

Atlas da(s) arte(s) em tempos [i-]memoráveis

Atlas of the Art(s)
@ i[n]memorial era

BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (orgs.).
Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais.
São Paulo: Edusp, 2014.

Milena Szafir

Milena Szafir é formada pela ECA-USP, FAU-USP e ETESP. Em 2011, expôs seu vídeo-interativo on-line "YouToRemix" (em versão estação-de-trabalho [totem] *touch-screen* e projeção) na Mostra 3M de Arte Digital e recebeu o "Prêmio Sérgio Motta" pelo conjunto da obra em processo coletivo (mmne-hcft & MANIFESTO21.TV). Atualmente, está prestes a defender sua tese de doutorado – teoria e prática – em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP) e é professora na Universidade Federal do Ceará, onde propôs (em 2013) um laboratório de experimentações estéticas em montagem audiovisual entre o digital e o analógico com equipamentos considerados obsoletos.
E-mail: profmilena@manifesto21.tv

SUBMETIDO EM: 03/05/2015
ACEITO EM: 30/06/2015

RESENHA

RESUMO

Giselle Beiguelman, Ana Magalhães e convidados discutem sobre parte da(s) arte(s) em tempos de uma emergente estética da memória que atravessa a amnésia incipiente da atual cultura digital. Através desses "futuros possíveis", adentramos ao valor não mais da produção cultural [e/ou i-material], mas de sua documentação e (re)apropriação como enriquecedora moeda de repositórios não apenas empresariais como também institucionais e museográficos.

PALAVRAS-CHAVE: Banco-de-dados; Net-arte; Mídia; Conservação; Arquivo.

ABSTRACT

Giselle Beiguelman, Ana Magalhães and their guests discuss about part of art(s) in times of an emerging aesthetic of memory that crosses the incipient amnesia of the current digital culture. Through these "possible futures", the value is not more about cultural production [and / or i-material], but it focus on the documentation and (re)appropriation as enriching currency to the corporations as well as institutional and museum repositories.

KEYWORDS: Database; Net art; Media; Conservation; Archive.

A Internet não esquece, mas a cultura digital não nos deixa lembrar (...) Nunca se falou tanto em memória como hoje em dia, e nunca foi tão difícil ter acesso ao nosso passado recente (...) O que particulariza as artes em rede em relação às outras formas de arte é o fato de que em ambientes on-line o contexto não só interfere na recepção da obra como também modeliza essa recepção (...) Do ponto de vista da criação, essas condições implicam lidar com uma estética do imponderável e do imprevisível e pensar em estratégias de programação e publicação que tornem a obra legível, decodificável, sensível (...) O contexto que as modelizava é irrecuperável (...) Diferentemente das simulações, que pretendem representar um modelo ausente, mimetizando uma falta, as emulações constituem uma presença apenas potencialmente, e só existem durante o exercício de transferência de comportamentos. Perda das texturas e da própria cultura material embutida nessas obras. A memória cultural hoje é também uma questão econômica e um serviço (...) Cada vez mais as memórias, pessoais e coletivas, públicas e privadas, são mediadas por instâncias corporativas (...) E não pense que sua alardeada *Busca Social* [funcionalidade no *Facebook*] vai resolver o enigma do “onde está aquilo que eu postei” (...) [pois] é uma busca semântica e não factual. Seu mote é o presente e as relações dedutíveis a partir do seu círculo de amizades, e não a consulta retrospectiva de caráter arquivístico. [Encontra-se] em curso um processo de canibalização da tela a partir do qual outras estéticas emergem, e também novos protagonistas. Emerge daí um processo de esterilização da história. Entre produtos descartáveis e obras-primas que são criados nesse contexto bipolarizado fica a pergunta: do que nos recordaremos no futuro, se o nosso presente é pura “re”produção encenada do passado, e o passado, um elemento estranho às nossas visões de futuro? (Beiguelman, 2014, p. 12-33).

