne Atlas* apresentam a justaposição de imagens heterogêneas, coletadas de diversas fontes e relacionadas entre si por afinidades ou conflitos. Segundo notas, se pretendia um veículo de criação de uma memória histórica coletiva, a fim de aproximar a antiguidade clássica da vida contemporânea dos anos 1920, e na qual o europeu pudesse se reconhecer. Apenas composto por imagens, sem nenhum comentário textual, o dispositivo se apresenta, portanto, como uma “memória das imagens”, que vão desde ícones ritualísticos da Babilônia até fotografias de revistas das primeiras décadas do século 20⁴⁷.

Mnemosyne constitui uma obra prima – comovente “convite epistêmico”, forma nova de saber visual – onde tudo o que está reunido, compilado, libera multiplicidades de relações que são impossíveis de



Mnemosyne Atlas,
Aby Warburg, 1927–1929

Sala de leitura,
Aby Warburg



serem reduzidas a uma síntese. Obra de uma saudável crise da unidade e de uma necessária crise da totalidade, um conjunto de mesas para recorrer à fragmentação do mundo das imagens, para além de qualquer esperança – idealista ou positivista – de síntese. [...] Uma lâmina de *Mnemosyne* se compõe, antes de tudo para nos orientar no questionamento e nos advertir de certas configurações de afinidades ou conflitos, configurações que liberam, apostava Warburg, os estratos mais profundos da “psicomacia” ocidental desde a Antiguidade até nossos dias (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 177).

Em sua construção fragmentária, o *Atlas* apresenta um método de espacialização da história que entende o fenômeno histórico de forma mais constelar do que linear. Em vez de inserir o fato histórico (a imagem dele) dentro de uma cadeia temporal de causalidades, Warburg criou uma espécie de teoria relacional do objeto artístico, desafiando assim as compartimentações hierárquicas da disciplina da História da Arte e seu método de descrição estilística e de análise exclusivamente formal. Mas, para além da “crise da unidade e da totalidade” que essa postura facilita, o *Mnemosyne Atlas* impõe à história da arte um padrão inédito de mobilidade.

A mobilidade foi uma condição fundamental para Warburg – desde a escolha do tema pesquisado (padrões de movimento em diversas culturas) até a estrutura do arquivo, possibilitada pelo uso de pequenos cliques com os quais o historiador podia dispor provisoriamente uma imagem em relação às demais, e logo trocá-la de lugar, avaliando e calculando suas possibilidades de diálogo.

Mesmo depois de “estabilizadas” em uma determinada configuração constelar (que está hoje guardada no Warburg Institute, em Londres), as imagens dispostas em pranchas favorecem uma leitura não centralizada e a visualização de relações multidirecionais. Em sua estrutura relacional, aberta e móvel, o *Mnemosyne Atlas* aponta para os “teatros da memória” – sistemas “mnemotécnicos” (ou de treinamento da memória) inventados muito antes da existência do computador, da fotografia ou mesmo da imprensa (YATES, 1966). Mas apontam também para os ambientes (*environments*) dadaístas e ainda para as “salas de demonstração” (*Demonstrationsräume*) que El Lissitzky



Pavilhão soviético da exposição Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Film und Foto, design de El Lissitzky, Stuttgart, 1929

Pavilhão soviético da exposição Internationale Hygiene-Ausstellung, design de El Lissitzky, Dresden, 1930

48 As salas de demonstração e as exposições desenhadas por El Lissitzky tinham como objetivo a desestabilização do ponto de vista único que caracterizou a arte, a expografia, o museu e o arquivo do século 19. O artista fazia isso ao valorizar os pontos de vista múltiplos do visitante, considerando-o um agente dinâmico. “Não vejo as quatro paredes de uma sala como telas de suporte ou proteção, mas como um fundo óptico para a pintura. [...] Em qualquer movimento do espectador pela sala, a impressão das paredes muda. Em consequência, é gerada uma dinâmica óptica”, escreveu El Lissitzky (apud SPIEKER, 2008, p. 110).

concebeu para receber exposições de arte construtivista, de arte abstrata e de fotografia, entre 1926 e 1930⁴⁸. Em última instância, anunciam as instalações, que se popularizaram como sistema espacial da arte, a partir dos anos 1960. Assim como ocorre no espaço instalativo, ou nos espaços antigos desenvolvidos especialmente para o treinamento da memória, a leitura de *Mnemosyne* é espacial e envolve todo o corpo, em vez de ocupar apenas a visão.

Desde a instalação de Warburg, a estratégia de espacialização da memória vem sendo utilizada por diversos artistas que trabalham com as poéticas do arquivo. “Os artistas do arquivo convertem em fisicamente presente uma informação histórica muitas vezes perdida ou deslocada” (FOSTER, 2004, p. 4).

A maneira como Muntadas organiza e disponibiliza seu material documental em instalações que interpretam as arquiteturas e as estruturas do poder acabam por conformar espaços muito próximos aos teatros da memória de Warburg e de Lissitzky.

A rede postal como ativação do arquivo

On Subjectivity: The Best of Life tem duas formas finais: livro e instalação – sendo que a instalação contém o livro. No espaço, as cinquenta fotografias – selecionadas pelo artista para o projeto desenvolvido por ele como pesquisador-residente do Centro de Estudos Visuais Avançados do MIT – estão dispostas em vitrines, por entre as quais o espectador é convidado a caminhar. A forma instalativa, aqui, é, sem dúvida, um modo de espacialização do arquivo. Porém, mais que a instalação, o dispositivo que em *On Subjectivity* fundamentalmente mobiliza e reestrutura o arquivo é a construção da obra a partir de uma rede postal.

Em uma das paredes da instalação, a área é recoberta pelos envelopes endereçados a Antonio Muntadas – Center for Advanced Visual Studies, Massachusetts Institute of Technology, 40 – Massachusetts Ave, Cambridge, Mass, 02139. Essas cartas, originárias da França, Inglaterra, Argentina, Brasil, Espanha, Estados Unidos etc., são evidências de que estamos diante de um arquivo compartilhado. Os envelopes selados, rasurados, às vezes rasgados, indicam



On Subjectivity,
Muntadas, Pinacoteca do
Estado, São Paulo, 2011
Instalação

que essas imagens, solenemente guardadas atrás de vidros, como objetos raros, preciosos, históricos ou monumentais, acabam de rodar o mundo e de viver a experiência do deslocamento. Os sinais dessas viagens não são apenas as marcas nos envelopes e as estampas e registros postais oficiais. São também as frases em idiomas diversos, compiladas nas páginas de um livro que é projetado em outra parede da instalação.

Com os envelopes, as fotografias, o livro, as legendas criadas, e a carta-convite para participação no projeto, essa instalação se comporta como uma espécie de teatro da memória. Não estamos falando da história do fotojornalismo do século 20 – dessa memória se encarregou a edição especial da *Life*. A instalação *On Subjectivity: The Best of Life* apresenta uma reorganização da história, realizada a partir de memórias pessoais agregadas e compartilhadas por meio de uma rede de arte postal, resultando na composição de uma memória coletiva.

Segundo Julio Plaza, que foi um dos 250 artistas que receberam o convite de Muntadas para participar do projeto, “a Mail Art é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional” (PLAZA, 1981, p. 8). Pela “complexidade espaço-temporal” das redes, podemos entender os modos pelos quais essas estruturas promovem o deslocamento de seus componentes e levam a exploração de espaços que estão além do próprio corpo e do espaço individual, problematizando os conceitos de presença, ausência, distância e proximidade.

Meio escolhido por Muntadas para a ativação de um arquivo fotojornalístico, a rede postal é, portanto, um arquivo em si, que no circuito da arte postal tem potencial para conter e transportar desenho, pintura, gravura, reprodução gráfica, livro, disco, vídeo, xerox, filme, fotografia. Todos esses suportes, novos ou tradicionais, são suportes de memórias que penetravam, se diluíam e eram transmitidas no fluxo comunicacional da arte postal.

Comunicação entre artistas

Quando Muntadas concebeu *On Subjectivity*, a arte postal já era considerada “um dos fenômenos mais agudos da vanguarda

On Subjectivity,
Muntadas, Pinacoteca do
Estado, São Paulo, 2011
Instalação (detalhe)



49 Com essas palavras, Zanini iniciava o artigo “A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional”, publicado no jornal O Estado de São Paulo, em 27 de março de 1977 (p. 30). Nesse momento, o crítico dirigia o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP), onde acolheu a arte postal em diversas exposições.

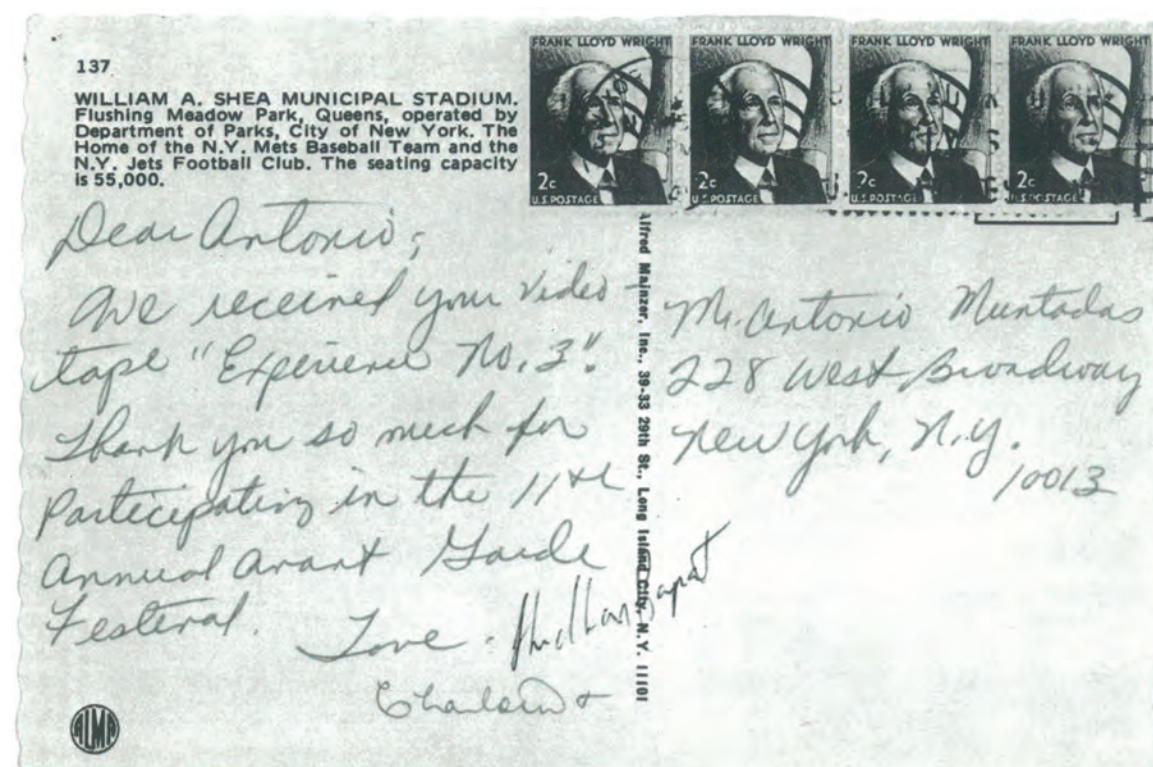
internacional”, nas palavras de Walter Zanini, o curador brasileiro que mais firmemente apoiou e contribuiu para a produção e a divulgação da arte em novas mídias, nos anos 1970 e 80⁴⁹. Em 1981, a exposição de arte postal no contexto da XVI Bienal de São Paulo, contou com um “explosivo número de participantes”, quase quinhentos, que acudiram a partir da livre convocação do curador geral Walter Zanini. Evitando o sistema oficial de júri de seleção, a Bienal mantinha o modelo de participação aberta e irrestrita que caracterizara a prática da arte postal desde seu início e que contribuiu para criar um circuito de comunicação marginal e descentralizado.

Nessa rede incorporam-se países que em outras circunstâncias estariam fora do circuito artístico hegemônico dos Estados Unidos e da Europa Ocidental. É bastante significativa a participação de artistas poloneses e tchecos que enviaram seus trabalhos pelo correio para o MAC USP a fim de integrar as exposições Prospectiva (1974) e Poéticas visuais (1977) (FREIRE, 1999, p. 78).

A influência do Brasil nesse circuito – tanto no que diz respeito à participação de artistas quanto de instituições – se deve às características, em certo sentido “inclusivas” ou “democráticas”, do sistema de circulação postal, o que gerou a certeza de que a arte postal inaugurava uma nova forma de circulação do trabalho artístico, extrapolando o então circuito “fechado” das galerias e museus (FREIRE, 1999, p. 77). Como a arte postal surgiu em um momento de democratização dos meios de reprodução – facilitadores da transmissão de mensagens –, foi tomada como um meio democrático. No entanto, é preciso notar que, desde o princípio, ela se configurou como um sistema de comunicação criativo *entre artistas*.