Dividido em quatro partes – além dos *Ensaios introdutórios* das organizadoras, Giselle Beiguelman (artista e professora na FAU-USP) e Ana Gonçalves Magalhães (curadora e professora no MAC-USP) –, o livro *Futuros Possíveis: arte, museus e arquivos digitais* é um volume bilíngue (português-inglês), cada um com cerca de 320 páginas, que aúfere à arte (no singular) aquilo que o próprio subtítulo sugere: entre museus e arquivos digitais. Ainda que inicialmente tenha sido “[f]ruto de um simpósio realizado na FAU-USP [São Paulo-SP] em parceria com o Ars Electronica [Linz, Áustria]”, é através dessa edição bilíngue – composta por vinte textos de distintos autores (50% sendo de brasileiros) – que encontramos, finalmente, o [re]abandono da dicotomia entre arte e tecnologia.

Não há uma regra quantitativa entre autores e módulos temáticos, as organizadoras primaram por uma regra qualitativa nos expoentes da cultura em debate e, assim, na apresentação do volume, tomamos conhecimento sobre as expectativas quanto aos convidados do evento que se encontram ligados a instituições (museu ou não) e, portanto, à elaboração de particulares procedimentos para a preservação da memória dos “novos” bens culturais “que, além de efêmeros, implicam novas tipologias e formas de processamento (...) combinando discussões sobre metodologias de preservação de obras digitais com análises de novos formatos de curadoria da informação” (Beiguelman; Magalhães, 2014, p. 8-9).

Ainda que a palavra “memória” esteja ausente da ficha catalográfica – na qual temos cerca de dez palavras-chave que a “materializa”: arte, ensaios, arte digital, arquivos, armazenamento, preservação, ciências da computação, meios de comunicação, mídia digital, museus e preservação histórica –, a questão da(s) memória(s) permeia todos os ensaios e relatos.

Para uma compreensão sobre o ensaio de cada especialista oriento o leitor a iniciar

a leitura de *Futuros Possíveis* a partir da página 315 (versão em português), pois dar uma *zapeada* pelos autores que o compõe ajuda a compreender o papel de cada convidado no evento ocorrido em 2012 que finalizaram e/ou revisaram suas escritas ao redor de maio de 2014 (data da maioria dos acessos dos *links* citados nos textos) para que o livro fosse lançado em novembro de 2014. Tomado esse caminho, tais [re]conhecidos nomes internacionais e nacionais são artistas, professores, curadores, pesquisadores e/ou jornalistas que, em comum, encontram-se ainda hoje (ou estiveram) sob alicerçadas instituições, bienais e/ou festivais – Museu Whitney, Reina Sofia, ZKM, Goldsmith, New School, Sónar, FILE, Documenta, MediaLab Prado etc – pontos-chave para compreendermos o desenho da cultura artística em discussão. Tais protagonistas são parte da rede [nós] daquilo a que denominei, em minha tese de doutorado, de “cultura digital de primeira onda. E, ainda que as organizadoras não necessitem de apresentação, vale ressaltar trechos dos resumos biográficos, ali presentes: Giselle Beiguelman, reconhecida internacionalmente como artista de *net arte*, é atualmente professora da FAU-USP, coordenadora do recente curso de Design na mesma instituição, editora da revista “Select” e compartilha informações em seu *website*: www.desvirtual.com; Ana Gonçalves Magalhães é curadora do MAC-USP e, como historiadora da arte, foi “coordenadora editorial da Fundação Bienal de São Paulo entre 2001 e 2008” (sic). Com larga carreira acadêmica focada em História da Arte, é atualmente professora de dois programas de pós-graduação na USP (“Interunidades em Estética e História da Arte” e “Museologia”).

Adentremos ao todo tecido através de seus vértices: na primeira parte – *Novas memórias: arquivos do futuro* – temos três ensaios (Stocker, Dekker e Kujawski) e dois relatos de experiência institucionais (Ana Pato e Oliver Grau). O segundo eixo – *Entre o passado e o futuro: a construção do presente* –, a partir das mesclas do formato ensaio com memoriais de carreira, nos encontramos com quatro nodos que – entre artistas, arquivistas e curadores (Gilberto Prado, Arianne Vanrell Velloso, Gabriela Previdello Orth e Rudolf Frieling) – tratam de [auto-]dialogarem (e assim nos relatarem) sobre algumas de suas experiências. Com maior número de colaboradores – uma mescla de sete textos –, nos deparamos com recordações [des-]institucionalizadas (insere-se aí o de Lucas Bambozzi, sob patrocínio das empresas Nokia, Motorola e Vivo), experimentos tecnológicos para discussão da utilização de dados e memórias artísticas (como nos relatos da dupla de artistas Monika Fleischmann e Wolfgang Strauss ou dos e-nformes do *website* “Canal Contemporâneo”) e nessa sequência das confabulações *pré-web 2.0*, um relato de experiência sobre as estratégias de *marketing* participativo e educativo para a 30ª Bienal de São Paulo (Bolliger & Stolarski); esse arsenal de memoriais é finalizado por três ensaios a partir de brevíssimos estudos-de-caso (Cícero Inácio da Silva, Domenico Quaranta e Manuela Naveau) então focados no conceito que intitula esse terceiro eixo, *O contracolecionador on-line*. O quarto e último eixo, com quatro contribuições (Hanns, Alzugaray, Vicente e Paul), retoma discussões clássicas, textos “históricos” e debates ocorridos nos últimos vinte anos sob o tema da *Curadoria da Informação e [da] estética do banco de dados*.

Dessa forma, as organizadoras propõem cartografar parte das discussões que permeiam o tema dos arquivos e, principalmente, das memórias artísticas, nos tempos de amnésia tão próprios da cultura digital. Tempos em que o conhecimento encontra-se, aparentemente, nos clicares de botões de nossas individuais ilhas conectadas à grande rede que nos [subdes]envolve. Alguns participantes da presente obra retomam parte dos autores clássicos na discussão sobre memória, arquivos e rede, como Warburg, Freud, Otler, Bush, Derrida. Como sabemos, o formato ensaio nos convida a

um diálogo em círculos – constantes indagações e nunca conclusões –, enquanto os relatos e memoriais tentam nos transportar para uma recordação individual de processos colaborativos que se extinguiram há não muito tempo, mas, sim, talvez, na memória coletiva dos indivíduos que não foram por esses processos (ou produtos) diretamente afetados. O texto de Giselle Beiguelman – historiadora de formação –, por exemplo, joga com a palavra “memória” e, portanto, com seu(s) significado(s).

1. Entrelaçamentos contemporâneos

O que está na Internet pode se tornar um *link* quebrado ou uma página de erro 404 amanhã. Essa é uma das razões que levam artistas ativos *on-line* a colecionarem, arquivarem e reutilizarem todo tipo de material – de álbuns do *Flickr* a vídeos do *YouTube*, de fotos do Google Street View ao *Machinima*, de arquivos midi a coleções de MP3, de antigos cliparts a retratos corporativos, de *gifs* animados a comentários de *blogs* (...) ‘Imagens on-line fragmentadas e órfãs compõem a paleta de tintas do artista contemporâneo – para que ele lhes dê propósito e significado, recombine e recoloca em um lugar e um tempo específicos. Há todo tipo de documentação esperando ser encontrada. Um arquivo infinito de imagens à espera do artista. Criar a partir disso é reviver, e não lembrar’ [McNeil, 2011] (...) Artistas familiarizados com o meio digital e com a Internet como sistema de distribuição geralmente entendem de forma clara o que discutimos até aqui (...) Se, por um lado, tentam se adaptar às exigências e às convenções do mundo da arte e à sua economia peculiar, por outro eles também desafiam essas mesmas convenções, às vezes de formas mais centradas no discurso, outras vezes de formas mais radicais (Quaranta, 2014, p. 240-241).

Recebi um exemplar do livro apenas após o depósito de minha tese, mas se acreditamos que o *quantum entanglement* existe, então tal volume dialoga em diversos pontos com minha pesquisa de doutorado (2010-2015), na qual cito alguns autores aqui presentes (Paul e Quaranta) para tratar da arte como uma escrita através da montagem numa cultura *DIY*¹ entre os acervos *on-line* e suas interfaces, frente às questões de apropriação, subversão ou intervenção como diálogos e discursos politizados, às artes midiáticas como ambiente para a metacrítica (metalinguagens), às dimensões estéticas da materialidade e da obsolescência tecnológica, os diálogos audiovisuais nos regimes de visibilidade, as Retóricas Audiovisuais e sua relação com uma arte *work in progress* da criação de dispositivos pós-cinematográficos no ambiente da *World Wide Web* através do “lixo” da sociedade, das estéticas da falha e do ruído funcional como produção poética entre a gambiarra, o precário e as artes cibernéticas em rede, o “capitalismo fofinho” (do lucro empresarial por meio de serviços [pseudo-]gratuitos, “*there’s no free lunch*”); dos *software & internet studies* ao “*videohacktivismo*” do *mmnehcft* (Beiguelman, 2005), da(s) ‘nova(s)’ estética(s) do banco-de-dados à mineração “do real” através de técnicas de visualização de dados para além dos registros como diários de bordo (e de criatividade), mas como caixinhas de informações muito bem armazenadas (“vigiadas”, “controladas”) em grandes complexos industriais (...).