Segundo o artista brasileiro Paulo Bruscky, um de seus mais ativos praticantes, o marco inicial a arte postal teria sido 1960, quando Armand Fernandez, ou Arman, membro do Grupo Fluxus, utilizou o meio de comunicação postal para remeter uma lata de sardinha como convite para sua mostra, *La phwin*, a ser realizada na Galeria Iris Clert, na França, em outubro daquele ano. A exemplo do uso de Arman, a prática se desenvolveria no âmbito restrito das agendas de endereços de artistas e integrantes do sistema da arte.

De fato, o número expressivo de participantes na XVI Bienal, e nas diversas exposições que aconteceram em São Paulo e no



Emisió/Recepció,
Muntadas, 1975
Arte postal

mundo, confirma a repercussão da arte postal. Mas confirma também que ela criou, afinal, um “outro” circuito fechado, dentro do também restrito sistema artístico internacional.

Quando chega à Bienal de São Paulo e é exposta para o grande público, a arte postal vive a experiência do “macrogrupo”, segundo definição de Julio Plaza, curador da Exposição de Arte Postal. Mas sua vocação seria sempre a de um “domínio dialógico interindividual” (ZANINI, 1981, p. 7).

Engajar-se na Mail Art é tornar-se Brother in Mail, pois a estrutura da Mail Art não é hierárquica e a ideia geral parece ser a aquisição constante e contínua de novos receptores-emissores para inclusão na comunidade. A Mail Art democratiza a prática da arte, mas não consegue superar o impasse da dialética quantidade-qualidade. É que a arte (como já viu Marcel Duchamp) nada tem a ver com a democracia (PLAZA, 1981, p. 10).

Antes de *On Subjectivity*, Muntadas teve duas experiências em arte postal, ambas realizadas em 1975. Em *Biography*, o artista transformou em obra uma correspondência postal que havia recebido do editor Colin Naylor, da St. James Press, de Londres. A carta do editor anunciava que o artista seria incluído na futura publicação *Contemporary Artists* e solicitava a ele o envio de uma biografia completa, compreendendo exposições individuais, importantes coletivas, grandes coleções públicas e privadas na qual a obra do artista estava inserida etc. A biografia deveria ser preenchida em formulário em branco, anexado. Em resposta, no entanto, o editor recebeu de Muntadas uma carta pedindo desculpas pela demora no retorno e afirmando que ele havia utilizado o formulário em branco como base da obra *Biography*, apresentada na exposição realizada no Burpee Art Museum, em Illinois. E solicitava que essa exposição fosse mencionada como seu currículo no livro.

O segundo trabalho no qual Muntadas utilizou a comunicação postal foi *Emisió/Recepció* (1975) – edição de dez cartões postais reciclados que mostram, na parte frontal, a reprodução de cartas que o artista havia recebido anteriormente, no formato de cartões postais. Já o verso foi enviado vazio, sugerindo que a correspondência fosse reutilizada pelo receptor, para novos envios. Com esse trabalho, ao ampliar o espectro de cobertura de um mesmo cartão postal, Muntadas colocava em suspensão a tradicional

dinâmica bidirecional emissor-receptor da comunicação e incitava a criação de uma cadeia comunicacional. Com essa proposta, colocava em prática a vocação da arte postal de formação de uma rede de comunicação internacional, com características de uma estrutura de interconexão instável, produtora de passagem, mediação e ligação (MUSSO, 2004, p. 31).

Como aponta Gilbertto Prado (2003, p. 28), a arte postal é uma das primeiras manifestações artísticas a trabalhar com a comunicação em rede, em grande escala. Na medida em que o artista da segunda metade do século 20 começa a se interessar pelas comunicações, pelas estruturas colaborativas em rede, e por experiências artísticas baseadas em transmissão, emissão e recepção de informações, é natural que a arte postal seja considerada, por alguns autores, uma espécie de pré-história da *media art* que vemos, hoje, expandir-se nas redes telemáticas e na internet.

Mas as diferenças que existem entre as primeiras experiências com arte postal e a arte telemática de hoje são a intermediação da eletrônica e as consequências advindas da adesão a essa tecnologia: alta velocidade de comunicação a distâncias planetárias, procedimentos instantâneos de comunicação, utilização de suportes imateriais, além do surgimento de questões novas para a arte, como a ubiquidade, o tempo real, a interatividade, a dissolução da autoria, a criação coletiva etc. (MACHADO, 2003, p. 7).

A arte postal jogou sua rede sobre as relações artísticas internacionais concomitantemente ao texto que Roland Barthes ([1968] 2004) escreveu sobre a morte do autor. Naquele momento, havia já vários debates nesse sentido. Mais do que qualquer outra manifestação artística engajada no questionamento da autoria e na dimensão social da participação, a arte postal naturalmente diluía a figura do criador individual dentro de um amplo processo de produção coletiva. Com sua estrutura maleável, provocava a emergência de uma criatividade e inteligência coletivas de maneira tão evidente e intensa quanto ocorre hoje com os artistas que exploram as telecomunicações, a telepresença e as artes numéricas. Porém, as questões trazidas pelas novas tecnologias digitais emergentes nos últimos dez anos são tão expressivas que seria simplista afirmar que a arte em redes telemáticas é herdeira direta da arte postal, ou que a arte interativa é herdeira legítima da arte participativa.

Redes postais e redes telemáticas: heranças e discontinuidades

Entre os princípios que autores como Lev Manovich e Christiane Paul afirmam dotar as novas mídias de uma identidade própria e intransferível – diferenciando-as substancialmente das mídias “tradicionais”⁵⁰ –, é possível encontrar alguns paralelos e precedentes históricos. Pelo menos três desses princípios, a variabilidade, a interatividade e a transcodificação, podem ser lidos dentro da gramática habitualmente usada para conceituar outras expressões artísticas.

O princípio da variabilidade, segundo Manovich (2001), indica que um objeto criado no âmbito das novas mídias não é algo imutável, mas pode existir em diferentes versões potencialmente infinitas.

As mídias antigas envolviam um criador humano, que organizava manualmente elementos textuais, visuais ou sonoros em uma composição ou sequência particular. [...] Numerosas cópias poderiam ser produzidas a partir da *master* e, em perfeita concordância com a lógica da sociedade industrial, elas eram todas idênticas. As novas mídias, em contraste, são caracterizadas pela variabilidade. [...] em vez de cópias idênticas, um objeto das novas mídias dá forma a várias versões diferentes (MANOVICH, 2001, p. 36).

A variabilidade é, no entanto, uma característica frequentemente identificada nas instalações de arte contemporânea. Isso acontece especialmente na obra de Antoni Muntadas, em que as instalações viajam de contexto em contexto, assimilando novas idiosincrasias. A instalação *Stadium* (1989-2011), por exemplo, foi montada 14 vezes, em diferentes formatos. A primeira versão foi concebida para o Banff Centre, no Canadá, e uma das últimas foi montada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, onde assimilou imagens da história local dos estádios⁵¹.

Nossa atenção recai, inicialmente, sobre a estrutura aberta dessa obra em processo, sobre o pensamento e a prática projetual em Muntadas. Faz lembrar que o artista aprofunda toda sua obra por meio de sucessivas retomadas, de modo a formar um tecido entrelaçado, repleto de sugestões e remissões,

50 Por “mídia tradicional” entende-se aqui as mídias técnicas e analógicas assimiladas pelo sistema de arte moderna e contemporânea: fotografia, cinema, vídeo, televisão, pintura, escultura, desenho, etc., e até mesmo a arte postal, que em seu momento foi uma “nova mídia”.

51 Por se tratar de uma obra sobre a iconografia do estádio como uma “arquitetura do poder e do espetáculo”, e que incorpora a essa pesquisa as sucessivas construções para sediar Jogos Olímpicos ao longo do mundo, seria de se esperar que ganhasse nova versão para a cidade do Rio de Janeiro, onde um dos mais icônicos estádios do mundo, o Maracanã, está em fase de restauro para sediar a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016.



Stadium, Muntadas,
The Banff Center, Banff, 1989
Instalação (detalhe)

mas que não se revela a partir de simples busca de antecedentes. Sua obra logra o domínio de uma “arquiescritura”, à qual se pode recorrer a qualquer momento para seguir relacionando o vocabulário de imagens e ideias que se mostram sempre midiaticizadas e inscritas na circulação do mundo contemporâneo (BELLUZO, 2011, p. 145).

On Subjectivity, presente objeto de estudo, é definitivamente uma obra que se pauta pelo princípio da variabilidade, por já haver ganhado três versões e agora se prestar a uma tradução para o âmbito das novas mídias por intermédio desta pesquisa,

Já a suposição de que a interatividade seria uma atualização do conceito da participação não tem embasamento sólido. O argumento da crítica Claire Bishop (2012), contrário a esse laço continuísta, é contundente: a arte participativa implica o envolvimento de muitas pessoas – em cadeias que abrangem artistas, curadores, instituições e espectadores, entre outros –, enquanto a interatividade é, por definição, uma relação que envolve dois interlocutores (BISHOP, 2012, p. 3). Esse diferencial seria suficiente para considerarmos que a arte participativa é uma realidade não só para as propostas dadaístas de 1917, para os projetos coletivos experimentais dos anos 1960 e para a nova onda de trabalhos colaborativos que sucedeu à queda do Muro de Berlim, mas também para uma série de práticas que envolvem a participação de grupos no ambiente das novas mídias.

No entanto, o princípio da transcodificação, este sim poderia ser pensado como um desdobramento de uma prática tão antiga quanto a linguagem: a tradução. Afinal, “no jargão das novas mídias, ‘transcodificar’ algo é traduzir para outro formato” (MANOVICH, 2001, p. 47). A tradução também é um conceito familiar e central em Muntadas⁵².

Manovich concorda, portanto, que determinados princípios das novas mídias sejam, afinal, “traduções” de conceitos anteriores. Porém, ele só faz essa “concessão” no que diz respeito aos objetos que não foram criados no âmbito das novas mídias, mas que passaram a ser após terem sido digitalizados. Esse é o caso do projeto *Istoé_On Subjectivity* (IEOS), e é por isso que neste trabalho os conceitos e teorias de ambas as esferas estão entrelaçados.

Questões que surgem com a arte e as novas mídias dos anos 1960 – a participação do espectador, a morte do autor, a desmate-

52 O conceito de tradução na obra de Muntadas será aprofundado no capítulo seguinte.

rialização da arte – são agudizadas e revolucionadas pelos códigos digitais, levando para uma outra realidade. A natureza espectral do mega-arquivo da internet, por exemplo, é uma forma aguda da condição imaterial, buscada pela arte processual e efêmera.

Manovich previne, contudo, que “a qualidade mais fundamental das novas mídias”, a programabilidade, não tem precedentes históricos. Essa qualidade está intrinsecamente relacionada com três outros princípios básicos da cultura computadorizada: representação numérica, modularidade e automação – qualidades bastante improváveis no âmbito analógico.

Antes que um princípio, a representação numérica é a condição inerente a qualquer objeto que tenha sido criado no computador ou convertido a partir de outras fontes (filmicas, fotográficas, videográficas, sonoras, textuais, etc.): ser composto por códigos digitais (dígito = número). A modularidade é o princípio que concede a estrutura fractal a um objeto. Isto é, cria as condições para que seus componentes possam ser associados sem perder a própria identidade. A automação faz com que a intencionalidade humana possa ser removida do processo criativo. Essa condição já se encontrava presente no aparato técnico da fotografia, e sempre foi um de seus principais componentes, por certo. A automação é característica de qualquer imagem técnica, porém, da fotografia ao programa de vida artificial ou ao *software* de busca na internet, ela se manifesta em graduações muito diversas.

Como objeto de novas mídias que é, *IEOS* apresenta esses três princípios básicos da cultura computadorizada. Em primeiro lugar, tem representação numérica: o projeto é composto por 18 fotografias digitais do acervo da revista *IstoÉ* – parte delas eram imagens analógicas que foram digitalizadas, outras já nasceram digitais. Em segundo lugar, apresenta uma estrutura modular, uma vez que se constitui em três redes sociais na internet: Flickr, Facebook e Instagram. Em cada uma delas, estão dispostas as mesmas 18 imagens, com a mesma finalidade. Porém, cada plataforma apresenta uma estrutura própria, com ferramentas diferenciadas de interação. Finalmente, *IEOS* é um projeto *parcialmente* automatizado. A automação acontece aqui quando a mídia que hospeda o trabalho é automaticamente gerada por um programa. Porém, a automação não ocorre no momento da

seleção das 18 imagens – criteriosamente escolhidas pelo artista Antoni Muntadas no início do ano de 2012. Tampouco ocorre no momento em que o internauta é movido, por seu senso crítico ou vontade de participação, a postar uma legenda para uma das imagens. A ação subjetiva continua sendo a tônica forte do trabalho, muito embora a participação que se dá na arte telemática extrapole a colaboração autor-espectador ou espectador-obra. O nível em que a participação ocorre é aquele da relação entre homem e máquina.

Agora, com os processos promovidos pela interatividade tecnológica, na relação homem-máquina, surge a abertura de terceiro grau. À “obra aberta” e à “arte-participação” sucedem as artes interativas, só que, desta vez, há a inclusão do dado novo: a questão das interfaces técnicas. Essa abertura coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração e transformação estética próprio das imagens digitais em redes (PLAZA, 2003, p. 10).

Afirmativamente numérica e modular, e parcialmente automática, *IEOS* contém em si, segundo Manovich, a “qualidade mais fundamental das novas mídias”: a programabilidade. Como tal, devemos concluir que o novo projeto não guarda uma linha de descendência direta da versão original de *On Subjectivity*. O projeto *IEOS* nasce vinculado de maneira modular a todas as instalações realizadas anteriormente. Porém, em suas formas variadas e nos modos de relacionamento e convivência que possibilita, surge com a autonomia que a condição de nova mídia lhe garante.

Capítulo 3

Sobre a tradução

“O ideal da tradução poética consiste em
produzir com meios diferentes efeitos análogos.”

Paul Valéry

A traduzibilidade de *On Subjectivity*

Em *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin aponta que, para detectar a traduzibilidade de uma obra é preciso, em primeira instância, “perguntar-se se a natureza da obra permite uma tradução” (BENJAMIN, 2008, p. 26)⁵³. O questionamento procede e é fundamental, na medida em que diversos autores, antes e depois de Benjamin, postularam sobre a impossibilidade da tradução poética⁵⁴.

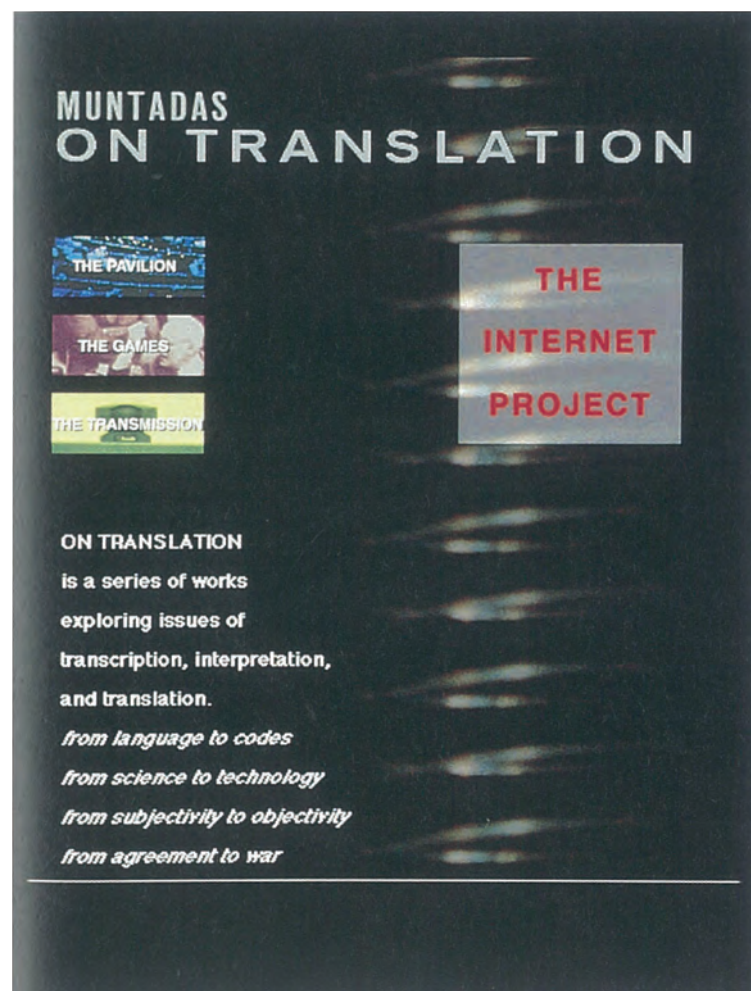
Na poética de Muntadas, grande parte dos projetos não só permitem como pedem traduções, releituras e reedições. A tradução é uma questão central não apenas entre os trabalhos que vem sendo agrupados desde 1995 sob a rubrica *On Translation*, mas é também um conceito inerente a quase toda a sua produção. Segundo o artista, seus projetos podem ser classificados em três categorias: aqueles que se contextualizam; aqueles que, embora não tenham sua constituição física alterada ao serem apresentados em outros contextos, podem ser percebidos de forma diferente pela audiência; e aqueles que se originam e se apresentam apenas onde foram produzidos. As obras do primeiro e do segundo grupo são, em geral, trabalhos que se prestam ou que pedem traduções para outros contextos⁵⁵.

53 A tarefa do tradutor foi publicado por Benjamin em 1923, como prefácio de sua tradução dos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire.

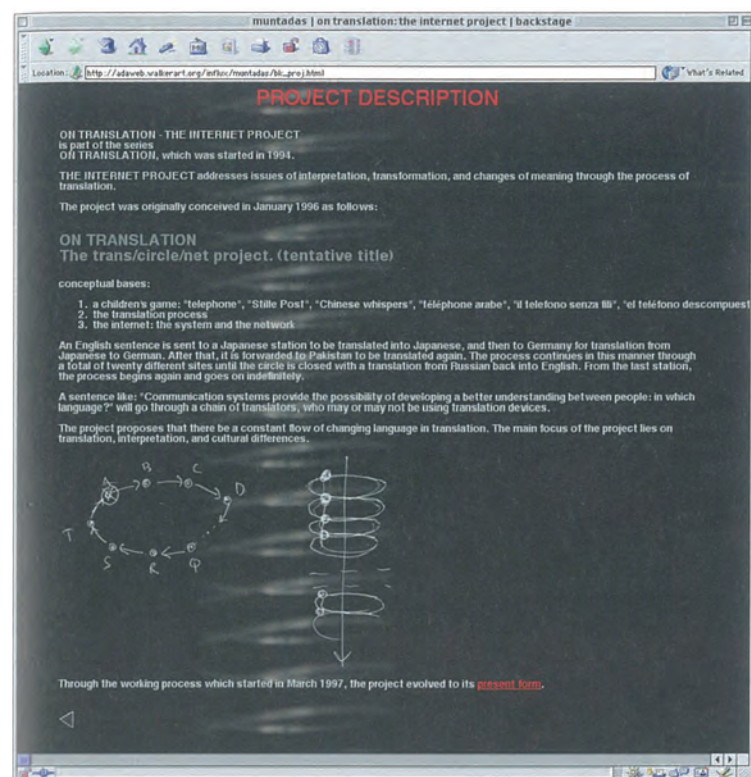
54 Em *Tradução Intersemiótica*, Julio Plaza aponta que tanto Octavio Paz quanto Roman Jakobson postulam a intraduzibilidade da linguagem poética. Diz Jakobson, em *Linguística e Comunicação* (p. 25): “O trocadilho ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomásia, reina na arte poética; quer essa dominância seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível.”

55 Muntadas, na entrevista “On Translation: Muntadas. Un diálogo entre Antoni Muntadas y Francisco Reyes Palma”, citado por Bartolomeu Marí (2005, p. 42).

On Translation es una serie de obras que exploran cuestiones de transcripción interpretación y traducción. Del lenguaje a los códigos Del silencio a la tecnología De la subjetividad a la objetividad Del acuerdo a las guerras De lo privado a lo público De la semiología a la criptografía El papel da la traduccion/ los traductores como hecho visible/invisible (Muntadas, 1995)



On Translation:
The Internet Project,
Documenta X, 1997
Web art



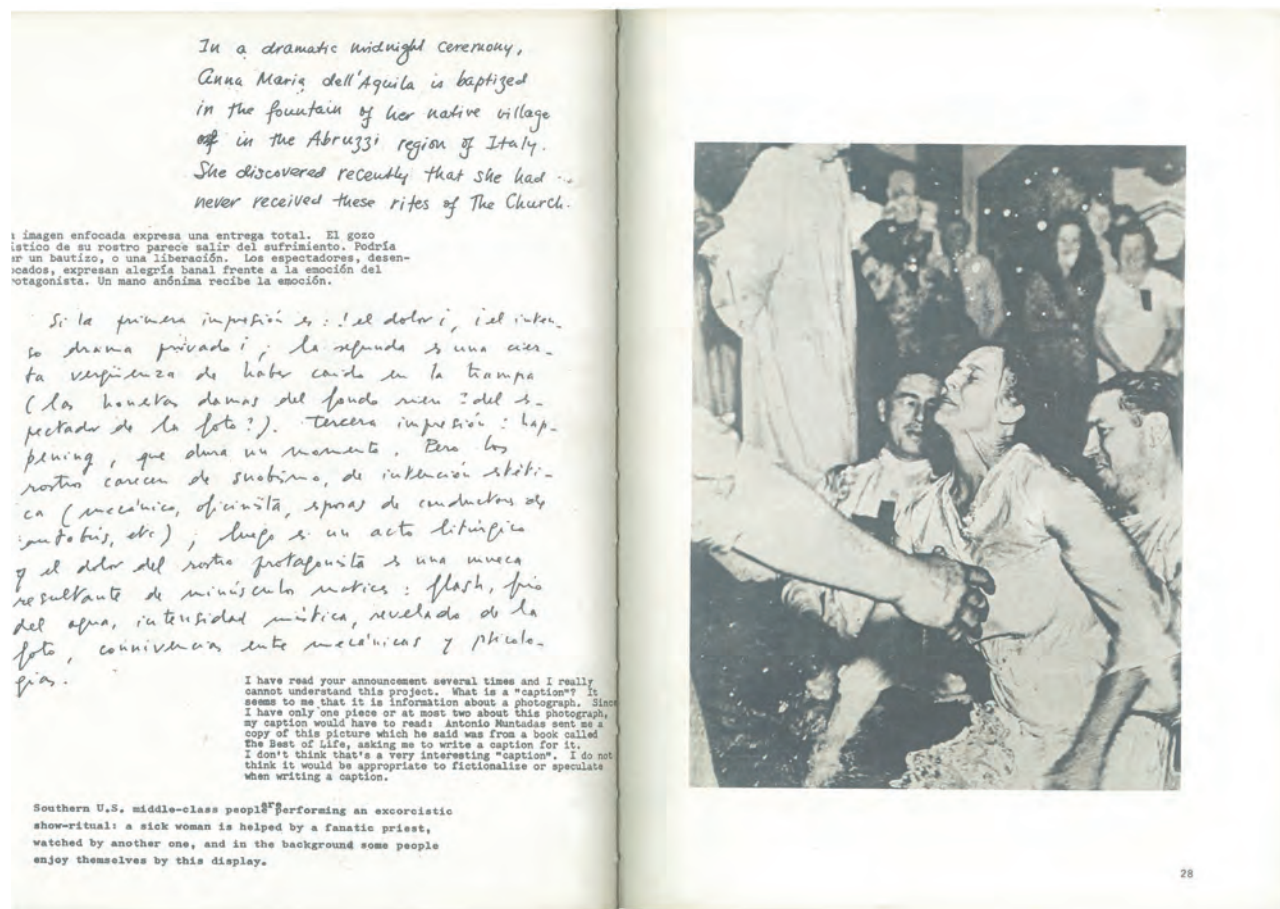
Transcrição, interpretação e tradução são as problemáticas exploradas na série *On Translation*. Os primeiros trabalhos da série começaram investigando o processo linguístico direto de transcrição: a substituição de palavras e estruturas gramaticais de uma língua por seus equivalentes em outra. *On Translation: The Pavilion* (Helsinki, 1995) foi uma instalação realizada no interior de um pavilhão envidraçado, que havia sido ocupado pelos tradutores simultâneos durante a Conferência sobre a Segurança e a Co-operação Europeia, realizada em Helsinki, em 1975, e coloca o ato da tradução no centro das atenções. Dentro dessa grande vitrine, o artista posicionou uma fotografia em grande escala de uma reunião. Sob o mural, instalou vários monitores de televisão em cujas telas liam-se a palavra “tradução” escrita nos seis idiomas oficiais da conferência.

On Translation: The Internet Project (Documenta X, Kassel, 1997) é explícito ao pôr em questão a eficiência da tradução linguística nos processos de comunicação. O artista colocou *online* a seguinte frase: “Communication systems provide the possibility of developing a better understanding between people: in which language?”. A frase foi submetida a traduções sucessivas realizadas por programas automáticos de tradução até voltar ao inglês com o sentido original completamente distorcido. A nova frase seria, então, novamente submetida a uma nova rodada de traduções e, assim, sucessivamente, *ad infinitum*. O sistema segue *online*, e apresenta atualmente uma frase completamente diferente da original:

Precision can become more anchored on an international level by seeking out useful mediums that are important solely for the sake of help. The essence of the problem depends upon the search for the correct answers to common questions. It will only be possible after improved research. Both sides will prosper when they guide themselves by this principle⁵⁶.