Assim, distintos ensaios em “Futuros Possíveis” tratam sobre assuntos contemporâneos não apenas a mim – por trabalhar alguns desses ao longo de meus mestrado e doutorado (ou ainda antes) –, como a você que agora me lê e que, assim como eu, vive também inserido nessas manifestações socioculturais pervasivas na complexa realidade da ubiquidade tecnológica. Se uma manifestação cultural não é compreendida dentro de sua complexidade, ela comumente é sequestrada pelos seus meros aspectos estético-fetichistas mais aparentes – ou reduzida a uma funcionalidade moder-

¹ Do it yourself (faça você mesmo).

nista, da inovação tecnológica e utilitária. Apagam-se memórias recentes (dez anos apenas “daquela” *mobile webtv live broadcast*, 2005-2009²), trabalhos de brasileiros internacionalmente pioneiros são convenientemente esquecidos, pois se não há quem nos conte essas histórias sequer para o presente, o que dirá para um futuro próximo? Assim, os processos tecnicistas – tipicamente modernistas – parecem estar a reger também as práticas artísticas (ou arquivísticas e tecnocratas) da contemporaneidade, esvaziando, portanto, a memória daqueles processos até, então, há pouquíssimo tempo realizados.

Ou seja, o difícil é conviver com o pensamento de que iniciativas como a intervenção urbana analógico-digital (o dispositivo audiovisual ou a obra-ação híbrida-mista) “*Manifeste-se [todo mundo artista] – mobile webtv live broadcast*”³, do *mmnehcft* & *Manifesto21.TV* (2005-2009)⁴, não foi de fato importante com suas constantes postagens [discussões] públicas, amplamente compartilhadas, do ensino-aprendizagem como práticas abertas e possivelmente revolucionárias. O que se percebe é que por trás do esquecimento há claramente uma conveniência mais profunda do que o apagamento em si. Na documentação elaborada pela dupla *mm não é confete* - assim como na obra “*Can You See me Now?*” (2001-2008, do grupo inglês *Blast Theory*) tratada como estudo-de-caso sobre documentação no texto de Dekker - um jovem olha para a câmera de vigilância no carrinho do *Manifesto21.TV* e, com seu celular em punhos ao ouvido, diz: “Cê tá me vendo?”⁵; ano: 2007 (São Paulo, Mercado da Lapa), algum dia entre janeiro e abril daquele fim de período da “cultura digital de primeira onda”. É disso que se trata a presente compilação de Beiguelman e Magalhães: um passado recente que luta para não ser esquecido na avalanche da cultura digital [e do *copy&paste*] em que as operações de esquecimento (ou apagamento), nesse tempo que denominei de “cultura digital de segunda”, se fazem aceleradamente. Ou seja, como conservar *net art* ou mesmo intervenções urbanas ou as artes performáticas e rerepresentá-las ao público? Quais as estratégias de documentação que têm sido utilizadas tanto por artistas como por curadores nesses últimos anos?

2. Mergulho

Para o historiador de arte, era evidentemente essencial compreender o contexto de produção de seu objeto de estudo – a obra. Porém sua materialidade, seus aspectos físicos parecem ter sido por muito tempo considerados elementos permanentes da obra, cuja *descrição* era neutra, na medida em que não poderia alterar substancialmente sua interpretação. Mas a *descrição* nunca é neutra, uma vez que a designação daquilo que se descreve implica necessariamente a *conceituação*. (...) a passagem da *técnica ao processo* é determinante na compreensão desses objetos (Magalhães, 2014, p. 39; grifos no texto original).