56 A última consulta ao projeto foi realizada em 1 de outubro de 2012, no site disponível em: <<http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas/project.html>>

Aos poucos, os sentidos dessa investigação foram ampliando-se. Da função da tradução no âmbito puramente linguístico, a pesquisa de Muntadas passou a abranger um espectro tão vasto de sentidos para a palavra tradução tais como transcodificação, intercâmbio, deslocamento, mudança, transporte, transação, interpretação. Os objetos da tradução também se ampliam consideravelmente:



Página do livro de artista
On Subjectivity,
Muntadas, 1978

“da linguagem aos códigos”; “da subjetividade à objetividade”. Até o ponto em que, em determinados trabalhos, chega-se a pergun-
tar o que, exatamente, está em tradução. *On Translation: Culorea*
(1998), por exemplo, investiga a política de codificação de cores na
passagem do vermelho ao azul na era pós Ceaucescu, na Romênia.
Editada no formato de publicação, a obra reúne fotografias do uso
frequente da cor azul no mobiliário urbano da cidade de Arad, em
contraposição ao vermelho que predominava anteriormente no
regime comunista.

On Subjectivity se vincula diretamente a essa série de obras
que exploram a problemática da tradução, mas não por utilizar
um recurso de tradução idiomática – porque não o faz, visto que
não houve tradução dos depoimentos que chegaram de volta pelo
correio. A edição final manteve os idiomas originais dos textos,
afirmando-se, assim, como um projeto multilíngue de intersubje-
tividades. Mas, respondendo à questão de Benjamin, apresentada o
início deste capítulo, o primeiro aspecto que propicia a traduzibili-
dade de *On Subjectivity* é o favorecimento da prática de interpreta-
ção da imagem, que ocorre a partir da proposição do artista para que
o colaborador produza legendas para as fotografias jornalísticas.

A ativação do efeito interpretativo

On Subjectivity tem como objeto a fotografia jornalística e,
como estratégia, a sua interpretação. Como consequência direta
dessa operação favorecida pelo trabalho, ocorre, para o especta-
dor/participador, a evidenciação da fotografia como signo, repre-
sentação, mediação – não como realidade. O trabalho trata, afinal,
dos efeitos interpretativos que esse o signo fotografia provoca em
seus leitores. Os efeitos variam. E isso ocorre, em grande parte, em
função da variação do foco de atenção dos leitores, que podem ser
provocados pelo objeto da fotografia – o assunto fotografado –, ou
pelo signo fotografia, aquilo que faz a mediação entre o objeto e
o leitor. Essas variações do interpretante ficam evidentes nas le-
gendas compiladas no livro de artista *On Subjectivity*⁵⁷. Tomemos
como exemplo dessa variação as três legendas relativas à imagem
da página 28. A primeira delas interpreta – de forma descritiva – o
objeto da fotografia:

57 De acordo com
Santaella (2008, p. 8),
segundo a teoria peirceana,
o efeito interpretativo
que um signo produz
na mente é chamado
de interpretante.

La imagen enfocada expresa una entrega total. El gozo místico de su rostro parece salir del sufrimiento. Podría ser um bautizo, o una liberación. Los espectadores, desenfocados, expresan alegría banal frente a la emoción del protagonista. Una mano anónima recibe la emoción (MUNTADAS, 1978, p. 27).

A segunda legenda se recusa a se referir ao signo fotografia, como propôs Muntadas, mas o faz em relação à própria carta-con-vite, que se torna o signo em questão. Aqui, o colaborador do trabalho produz uma interpretação crítica da proposição do artista:

I have read your announcement several times and I really cannot understand this project. What is a ‘caption’? It seems to me that it is information about a photograph. Since I have only one piece or at most two about this photograph, my caption would have to read: Antonio Muntadas sent me a copy of this picture which he said was from a book called The Best of LIFE, asking me to write a caption for it. I don’t think this is a very interesting ‘caption’. I do not think it would be appropriate to fictionalize or speculate when writing a caption (MUNTADAS, 1978, p.27).

A terceira legenda tem uma complexidade maior, e acumula diversas camadas interpretativas. Por um lado, o texto interpreta o signo-fotografia, reconhecendo a imagem como mediação; por outro, é auto-interpretante do efeito que o signo provocou no leitor:

Si la primera impresión es: el dolor!, el intenso drama privado!; la segunda es una cierta vergüenza de haber caído en la trampa (las damas en el fondo rien del espectador de la foto?); tercera impresión: happening, que dura un momento. Pero los rostros carecen de snobismo, de intención estética (mecánico, oficinista, esposas de conductores de autobús etc); luego es un acto litúrgico y el dolor del rostro protagonista es resultante de minúsculos matices: flash, frío del agua, intensidad mística, revelado de la foto, convivencias entre mecánicas y psicologías (MUNTADAS, 1978, p. 27).

Essa é uma legenda bastante ilustrativa do processo interpretativo de modo geral, porque desenha, em três passos, como se formula uma interpretação. Nesse sentido, pode-se dizer que esses três níveis de efeitos que a fotografia produziu sobre o leitor corresponderiam aos “três passos para que o percurso de uma interpretação se

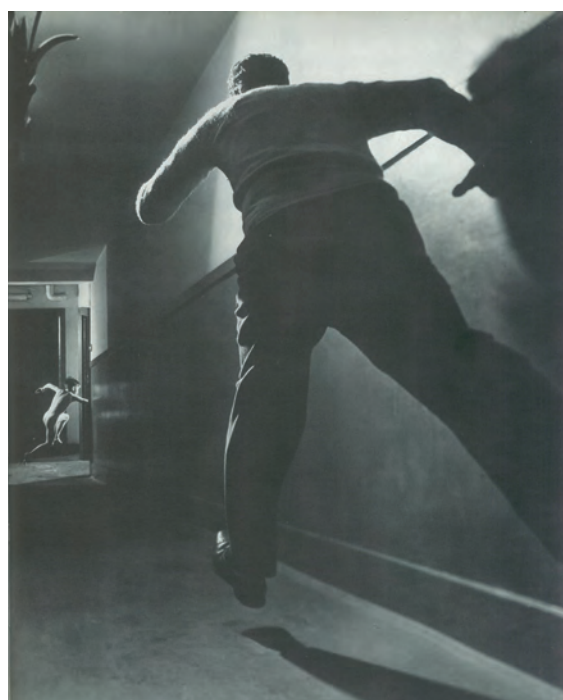
realize”, segundo Peirce (SANTAELLA, 2008, p. 24). O que o leitor definiu como “a primeira impressão” seria o que Peirce define como interpretante imediato. Isto é, a expressão de dor no rosto da mulher deve ser vista como um elemento interno – e indiscutível – à fotografia, com potencial para ser interpretado tão logo ele encontre um intérprete. A segunda impressão, descrita pelo leitor, corresponde ao interpretante dinâmico: o efeito singular que o signo produz em cada intérprete particular. No caso específico desta legenda, o interpretante dinâmico se desenhou quando o leitor disse sentir-se envergonhado por ter acreditado na dor da protagonista – o interpretante imediato. A terceira impressão representa o momento em que a interpretação se consolida: quando o leitor articula crítica e subjetivamente aquilo que lhe é entregue, aquilo que pertence ao signo em sua objetividade. “O terceiro nível do interpretante é o interpretante final, que se refere ao resultado interpretativo que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados ao seu limite último” (SANTAELLA, 2008, p. 26).

A cadeia de leituras que se articula nesta legenda e nas anteriores evidencia que *On Subjectivity* (OS) tem regras que favorecem a análise semiótica da imagem midiática. A verve interpretativa inerente ao projeto pode ser associada à proposição de leitura de cada uma das cinquenta fotografias e de sua tradução em texto e em subjetividade. Mas a vocação para as dinâmicas interpretativas se aplica, também, ao projeto de uma forma geral, na medida em que ele se ofereceu – mais de uma vez – a reedições, atendendo ao chamado de sua traduzibilidade.

Função poética

Em seu processo de sucessivas traduções, OS foi composto por três sistemas de signos: começou com uma coleção de cinquenta fotografias de grandes acontecimentos do mundo ao longo do século 20, segundo a ótica dos centros hegemônicos; passou por um grupo de três imagens jornalísticas de fatos relativos ao contexto colombiano; e chega agora a uma coleção de 18 imagens de fatos relevantes no contexto brasileiro.

A edição dessas 18 imagens para o projeto *IstoÉ_On Subjectivity* (IEOS) foi realizada por Muntadas, a partir de um grupo



Em sentido horário:

Ronald Case, Londres, Fevereiro de 1952, *The Best of LIFE*

Fotógrafo amador registra o momento da execução de um australiano por um oficial japonês, 1945, *The Best of LIFE*

John Bryson, Ernest Hemingway aos 60 anos, *The Best of LIFE*

Ralph Crane, fotografia de ensaio sobre mau comportamento infantil, 1947, *The Best of LIFE*



inicial de cinquenta fotografias selecionadas pelos editores da revista *IstoÉ*, a serem utilizadas em uma publicação comemorativa. As escolhas do artista compõem um panorama conciso de imagens que representam uma sociedade que atravessou uma ditadura militar; viveu um lento processo de abertura política; continuou a ver desrespeitados os direitos humanos de seus cidadãos, mesmo depois de reconquistada a democracia; amargou décadas de crise socioeconômica; até finalmente aprender a falar a língua da globalização; mantendo-se, apesar de tudo isso, sempre jovial, criativa e arrojada.

A despeito dessa variação temática e contextual, as três versões do trabalho mantiveram na fotografia um eixo e linguagem comuns – já que ela continuou sendo sempre tratada de forma a atender a um objetivo central: estimular a subjetividade crítica do espectador em relação à representação midiática do mundo. Esse é o elemento central do projeto, a “função poética” que, segundo Haroldo de Campos, deve ser reconhecida durante o processo de tradução:

Re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário (CAMPOS apud PLAZA, 2008, p. 29).

Além disso, as reedições de OS se valeram também de três diferentes mídias: a instalação de urnas dentro do espaço expositivo; a rede postal; e as redes sociais na internet. Portanto, não estamos falando aqui de fidelidade ou qualquer outro recurso que leve à tradução literal. Lidamos com categorias e elementos suficientemente diversos para que o resultado da tradução não seja a reprodução. E então, nesse “enfrentamento da diferença” (PLAZA, 2008, p. 31) entre as reedições de OS, comprovaremos o que Benjamin previu.

Será demonstrado que nenhum dado do conhecimento pode ser ou ter pretensões a ser objetivo quando se contenta em reproduzir o real. Do mesmo modo, também nenhuma tradução será viável, se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original. Isto porque o original se modifica necessariamente na sua “sobrevivência.” (BENJAMIN, 2008, p. 30).



Imagens do projeto IEOS,
em sentido horário:

Foto Antonio Augusto Fontes

Foto Edu Garcia

Foto Fred Jean

Foto Gilberto Alves

Foto Hélio Campos Melo

Foto Eduardo Simões

Portanto, antes de concluir que a tradução do trabalho para a internet se resume em atualizar um repertório cultural já existente, ou em atualizar um padrão midiático ao modo de um processo de remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000), consideremos que IEOS seja um produto “cíbrido”, isto é, um produto pautado pela interconexão das redes *on* e *off line* e interessado em promover um diálogo entre as mídias e seus repertórios, e não meramente um processo de substituição de velhas tecnologias por novas (BEIGUELMAN, 2003, p. 13-14). A seguir, observaremos em três aspectos estruturais do trabalho – sua rede colaborativa, sua estratégia de comunicação e sua interface – como as traduções de OS reciclam os mecanismos de leitura e escritura já instituídos, apontando para novas formas de ver e significar.

Redes colaborativas

O interesse pela rede como espaço de ação e comunicação biopolítica surge nos anos 1960 na arte, na filosofia e nas ciências humanas, em um momento em que as redes de comunicação estavam submetidas a uma estrutura centralizada e hierárquica. As estruturas do fractal e do rizoma inspiraram a filosofia a teorizar o pensamento reticular e a esboçar uma filosofia da rede, enquanto as redes postais se organizaram como ambientes de intercomunicação horizontal de alcance global, expandindo o espaço artístico. Mas ainda que o correio fosse um dos principais meios de acesso a relacionamentos à distância, e que a arte mídia já estivesse absorvendo os novos meios tecnológicos, a arte em circulação por meio do sistema postal ainda estava sob o impacto da Revolução Industrial – as cartas que se espalhavam pelo mundo chegavam, até então, por via aérea, terrestre ou marítima. Isso definia não apenas uma temporalidade e uma qualidade de comunicação, mas moldava uma subjetividade coletiva.

Como afirma André Parente,

o espaço é outro se vamos a cavalo, de carro ou de avião, se utilizamos a escrita ou a telecomunicação [...]. Se o final do século 19 e o início do século 20 assistiram ao advento dos veículos ferroviários, rodoviário e aéreo, o nosso fim de século tem assistido a grandes mudanças com o advento do veículo



Imagens do projeto *IEOS*,
em sentido horário:

Foto João Castellano

Foto Juca Martins

Foto Juca Rodrigues

Foto Juca Rodrigues

Foto Leopoldo Silva

Foto Juca Rodrigues

audiovisual e veículos de telepresença: a televisão, a videoconferência, as redes telemáticas, o ciberespaço (PARENTE, 2004, p. 98).

Ao se organizarem como local de acumulação, conexão e vizinhança, as redes digitais atualizam de fato um padrão de armazenamento consolidado no arquivo do século 19. Porém, pelo ciberespaço não viajam mais todas aquelas mídias experimentais – vídeos, fitas cassetes, fotocópias etc. –, que integraram a rede de arte postal (e geraram a crise e a instabilidade do paradigma do arquivo, em função de sua multiplicidade). A informação que viaja hoje foi traduzida em representação numérica, em dados que se sobrepõem e se relacionam por simultaneidade e ubiquidade.

A virtualização do dado altera o espaço-tempo das redes e instaura a possibilidade da co-presença, garantindo não apenas aos dados, mas ao usuário, a faculdade de estar em diversos lugares ao mesmo tempo. Essa característica entra em consonância com os processos de heterotopia, tal como sugeridos por Foucault.

Como sabemos, a história é a obsessão do século 19. Da temática do desenvolvimento e da suspensão, da crise do ciclo, o tema da pesada esperança dos mortos e da ameaça da glaciação do mundo devido à incessante acumulação do passado, depreende-se que o século 19 encontrou a fonte de seus recursos mitológicos no segundo princípio da termodinâmica. A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Julgo que ocupamos um tempo no qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando os pontos e se intersecta com a sua própria meada do que propriamente a uma vivência que vai se enriquecendo com o tempo (FOUCAULT, [1967] 2001).

Por meio da rede postal, a versão de 1978 de *OS* ativou uma cadeia de colaboradores que pertencia ao *mailing* pessoal do artista. Muntadas, comentando este aspecto, dirá: “Inicialmente, pensei em mandar esse material para um grupo grande de pessoas de diferentes países, idades, profissões etc. Entretanto, por fim, decidi restringir-me às pessoas diretamente envolvidas ‘no mundo das imagens’” (ROCA, 2001, p. 61). Como apontado anteriormente, era característica da arte postal ampliar a comunicação



Imagens do projeto *IEOS*,
em sentido horário:

Foto Luis Humberto

Foto Nelie Solitrenick

Foto Ricardo Stuckert

Foto Walter Avancini

Foto Sergio Vieira

Foto Ricardo Giraldez

58 As ferramentas de administração do domínio do projeto no Facebook apontam que a faixa etária predominante dos usuários é de 45–54 anos. Já entre os coletivos e instituições participantes, figuram minisséries televisivas, companhias de teatro, coletivos de artistas e galerias de arte.

entre artistas, criando um circuito independente do sistema institucional (e agregando, nessa comunicação, países como Brasil e outros do leste europeu, marginais em relação aos centros hegemônicos), porém sempre circunscrito ao meio artístico. Esse circuito assumiu a configuração de uma “microrrede”, resistente à diluição em um “macrogrupo” formado pelos grandes públicos não especializados.

Ao migrar da microrrede postal – ou do espaço reservado do MAC-USP, em São Paulo, (1977), e do Museo de Antioquia, de Medellín (2010), onde a chamada à participação se deu de forma pontual e localizada, dentro do espectro dos visitantes de ambas as instituições – para a amplitude do espaço da internet, OS atinge outro patamar de difusão e de inserção social.

Embora nos quatro meses *online* os participantes não tenham superado o número do original – 250 –, seu perfil escapa às características da microrrede interna ao sistema da arte. Ao conquistar usuários individuais e até mesmo coletivos, ou institucionais, o trabalho alcança a possibilidade de realizar sua intenção original de distribuir o material “para um grupo de pessoas de diferentes idades e profissões”, que havia sido apenas parcialmente conquistada nas versões anteriores⁵⁸.

Porém, o critério para a contagem da participação, aqui, deve ser outro, porque as ferramentas do projeto em ambos os *sites* em que estão hospedados, permite a interação com mais de uma fotografia, o que não ocorria no projeto original, e esse fator multiplica a produção de textos. Além disso, o grande diferencial das redes sociais no ciberespaço é a variedade de experiências que estas podem ocasionar (o que será explorado adiante no tópico Interfaces), e também as novas relações espaço-tempo que se estabelecem.

Embora as imagens de *IEOS* compreendam um espectro de três décadas de fotojornalismo, e relação que o usuário estabelece com elas está longe de ser linear. É alegórica.

Nesse aspecto, a versão digital preserva um dispositivo que já estava ativo em OS: a desconstrução da história como experiência linear e sua visualização como uma rede de relações. Essa dimensão do tempo como uma experiência não linear e heterotópica, composta por camadas de memória que se sobrepõem, fica evidente em alguns dos comentários interpretativos deixados no Flickr e no Facebook. Se alguns colaboradores do trabalho demarcam o tempo



Foto Juca Martins

Clique aqui para adicionar uma descrição

Comentários e favoritas

Revista Select [pro](#) (5 meses atrás) [resposta](#) [excluir](#)
SELECT Cerimônia de casamento simbólica entre agentes dos movimentos Reclame the Streets e Reação Libertadora Nacional - organizada da noite para o dia por meio de um flash mob conclamando as pessoas a reocuparem a Catedral da Sé 40 anos depois para protestar contra a recusa de liberação pelas forças armadas de arquivos secretos no âmbito da recém-criada Comissão da Verdade - é observada por policiais militares e seus cães treinados, gerando clima de tensão uma vez mais no centro de São Paulo - JM

 **paulo_amoreira** (5 meses atrás)
.entre porões e catedrais.

 **Ines Raphaelian** (5 meses atrás)
em qual terço reza a missa?

 **lucioagra** (5 meses atrás)
Cachorrada

 **ginapai22222** (4 meses atrás)
A verdade não só incomoda como assusta...

 **Itiberê** (4 meses atrás)
A era do cão

histórico das imagens, outros reinventam seus significados, estabelecendo novas relações entre fatos.

Duas legendas produzidas para uma fotografia da manifestação pela anistia e pela liberdade de presos políticos ilustram bem essas possibilidades de leituras. Pontuando um acontecimento que de fato se deu, em um período da história recente do Brasil, um leitor comenta: “Mais um dos registros dos anos negros”. Já outro interpreta essa imagem não como o registro de um fato histórico, mas como um motivo para pensar o estatuto da fotografia contemporânea e da própria mídia onde o trabalho está hospedado: “Manifestantes protestam contra a opressão do retrato 3x4 e pedem pela obrigação do Instagram nos currículos das escolas de arte”.

As possibilidades de divagação e criação, abertas por esse trabalho, geram legendas com várias sobreposições de camadas interpretativas, que partem do factual, fazem pontes e conexões com outros momentos históricos e rapidamente atingem o ficcional. Em relação à fotografia de um aglomerado de pessoas nas escadas da Catedral da Sé, em São Paulo, cercadas pela polícia militar, encontramos a seguinte legenda: “Cerimônia de casamento simbólica entre agentes dos movimentos Reclame the Streets e Reação Libertadora Nacional – organizada da noite para o dia por meio de um *flash mob* conclamando as pessoas a reocuparem a Catedral da Sé quarenta anos depois para protestar contra a recusa de liberação pelas forças armadas de arquivos secretos no âmbito da recém-criada Comissão da Verdade – é observada por policiais militares e seus cães treinados, gerando clima de tensão uma vez mais no centro de São Paulo”.

Comunicação: o livro depois do livro

59 Nas duas versões de OS, produzidas no âmbito de instituições de arte, a visualização da rede não chegou a acontecer. Nesses dois casos, a contribuição do espectador do museu foi depositada em urnas, mas nunca foi editada ou publicada, tendo sido diretamente assimilada pelos arquivos dos museus.

publicação final, onde as legendas apareciam alinhadas em uma mesma página espelhada com a página que trazia a fotografia. Essa era outra característica da arte postal: geralmente, a mensagem só passava do estágio da correspondência a dois para o domínio coletivo em exposições ou publicações. Esse era um meio que precisava do espaço expositivo para superar a fase interindividual e alcançar um público ampliado.

IEOS não prevê uma publicação final, à parte do presente volume que consiste na tese produzida a partir da experiência de tradução da obra de Muntadas. O trabalho permanece aberto à participação e ganha autonomia em relação a seu propositos. Com isso, assume-se que a qualidade da comunicação que se dá no espaço das redes não pode ser traduzida para um espaço tradicional de leitura. Isso porque, identificar o conteúdo *online* com a página do livro reitera uma linearidade que não é compatível com a nova mídia em que o trabalho está inserido.

A descostura intrínseca a esse processo impõe pensar que, na internet, a tela de computador não é apenas o suporte da leitura, é uma interface. E isso faz toda diferença. O hipertexto coloca-nos diante de uma nova “máquina de ler”, que faz de cada leitor um editor potencial e redireciona alguns paradigmas que balizaram, com sucesso, os métodos e as formas de produção dos discursos críticos (BEIGUELMAN, 2003, p. 35).

Estamos no ambiente onde a escritura se dá concomitantemente à leitura e publicação. A máquina de ler é ao mesmo tempo máquina de escrever, de buscar, de apropriar, de publicar, de comunicar. Espaço criativo da escolha, a internet materializa a previsão realizada por Benjamin, em meados do século passado, de que a distinção entre autor e público estava a ponto de desaparecer⁶⁰.

A comunicação, no projeto *IEOS*, configura uma experiência participativa, na qual todas as etapas do processo são compartilhadas e visualizadas por todos. O trabalho não tem que fechar um ciclo e chegar a uma forma final – livro ou exposição – para tornar visível a sua rede de participantes.

O “livro”, aqui, é editado concomitantemente à produção do texto e à interação entre usuários. Essa é uma característica do espaço polifuncional do meio digital: a um só tempo espaço de produção, de memória e de difusão. Essa é a característica que vincula

60 O questionamento da distinção entre autor e leitor ocorre primeiro em “O autor como produtor”, conferência pronunciada por Walter Benjamin em 1934, e, logo depois, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1936 e publicado em 1955.

o ciberespaço a heterotopia de Foucault, em que “espaços se encaixam uns nos outros” de maneira que haja “sobreposição, num só espaço real, de vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis” (FOUCAULT, [1967] 2001, p. 418).