² <<http://blog.manifesto21.com.br/cate-gory/broadcast-from-your-cellphone/>>, acesso em 03/maio/2015

³ <<http://blog.manifesto21.com.br/2007/11/14/mobile-webtv-live-broadcast-txt-english2/>>, acesso em 03/maio/2015. Ou o que podemos falar sobre a sua precedente – “Performances Panópticas [Surveillance Wireless Vjing]” –, trabalho que esteve “em cartaz” nos principais festivais de arte digital da América Latina ao longo de três anos ininterruptos (2004-2006), mas que não existe em qualquer documentação além daquelas realizadas pelo próprio *mm não é confete*? Ou, ainda, do braço on-line dessa obra – “Vjjar: web-vj’ing-cam” (2005-2006), que esteve apenas na listagem de seleção do festival *Transmediale* no início de 2006 - antes mesmo do boom do YouTube, e sem qualquer tipo de documentação sobre sua experiência e/ou gestos de navegação pelo usuário - onde se propunha ao internauta se transformar em um participante ao tomar as rédeas da remixagem de vídeos disponibilizados on-line junto a imagens captadas em tempo real pelo próprio usuário. Ou, talvez, sobre o braço *selfie* de “Manifeste-se. 2.0.” (2007) que, por questões de custos e de “progressos tecnológicos”, a pioneira plataforma audiovisual foi desativada em 2009 também sem grandes documentações? Mas como – ou por que – preservar traços [rastros] de obras [ações] de uma dupla de mulheres – *mm não é confete* [*mmnehcft*] – que seguia declaradamente os passos daquele “Manifesto Situacionista” (1960) conforme comemorado na intervenção urbana, em maio de 2005, “Truck Vj’ing [Manifesto Panóptico Remix...]”?

³ <<http://voutu.be/0H5IziGieQ8>>, último acesso em 01/maio/2015

O livro comporta vinte e dois ensaios – como o próprio formato já identifica – bastante pessoais que trabalham em linhas que vez ou outra se sobrepõem, mas na maioria se tangenciam, dialogando em um painel da cultura contemporânea entre a memória, os arquivos, a documentação e procedimentos de edição e pós-produção. Embora a característica primordial do *remix* seja sua articulação desde “subjetividades críticas” (utilizando-me agora de um termo de Alzugaray sobre a obra *On Subjectivity*, 1978, de Antoni Muntadas), e ainda que Domenico Quaranta também trate da [re]apropriação de materiais *on-line* por parte dos artistas em sintonia com seu tempo, tampouco qualquer autor traz o vocábulo *remix* tão presente em nosso tempo no qual toda a linguagem digital calcada na memória torna-se um *remix*, afinal pertencemos “a uma família de artistas que não lidam com matéria-prima, mas que têm a cultura e a comunicação como matéria de produção” (Alzugaray, 2014, p. 279). Ou seja, o *remix* encontra-se fora do desvio.

Enquanto Quaranta trata da arte telemática do banco-de-dados, Alzugaray – em seu relato de experiência – retoma Muntadas sob a luz de Zanini junto às propostas de arte postal como base de correspondências telemáticas para diálogos crítico-subjetivos sobre (ou sob) imagens. Na esteira de Zanini (1977) – e do trabalho curatorial desse com Júlio Plaza (1981) no Brasil – Flusser (1985)⁶ publicara um pequeno texto intitulado “Besprechen”⁷ que discute a telemática como um possível equilíbrio entre dois tipos de sociedade: a do discurso e a do diálogo.

Se com Zanini e Flusser percorremos os anos de 1970 e 1980, voltemo-nos para apenas cinco anos atrás, onde nos deparamos, então, com uma versão *reloaded* de “Vjar: web-vjing-cam” (2005) ou, ainda, de “ComunicaCidade” (2003⁸). Assim sendo, encontramos-nos em uma era de correspondências videográficas entre participantes *on-line*: “diálogos audiovisuais e em rede” (Szafrir, 2010)⁹, já que tal interação entre usuários [internautas] nessa arte telemática de postagens via escrita [ensaio-remix] audiovisual se daria em um “espaço polifuncional do meio digital: [caracterizando-se] ao mesmo tempo que é espaço de produção, é espaço de memória e de difusão” (Alzugaray, 2014, p. 284).