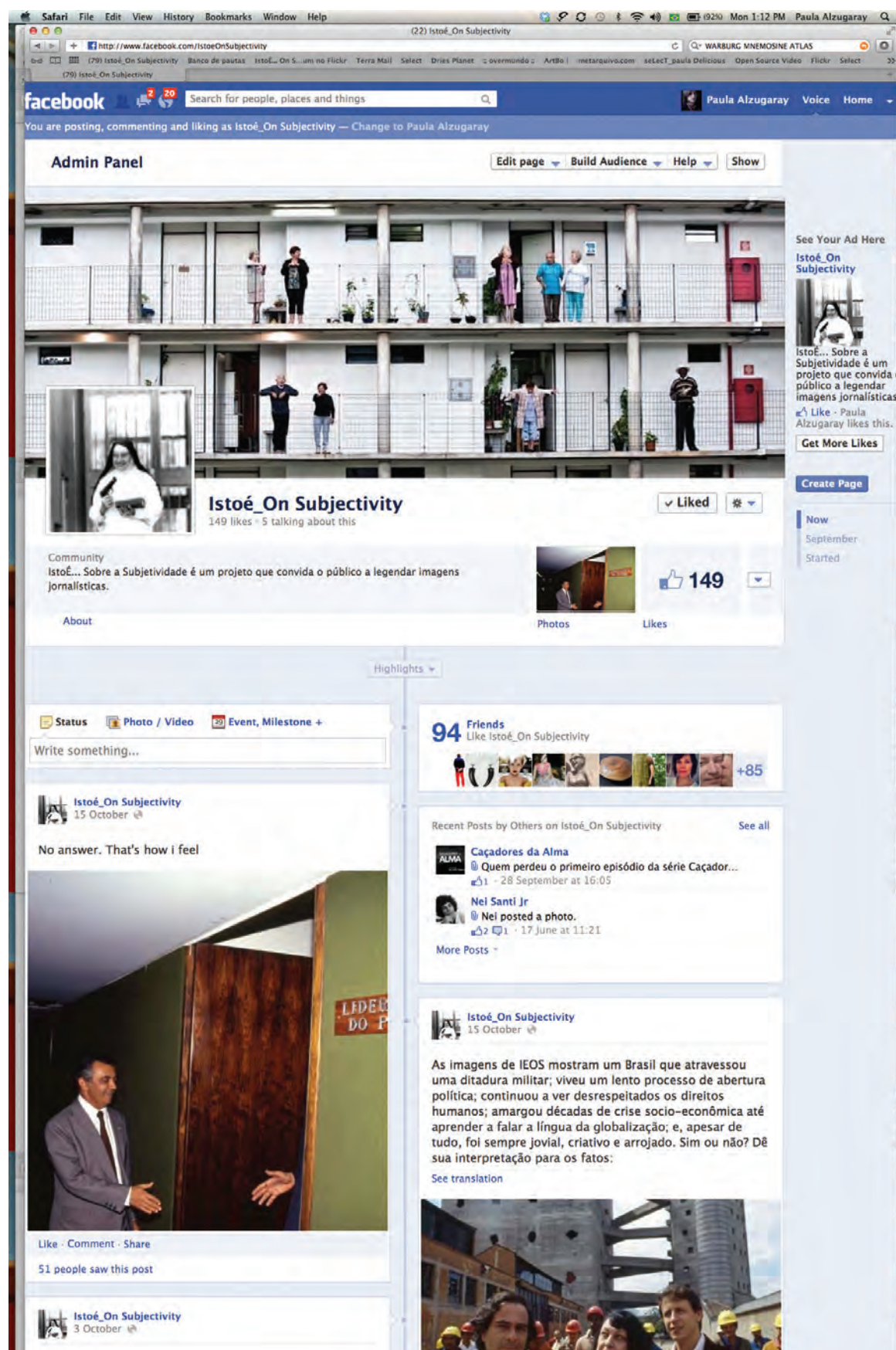
Interfaces

Os modos pelos quais a informação se apresenta para o espectador/colaborador constituem o terceiro aspecto descontínuo no processo de tradução que está em análise. Em *OS*, a apresentação do projeto chega ao colaborador na forma de um envelope fechado e individualizado, endereçado em seu nome. O envelope contém uma carta-convite e apenas uma fotografia. O destinatário, então, decide se quer ou não interpretar aquela imagem e se tornar um colaborador do trabalho. Em caso afirmativo, ele deverá enviar a fotografia com sua interpretação de volta ao artista proponente.

A abordagem de *IEOS* ao colaborador diverge da carta, porque não é personalizada, é pública, e se dá em um espaço heterotópico e heterogêneo, onde a mensagem se (con)funde com suas interfaces. Pelo fato do projeto estar distribuído em mais de um endereço, o usuário entra em contato com ele por vias diversas: pode ser interpelado por mensagens publicadas na *timeline* do Facebook; pode receber mensagens personalizadas, sendo convidado a “curtir” o domínio do trabalho no FB; pode ser comunicado por *e-mail* sobre o domínio do trabalho no Flickr e no FB; pode visualizar imagens do projeto no Instagram; pode ler um artigo em um *site* especializado etc.

Quando decide colaborar com o trabalho, o destinatário da mensagem encontra um espaço heterotópico, de sobreposições de funções, que, além de propiciar a oportunidade da troca e da interação entre os usuários, exige um grau de atenção dispensada à informação muito maior do que na mídia anterior. Esse ambiente, onde se anulam as hierarquias entre o processo de criação e de produção, apresenta uma espacialidade que diverge da especificidade das páginas de textos.

Talvez a metáfora do site (sítio), para designar a situação de não-localidade que estrutura o ciberespaço, esteja na raiz desse fenômeno de equívocos terminológicos que não são inconvenientes por serem errôneos,



IEOS no Facebook



IEOS no Flickr

Entre esses diversos níveis de envolvimento, o meio ainda fornece ao usuário uma ferramenta para escapar da regra número um do trabalho – que é a se relacionar criticamente com a fotografia. Ele pode também postar conteúdos pessoais. Isso aconteceu duas vezes. Em uma delas, o usuário “Caçadores da Alma” (minissérie de Silvio Tendler sobre fotografia, apresentada na TV Brasil) postou um aviso sobre a difusão do episódio da série no Youtube. Na outra, um usuário postou uma fotografia de sua autoria, gerando um “curtiu” de outro usuário e uma legenda, produzida pelo proponente do projeto (*Istoé_On Subjectivity*).

Como um *site* voltado para o compartilhamento de fotografias, o Flickr possui uma interface mais homogênea que o FB. No álbum de fotos criado para o projeto IEOS, é possível visualizar a fotografia em diversos tamanhos, da miniatura à tela cheia. No formato miniatura, as 18 imagens aparecem em pequenas janelas, concomitantemente ao texto explicativo do projeto. A escolha de visualização em detalhe amplifica as imagens e agrega uma série de informações: data de *upload*, número de visualizações da imagem e número de comentários postados. A mídia oferece ainda a possibilidade de fazer *download* das fotografias em tamanho grande.

As possibilidades de divulgação e comunicação com outros usuários crescem na medida em que se adicionam *tags* às fotografias e em que se criam contatos, buscando tecer uma rede social. Isso também ocorre na versão do trabalho para o Instagram.

Para adicionar um comentário, o usuário terá, necessariamente, que passar por todos os anteriores para postar o seu, na base da lista. Assim como ocorre no FB, esse caminho compartilhado certamente exercerá alguma influência no estímulo à subjetividade crítica do usuário do trabalho. Sua participação estará muito mais propensa a constituir uma subjetividade em rede, ou coletiva, do que no caso do projeto original, no qual as informações só se cruzavam no livro, ponto final do processo.

Sobre a subjetividade maquínica

Nesse espaço heterotópico de escrita, a vizinhança entre os depoimentos acaba por influenciar o resultado. Na medida em que

o usuário não se relaciona tão e somente com uma fotografia, mas com as legendas que já foram publicadas, entre outros campos e mensagens comunicativas, sua subjetividade será modulada por essa rede de informações, correspondendo à assertiva de Foucault de que “não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, bem pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas” (FOUCAULT, [1967] 2001, p. 413). No espaço de convivência da rede social delinea-se uma outra subjetividade.

A diferença entre a carta, a página do livro e o domínio na internet está, portanto, longe de ser uma questão retiniana, restrita às características visuais de suas interfaces gráficas. Por trás da superfície instável das telas na internet, abrem-se camadas de participação. Estamos falando, desse modo, da diferença em se ter uma ou dezenas de janelas abertas para o mundo. Falamos aqui da rede como um equipamento comunicativo – mídia – com potencial para engendrar o que Guattari chamou de “produção maquínica de subjetividade”.

Embora subjetvidades pré-capitalistas e arcaicas fossem estimuladas por diversos “equipamentos coletivos” de modelização das formas de existência, na era da customização das máquinas informacionais, quando usuários adaptam os aparelhos a suas necessidades pessoais, os conteúdos da subjetividade são cada vez mais dependentes dos sistemas maquínicos. Para o homem contemporâneo, máquinas tornam-se, assim, “nada mais do que formas hiperdesenvolvidas e hiperconcentradas de certos aspectos de sua própria subjetividade” (GUATTARI, 1993, p.177).

Tal evolução maquínica não pode ser julgada nem positiva nem negativamente; tudo depende de como for sua articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação. O melhor é a criação, a invenção de novos Universos de referência; o pior é a mass-mídiatização embrutecedora, à qual são condenados hoje milhares de indivíduos. As evoluções tecnológicas, conjugadas a experimentações sociais desses novos domínios, são talvez capazes de nos fazer sair do período opressivo atual e de nos fazer entrar em uma era pós-mídia, caracterizada por uma reapropriação e uma re-singularização da utilização da mídia. (Acesso aos bancos de dados, às videotecas, interatividade entre os protagonistas etc...) (GUATTARI, 2002, p. 15-16).

On Subjectivity é um dispositivo de confronto com os equipamentos coletivos de enunciação que moldam as subjetividades da cultura pós-industrial e da cultura informacional. O projeto de Muntadas criou um mecanismo de ativação da subjetividade crítica em um momento em que as máquinas sociais não favoreciam a enunciação do receptor e a participação era um conceito praticado nos redutos mais experimentais do meio artístico. No contexto de ditaduras e de centralização das redes em que o projeto se criou, foi preciso participar de um sistema de circulação alternativo (rede postal) para que essa proposição de produção de uma *outra memória* pudesse ser levada adiante.

Mas ao investir na autonomia do leitor e em sua emancipação para a condição de escritor (produtor), *OS* é um projeto que parece ter sido moldado para as tramas participativas da Web 2.0.

Metaobra

IEOS encontrou na internet um lugar para colocar em ação as proposições do original *On Subjectivity*. Não que tenha realizado, com isso, uma tradução literal, mas sua operação de reedição tampouco resulta em uma “transcrição” ou uma tradução criativa. Isso porque, embora tenha alterado as configurações de sua rede, de sua comunicação e de sua interface, *IEOS* se manteve fiel à “função poética” da versão original de *OS*: a interpretação crítica de imagens midiáticas.

No entanto, em que medida essa experiência do ciberespaço transforma (ou está destinada a transformar) verdadeiramente o trabalho? Será possível pensar em *IEOS* como transcrição?

Nessa reedição, os colaboradores do trabalho tiveram à sua disposição ferramentas de edição de texto que fizeram dele um agenciador, potencial coprodutor de uma memória coletiva em permanente construção na rede, de acordo com os princípios da Web 2.0. Todavia, ao não infringir a regra inicial de interpretação das 18 imagens selecionadas pelo artista Antoni Muntadas no arquivo da IstoÉ, *IEOS* limitou seu colaborador do usufruto pleno das novas potências da cultura de rede na era da mobilidade e de seu pleno poder de usuário.

Se o trabalho tivesse sido pensado para a internet móvel, que começa a mudar as regras da internet para um sistema ainda mais

autônomo, poderia ter chegado a se tornar uma tradução criativa. Nesse caso, seria imprescindível propor novas regras, como por exemplo, a inserção de novas fotografias ao longo do processo. Ou a produção de textos que não tivessem, necessariamente, relação com as imagens.

A solução para esta tradução, que não é criativa nem literal, é pensar em *IEOS* como metaobra, por ter sido tecida a partir de e com uma subjetividade coletiva. Mas também por conter – e de certa forma armazenar – sua versão anterior, preservando suas regras essenciais e integrando as características das redes *on* e *offline*. Ao zelar pela sobrevivência de *OS*, guardando a função poética do projeto original, *IEOS* se converte em arquivo.

Considerações finais

Deletar e reiniciar

*“Images without texts are embarrassing,
like a naked person in a public space.
At the very least they need a textual bikini
in the form of an inscription
with the name of the artist and the title
(in the worst case this can read ‘untitled’)”.*

Boris Groys

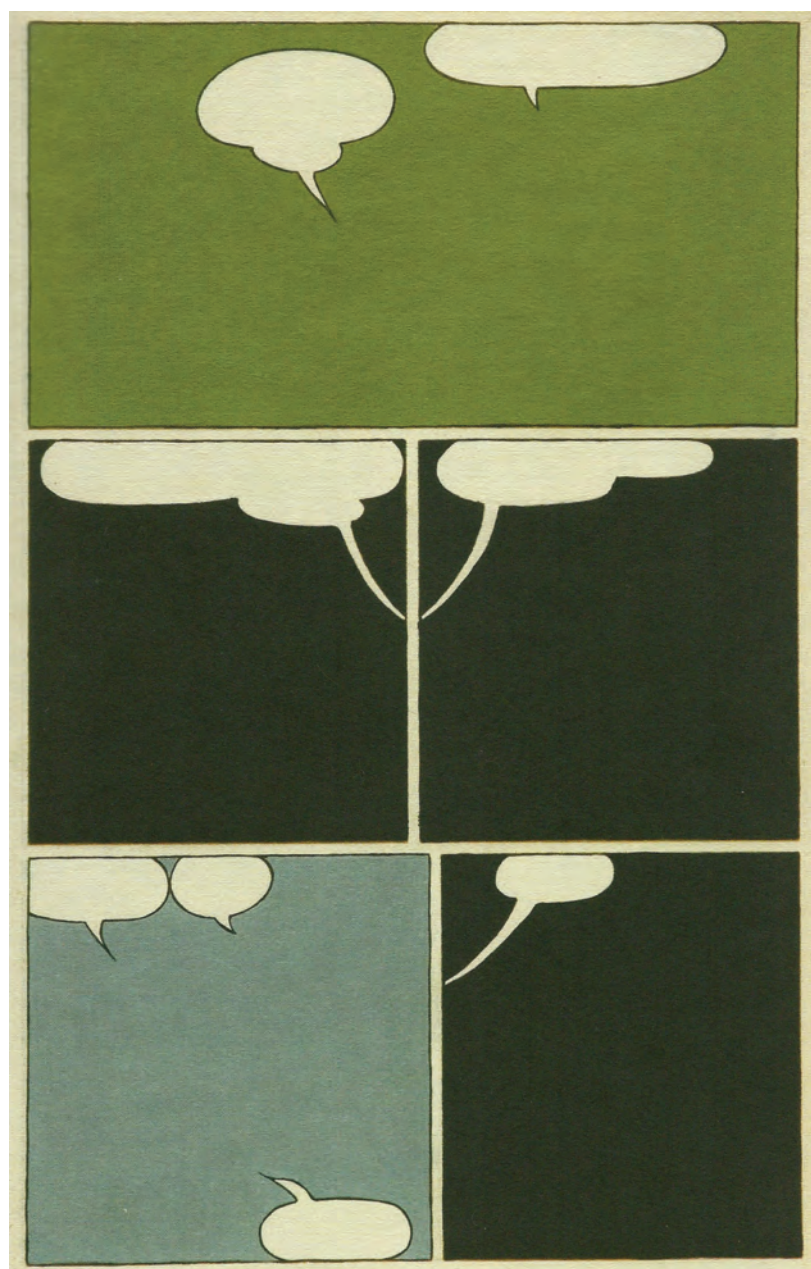
On Subjectivity tem como gesto inicial o apagamento. O ato de apagar a legenda de uma imagem equivale ao de extrair nome e função de um objeto, ao modo do *readymade*. Olhar para uma fotografia, recortada de sua legenda, é como olhar para um porta-garrafas retirado da cozinha. Ou para um urinol retirado do banheiro masculino que, transferido para o cubo branco do museu ou para as páginas dos livros de arte, agora se chama *Fonte*. E tem outra função: a da arte. O mesmo ocorre com a fotografia transferida de uma página de revista semanal para uma página do livro de artista *On Subjectivity* ou para um *site* do projeto *Istoé_On Subjectivity*. Eliminar a legenda é apagar um discurso dominante, diria John Heartfield; ou apagar um discurso direcionado por um centro difusor de informações, diria Antoni Muntadas. Ambos usaram tesouras para detectar e interromper o processo ideológico de construção da notícia. O segundo usou, além das tesouras, programas de edição de vídeo. Agora, com *IEOS*, usamos *softwares* de edição de imagens.

É interessante notar como a estratégia do corte se mantém em uso, mesmo que os processos de produção e de mediação tenham mudado⁶¹. Mas aqui nos deparamos com o mesmo problema epistemológico de comparar a correspondência postal com o *e-mail* ou o *chat*, e a rede postal com a rede social. A operação de deletar não é simplesmente uma remediação da operação de corte exercida pelos artistas da colagem, assim como o livro em processo de *IEOS* não é apenas a remediação do livro de artista *On Subjectivity*.

Ao longo deste estudo, enfrentamos as diferenças entre o original e sua tradução, para afinal reconhecer a tese de Benjamin de

⁶¹ O apagamento é outra questão importante acarretada pelas estéticas da pós-produção e do *readymade*. Esse tipo de procedimento encontra ressonância em poéticas de artistas como Rosângela Rennó, com a obra *Vera Cruz* (2000), e Rivane Neuenschwander, com a série *Zé Carioca*. Nessa série, Neuenschwander apaga a imagem e o texto da história em quadrinhos criada por Walt Disney, em 1941 – atualmente lida como um estereótipo pouco elogioso do Brasil.

Série Zé Carioca,
Rivane Neuenschwander,
2003
Pintura sobre revista
em quadrinhos



que o original se modifica necessariamente na sua sobrevivência. Os resultados deste projeto de tradução – ainda parciais, pois *IEOS* é um livro aberto e em processo – também mostram discontinuidades.

Se, no projeto original, Muntadas teve que pedir ao seu colaborador que não redigisse sua interpretação em mais de cinco linhas, em *IEOS* não houve necessidade de impor um limite para que 90% dos textos produzidos não tenham atingido mais de cento e quarenta caracteres. O limite, aqui, já fora imposto pelos próprios usuários, habituados aos padrões de texto do ambiente cibernético, especialmente por aqueles fidelizados no Twitter. Embora *IEOS* não tenha sido hospedado também no Twitter, o internauta colaborador agregou ao projeto o padrão telegráfico do microblog.

A maior parte das colaborações é constituída por comentários telegráficos que, segundo uma reflexão já produzida em âmbito acadêmico sobre *IEOS*, por seu caráter público, “mais do que expor subjetividades”, exigem esforço na criação de “frases perspicazes” para a construção de uma “auto-imagem” (BRAGA, 2012, p. 70). Efetivamente, como bem aponta Boris Groys, é embaraçoso nos confrontar com uma imagem despida de texto. “É como uma pessoa nua num espaço público”. Ainda mais constrangedor, convenhamos, é ser impelido a decifrá-la publicamente.

Além disso, na era da pós-produção ou do *cut’n’paste*, quando “não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica” (BOURRIAUD, 2004, p. 22), não se pode esperar que mentalidades envolvidas em um projeto de escritura coletiva produzam pensamentos originais.

Diante disso, as respostas são heterogêneas. Entre as colaborações, há textos densos, que constroem pontes temporais e espaciais, criam alegorias, aproximam eventos dissonantes, e chegam a evocar a criação literária. Outras, em sua brevidade e no pouco tempo e envolvimento dedicado à causa, acabam por revelar uma qualidade de contaminação mútua. Isso ocorre claramente entre as legendas aplicadas a uma das fotografias da *IstoÉ* publicadas no Flickr.

Sem uma legenda que explicita que o local fotografado é conhecido, como o “corredor da morte” em um presídio do Rio de Janeiro, e que as cabeças que se pronunciam através das janelas das portas das celas são dos detentos infectados pelo vírus da AIDS, a imagem é associada pela maioria dos leitores-escritores à

decapitação, à forca e à Salomé – a decapitadora de São João Batista, segundo o Novo Testamento. Nesse caso, a coincidência entre os significados criados aponta para uma memória coletiva, compartilhada por quase todos: uma memória de morte e execução, quase ancestral, presente na mitologia bíblica, no conto infantil ou nas narrativas de guerra.

O que o livro coletivo *IEOS* nos mostra é que, como afirmou Guattari, seria ingênuo desacreditar na emergência de uma subjetividade coletiva a partir da experiência maquínica. Se o ambiente das redes sociais traz à escritura o dado da vaidade na construção da imagem pública, traz também a contaminação de ideias, a multiplicação dos pontos de vista e a relativização da história.

No gesto de cortar/deletar a legenda jornalística, afirma-se uma ação de apagamento da memória para poder reconstruí-la. Deletar, em *OS*, é extrair da imagem a sua objetividade, abrir nela um rasgo ficcional, subjetivo. Ao contrário do monumento, que almeja perpetuar, trata-se de deletar para reiniciar.

Bibliografia

BARTHES, Roland (2004). A morte do autor [1968]. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes. Disponível em: <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/48019/mod_resource/content/1/morte_do_autor.pdf> Acesso em: 20 set. 2012

BELLOUR, Raymond (2006). Chris Marker. In: ASSCHE, Christine van (dir.). **Collection Nouveaux Médias Installations 1965-2005**. Paris: Centre Pompidou.

BEIGUELMAN, Giselle (2003). **O livro depois do livro**. São Paulo: Peirópolis.

_____. (2005). **Linke-se** (arte/mídia/política/cibercultura). São Paulo: Peirópolis.

BENJAMIN, Walter (2007). **Passagens**. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial.

_____. (1986). Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas, v. 2. Trad. R. R. Torres F. e J. C. M. Barbosa. 2. ed. São Paulo: Brasiliense.

_____. (1996). O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense.

_____. (1996). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense.

_____. **A tarefa do tradutor** (2008). Trad. Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG.

BERNARDET, Jean-Claude (2003). O processo como obra. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais!, 13 de julho.

BERTOLT, Brecht (2005). **ABC de la Guerra**. Traducción Vicente Romano. Madrid: El Caracol.

BISHOP, Claire (2012). **Artificial Hells**. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York: Verso.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard (2000). **Remediation**. Understanding New Media. Cambridge, MA: The MIT Press.

BORGES, Jorge Luis (1989). El jardín de senderos que se bifurcan. In: _____. **Ficciones** (1944). Obras Completas – 1923-1949. Buenos Aires: Emecé Editores.

BORJA-VILLEL, Manuel et al. (2011). **Muntadas:** Entre/Between. Catálogo de exposição. Madri: Actar/Museo Reina Sofia.

BOURRIAUD, Nicolas (2009). **Altermodern.** Catalogue of the exhibition Altermodern. London: Tate Britain.

_____. (2002). **Relational Aesthetics.** Paris: Les presses du réel.

_____. (2004). **Postproduction – Culture as screenplay:** how art reprograms the world. New York: Lukas & Sternberg.

_____. (2009). **Pós-produção.** Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes.

BRAGA, Paula. **Rede de Artista.** Arte na era da virtualidade das relações sociais. Pesquisa realizada durante pós-doutorado no Instituto de Artes da UNICAMP, 2012.

BUCHLOH, Benjamin H. D. (1993). **Gerhard Richter’s Atlas:** the anomic archive. October, vol. 88, (Spring, 1999), p. 117-145.

_____. (1998). Warburg’s Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe. In: SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Mathias (eds). **Deep Storage:** Collecting, Storing and Archiving in Art. Catálogo de exposição. Nova York: Prestel Verlag.

BUCK-MORSS, Susan (1998). Researching Walter Benjamin’s Passagen-Werk. In: SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Mathias (eds). **Deep Storage:** Collecting, Storing and Archiving in Art. Nova York: Prestel.

BURCH, Noel (1992). **Práxis do cinema.** Trad. Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva.

CALIRMAN, Claudia (2012). **Brazilian Art under Dictatorship:** Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles. Duke University Press.

CAMPOS, Haroldo de (2011). Transluciferação Mefistofáustica. In: **Marginalia Fáustica:** Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva.

CORTÁZAR, Julio (2007). **Rayuela.** Buenos Aires: Punto de Lectura.

CROW, Thomas (2002). Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Andy Warhol. In: MICHELSON, Annette. **Andy Warhol.** October Files 2. Massachusettes: The MIT Press.

DANTO, Arthur C. (2012). **Andy Warhol.** Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify.

DANZKER, Jo-Anne Birnie (2011). Lo privado y lo público en los años de plomo. In: BORJA-VILLEL, Manuel et al. **Muntadas:** Entre/Between. Catálogo de exposição. Madri: Actar/Museo Reina Sofia.

DELEUZE, Gilles (2001). **Empirismo e subjetividade:** ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34.

DERRIDA, Jacques (1995). **Mal d’archive:** une impression freudienne. Paris: Galillé.

_____. (1995). **Archive fever:** a freudian impression. Trad. Eric Prenowitz. Chicago: The University of Chicago Press.

DONOVAN, Molly (2011). **Warhol:** Headlines. Catálogo de exposição. New York: Prestel.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). **Quand les images prennent position.** Paris: Les Éditions de Minuit.

_____. (2006). **L’image suivante.** Histoire de l’art et temps dès fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit.

_____. (2011). **Atlas.** Como llevar el mundo a cuestras?. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

EGOYAN, Atom; BALFOUR, Ian (2004). **Subtitles.** On The Foreignness of Film. Cambridge: The MIT Press.

EISENSTEIN, Serjei (2002). **O sentido do filme.** Apr., org. e notas José Carlos Avellar. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar.

ENWEZOR, Okwui (2008). **Archive Fever:** uses of the document in contemporary photography. Catálogo de exposição. New York: International Center of Photography – Stedl.

FABRIS, Annateresa. (2011). **O desafio do olhar.** Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas. São Paulo: Martins Fontes.

FAROCKI, Harun (2002). **Reconnaitre et Poursuivre** (1973-1995). Textes réunis et introduits par Christa Blümlinger. Dijon-Quetigny: Théâtre typographique.

FLUSSER, Vilém (1985). **Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Trad. Gustavo Bernardo. São Paulo: Hucitec.

_____. (2002). **Vilém Flusser Writings.** Edit. Andreas Sthrol. Trad. Erik Eisel. Minneapolis: University of Minesota Press.

_____. (2002). Images of the new media. In: _____. **Vilém Flusser Writings**. Edit. Andreas Sthrol. Trad. Erik Eisel. Minneapolis: University of Minesota Press.

_____. (2007). **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify.

FOSTER, Hal (2006). The archival impulse [2004]. In: MEREWETHER, Charles (ed). **The Archive**. Documents of Contemporary Art Series. Cambridge: The MIT Press. p. 143-148.

_____. (2004). The archival impulse. **October**, n. 110, p. 3-22, october. Disponível em: <http://www.imagearts.ryerson.ca/michalak/html/CD8320/Foster,%20H.%20(2004)%20An%20Archival%20Impulse.pdf> Acesso em: 20 set. 2012

_____. (2008). **Belleza compulsiva**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

FOUCAULT, Michel. (1972). **The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language**. Trad. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon books.

_____. (1992). **As palavras e as coisas**. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (2007). **A arqueologia do saber**. Trad. Franco Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. (2001). Outros Espaços [1967]. In: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Ditos & Escritos vol. III.

FREIRE, Cristina (1999). **Poéticas dos Processos**. Arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras.

GODARD, Jean-Luc (1998). **Histoire(s) du cinema**. Paris: Gallimard-Gaumont.

_____. (2000). **Archéologie du cinéma et memoire du siècle**. Paris: Farrago.

GOMBRICH, E. H. (1986). **Aby Warburg: an Intellectual Biography**. London: Phaidon.

GROYS, Boris (2002). The loneliness of the project. **New York Magazine of Contemporary Art and Theory**, first issue.

GUASCH, Anna Maria (2011). **Arte y archivo, 1920-2010**. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Barcelona: Akal.

GUATTARI, Félix (2008). **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana L. de Oliveira e Lúcia C. Leão. São Paulo: Ed. 34.

_____. (1993). Da produção de subjetividade. In: . PARENTE, André (org). **Imagem máquina**. A era das tecnologias do virtual. São Paulo: Ed. 34.

HANKE, Michael (2009). Vilém Flusser: a cultura dos media e mediações. In: CAMELA, Elaine et al. **Mídias**: multiplicação e convergências. São Paulo: Senac.

JAKOBSON, Roman (2008). **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

KIHM, Christophe (2011). À propos de *The File Room* d’Antoni Muntadas. In: GAUSCH, Anna Maria. **Arte y archivo 1920-2010**: genealogias tipologias y discontinuidades. Madrid: Ediciones Akal.

_____. (2003). À propos de *The File Room* d’Antoni Muntadas. **Art Press**, Paris, v. 26, n. 9, maio.

KRAUSS, Rosalind (1990). **Le photographique**: pour une theorie. des écarts. Paris: Macula.

_____. (1999). **A Voyage on Art in the Age of the North Sea**. Post-Medium Condition. Londres: Thames & Hudson.

_____. (2004). **Art since 1900**. New York: Thames & Hudson, 2004.

_____. (2002). **Lo fotográfico**. Por uma teoría de los desplazamientos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

LA FERLA, Jorge (2003). Sobre Histoire(s) du cinema y las relaciones entre el cine, el vídeo y el digital. In: OUBIÑA, David (org.). **Jean-Luc Godard**: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre *Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós.

LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (ed.). (2002). **Iconoclash**: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media / Cambridge, Mass: MIT Press.

LE GOFF, Jacques (1992). **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão e outros. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

LIPPARD, Lucy R. (1997). **Six Years**: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Los Angeles: University of California Press.

LUPTON, Catherine (2005). **Chris Marker**: memories of the future. London: Reaktion Books.

LYOTARD, Jean-François (1998). **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

MACHADO, Arlindo (2000). **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac.

_____. (2002). **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papirus.

_____. (1993). **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp.

_____. (2001). **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Rios Ambiciosos.

MACIEL, Kátia (org.). (2009). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Rios Ambiciosos.

MACLUHAN, Marshall (1964). **Understanding Media**. The extensions of man. New York: McGraw-Hill.

MANOVICH, Lev (2001). **The language of new media**. Cambridge: The MIT Press.

_____. (2007). Database as Symbolic Form. In: VESNA, Victoria (org.). **Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow**. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MARÍ, Bartolomeu (2005). Traducciones, transacciones, traslaciones. In: AUGÉ, Marc et al. **Muntadas, On Translation: I** Giardini. Catálogo de exposição. Pabellón de España de la Bienal de Venecia 53^a. Barcelona: Acatar.

MELENDI, Maria Angélica (2003). Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória. In: RENNÓ, Rosangela. **Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos**. São Paulo, Cosac Naify.

MELOT, Michel (1986). Des archives considerées comme une substance hallucinogène. **Traverses**, “L’Archive”, Paris, [s.l.], n. 36, p. 14-19.

MEREWETHER, Charles (ed.). (2006). **The Archive**. Documents of Contemporary Art Series. Cambridge: The MIT Press.

MUNTADAS, Antoni (1978). **On Subjectivity**. Cambridge: MIT.

_____. (2010). Entre Archivos. In: GONZÁLES, Fernando E.; SANTA ANA, Mariano (eds). **Memorias y olvidos del archivo**. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

_____. (2011). About “Invisible Mechanisms” + Other Works. In: BORJA-VILLEL, Manuel et al. **Entre/Between**. Catálogo de exposição. Madrid: Actar/Museo Reina Sofia.

MUSSO, Pierre (2004). A filosofia da rede. PARENTE, André (org.). **Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade**. Tramas da rede. Porto Alegre: Sulina.

OUBIÑA, David (org.). (2003). **Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine**. Cuatro miradas sobre *Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós.

OSTHOFF, Simone (2009). **Performing the archive: the transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium**. New York: Atropos.

PALMA, Francisco Reyes (2007). On Tranlation: Muntadas. Un diálogo entre Antoni Muntada y Francisco Reyes Palma. In: AGRA, Rocío; ZAPPA, Gustavo (orgs). (2007). **Muntadas/contextos Dos**. Una antologia crítica. Buenos Aires: Nueva Librería.

PANZER, Mary; CAUJOLLE, Cristian. (2005). **Things as they are**. Photojournalism in context since 1955. New York: Aperture/World Press Photo, 2005.

PARENTE, André (org.). (2004). **Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina.

PAUL, Christiane (2003). **Digital art**. London: Thames and Hudson.

_____. (ed). (2008). **New Media in the White Cube and Beyond**. Los Angeles: University of California Press.

PEIRCE, Charles S. (2008). **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva.

PERRET, Catherine (2009). War in the archive. In: PONTBRIAND, Chantal. **HF/RG**. Harun Farocki/Rodney Graham. Catálogo de exposição. Paris: Jeu de Paume.

PILAGALLO, Oscar (2012). **História da imprensa paulista**. São Paulo: Editora Três Estrelas.

PLAZA, Julio (2008). **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva.

_____. (1981). Mail Art: Arte em sincronia. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo – Arte Postal**. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal.

_____. (2006). Mail Art: Art em sincronia [1981]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Trad. Pedro Sussekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (1977). Poéticas Visuais. In: PLAZA, Julio; ZANINI, Walter. **Poéticas visuais**. Apresentação de Walter Zanini. Catálogo de exposição. São Paulo: MAC/USP.

_____. (2006). Poéticas Visuais [1977]. In: FERREIRA, Glória. **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte.

PONTBRIAND, Chantal (2009). **HF/RG**. Harun Farocki/Rodney Graham. Catálogo de exposição. Paris: Jeu de Paume.

PRADO, Gilbertto (2003). **Arte telemática**. Dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. São Paulo: Itaú Cultural.

RIBALTA, Jorge (2009). Documento, Historiografia, Montaje. In: **Archivo Universal**. La Condición del documento y la utopía fotográfica moderna (Catálogo). Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona.

RICOEUR, Paul (2007). **A Memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp.

RICHTER, Gerhard (2006). **Atlas**. New York: D. A. P.

ROCA, José et al. (2011). **Muntadas**: Informação, espaço, controle. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

ROTH, Joseph (1929). Die Tagespresse als Erlebnis (La presse quotidienne comme vécu). **Die Uterarische Welt**, 4 octobre.

ROUILLÉ, André (2009). **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac.

SALLES, Cecília Almeida (2006). **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo, SP: Horizonte.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried (2005). **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. 4. ed. São Paulo: Iluminuras.

SANTAELLA, Lucia (2002). **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2002.

_____. (2009a). **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. 3. ed. São Paulo: Iluminuras/Fapesp.

_____. (2009b). Meios, mídias, mediações e cognição. In: CAMELA, Elaine et al. **Mídias**: multiplicação e convergências. São Paulo:Senac.

SARLO, Beatriz (2003). La originalidad de las Histoire(s) du cinema. In: OUBIÑA, David (org.). **Jean-Luc Godard**: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre *Histoire(s) du cinema*. Buenos Aires: Paidós.

SCHERMAN, David E. (ed.). (1973). **The Best of LIFE**. Nova York: Time-Life Books.

SEAMAN, Bill (2007). Recombinant Poetics and Related Database Aesthetics. In: VESNA, Victoria (org.). **Database Aesthetics**. Art in the Age of Information Overflow. [Electronic Mediations]. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SHIRKY, Clay (2010). **Cognitive Surplus**: creativity and Generosity in a Connected Age. New York/London: Penguin Press HC.

SILVEIRA, Regina (1982). ARTEMICRO. A microficha como suporte da arte. **Revista Arte em São Paulo**, n. 7, maio de.

_____. (1985). ARTEMICRO. A microficha como suporte da arte. In: PECCININI, Daisy V. M. (coord.). **ARTE**: novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado. (Edição facsímile de 2010).

SONTAG, Susan (2003). **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras.

SPIEKER, Sven (2008). **The big archive**: art from bureaucracy. Cambridge: The MIT Press.

SWENSON, Gene (1963). “What Is Pop Art?” Andy Warhol. Interview with Gene Swenson. **Art News**, New York, november. Disponível em: <<http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/WarholIntrvu.pdf>> Acesso em: 20 set. 2012

SZARKOWSKI, John (1973). **From the Picture Press**. Catálogo de Exposição. New York: The Museum of Modern Art.

VESNA, Victoria (org.). (2007). **Database aesthetics**. Art in the age of information overflow. [Electronic Mediations]. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ZANINI, Walter (1977a). A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 mar.

_____. (1985). A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional [1977]. In: PECCININI, Daisy (org.). **ARTE novos meios/multimeios** – Brasil 70/80. Catálogo de Exposição. São Paulo: FAAP.

_____. (1977b). As novas possibilidades (apresentação). In: PLAZA, Julio; ZANINI, Walter. **Poéticas visuais**. Texto de Júlio Plaza. Catálogo de exposição. São Paulo: MAC/USP.

_____. (1981). A arte postal na XVI Bienal. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. **XVI Bienal de São Paulo – Arte Postal**. Catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal.

WEIBEL, Peter (2004). **La imagen inteligente: neurocinema o cinema cuántico?** Disponível em: <<http://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/01/la-imagen-inteligente-3.pdf>> Acesso em: 20 set. 2012

YATES, Frances A. (1966). **The Art of Memory**. Chicago: The University of Chicago Press. Disponível em: <<http://studyplace.ccnmtl.columbia.edu/w/images/9/9c/Yates-1966-Art-of-Memory-excerpt.pdf>> Acesso em: 20 set. 2012

YOUNGBLOOD, Gene (1970). **Expanded cinema**. The Audio-Visual Extensions of Man. Introduction by R. Buckminster Fuller. New York: E. P. Dutton. Disponível em: <http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf> Acesso em: 20 set. 2012

ZUMTHOR, Paul (1960). Document et monument. A propos des plus anciens texts de langue française. **Revue des sciences humaines**, fac. 97, p. 5-19.

Ficha técnica

Revisão: Ana Godoy
Projeto gráfico e diagramação: Fernanda Prupest

Sites

ART ENTERTAINMENT NETWORK. Mediatheque Talk Artarea Webwalker Daily. Disponível em: <<http://aen.walkerart.org/>> Acesso em: 20 set. 2012

DATABASE AESTHETICS. Disponível em: <<http://victoriavesna.com/dataaesthetics/>> Acesso em: 20 set. 2012

ESTADÃO [online]. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,paulistano-esta-ligando-menos-a-tv-,895021,o.htm>> Acesso em: 16 jul. 2012

GALLERY 9. WALKER ART CENTER’S [online exhibition]. Disponível em: <<http://gallery9.walkerart.org/>> Acesso em: 20 set. 2012

ISTOÉ_ON SUBJECTIVITY. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/istoe_onsubjectivity/sets/72157630001558506/> e <<http://www.facebook.com/IstoeOnSubjectivity>>

MEDIEN KUNST NETZ. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne/images/1/>> Acesso em: 22 set. 2012

MEIO & MENSAGEM. Disponível em: <<http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/noticias/2012/07/13/TV-gera-350-milhoes-de-posts-nos-EUA.html>> Acesso em: 16 jul. 2012

ON TRANSLATION. The internet project. Disponível em: <http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas/project.html>> Acesso em: 16 jul. 2012

PRESS REFERENCE. Disponível em: <<http://www.pressreference.com>> Acesso em: 16 jul. 2012

SELECT. Disponível em: <http://www.select.art.br/article/da_hora/isto-e-subjetividade> Acesso em: 16 jul. 2012

TELAVIVA. Disponível em: <<http://www.telaviva.com.br/25/06/2012/um-a-cada-seis-brasileiros-navega-na-internet-enquanto-assiste-a-tv/pt/285392/news.aspx>> Acesso em: 20 set. 2012