No presente volume encontramos um dos artistas daquela 16a Bienal, Gilbertto Prado que em seu relato (2014, p. 120-134), também nos lembra da importância de Zanini e Plaza com relação à Arte Postal internacional e, portanto, aos meios analógicos como prototelematizações:

o que fazer na nossa sociedade onde a crescente acessibilidade dos meios abre a possibilidade de pessoas ao redor do mundo – mesmo que sem acesso a grandes máquinas e dispositivos – exercitarem e intercambiarem trabalhos utilizando bases mais comuns? E aí surge uma proliferação de manifestações e expressões, que ampliam consideravelmente o leque de participações (Prado, 2014, p. 122).

Os relatos de experiência de artistas entre o analógico e o digital – como no caso de Gilbertto Prado – nos auxiliam a repensarmos reescrituras de nossas próprias histórias – como, por exemplo, o texto “*Witness#2: Surveillance Wireless Vj’ing Performance*” (Szafrir, 2010) –, quando tentávamos extrapolar o indivíduo e pensar o artista na com-

⁶ <[ht.tps://de.wikipedia.org/wiki/Vil%C3%A9m_Flusser#Lit.erat.ur](https://de.wikipedia.org/wiki/Vil%C3%A9m_Flusser#Lit.erat.ur)>, último acesso em 24/04/2015.

⁷ Com uma tradução mais adequada ao original do filósofo em sua versão em inglês (2011) do que a brasileira (2008), embora essa última traga o interessante jogo de palavras “conversa fiada”. Para mais detalhes dessa discussão, por favor consultar minha tese de doutorado.

⁸ Aplicativo desenvolvido como parte de meu trabalho de conclusão de curso na FAU-USP: “ComunicaCidade: a educação através da arte-comunicação – *design* gráfico, vídeo digital, *vj’ing* & *game*” (2003).

⁹ projeto original de ingresso no doutorado (ECA-USP), trecho republicado em 2011 [ABCIBER] no texto “Retóricas Audiovisuais 2.0 [do online *found footage* ao filme-ensaio, a ideia do vídeo *remix/mashup* como *collage-essay*]”.

plexidade da vida socioeconômica-cultural e dentro daquela rede de manifestações, “de produção e de distribuição alternativas” existente na virada do último século que se desfez em estilhaços ao longo do “capitalismo fofinho”¹⁰:

vou ter uma visão do conjunto ou buscar pinçar elementos desse conjunto que muitas vezes caracteriza-se por seu valor subversivo, marginal, político, aberto, transitório e efêmero, para falar do todo? (Prado, 2014, p. 122).

Ou seja, se a Arte Postal, e a virada do analógico ao digital, trazia uma rede de artistas a colaborarem entre si, as redes sociais – como o popular *Facebook*, por exemplo – permitem que o conceito de rede em si seja estilhaçado e auferido antes como um espetáculo da vigilância do que uma real colaboração ou trabalho coletivo. Podemos pensar em como o termo [e conceito] “rede” é hoje trabalhado – como é forjado – por “colaboracionistas” ávidos a escreverem a [ou inscreverem-se na] história. O “capitalismo fofinho” permite a qualquer participante forjar uma “rede artística de comunicação”. Em seguida ao(s) relato(s) de Gilberto Prado, temos um texto síntese, elaborado por Arianne Vanrell Velloso, sobre complexidade e as atuais “humanidades digitais”:

(...) não são um campo unificado, mas um conjunto de práticas convergentes (...) As humanidades digitais utilizam métodos de análise desenvolvidos no estudo de sistemas complexos. Estes são constituídos de grandes quantidades de elementos (...) que originam novas relações e formas de interação chamadas de comportamentos emergentes. (...) o que define os sistemas complexos são as características de suas relações, não a quantidade de elementos. (...) O importante não é a mudança, mas o agente que a produz (Velloso, 2014, p-141).

Arianne identifica, assim – além de matematicamente e graficamente –, a possibilidade de análise de obras na sociedade complexa por meio de visualização de dados nos sistemas digitais. Por exemplo, como criar junto a um público atual (2015) a interpretação da obra-ação híbrida “Manifeste-se [todo mundo artista]...” dos anos de potência da dupla *mm não é confete?*. Em tempos quando as tecnologias como o GPRS ou o EDGE subexistem (ou inexistem) e que qualquer cidadão pode transmitir audiovisuais através de telefonia móvel, como “considerar o entorno e as possibilidades técnicas” (Velloso, 2014) daquele processo de criação entre 2005-2007 (perpetuado, ou consolidado, até 2009 pelo MANIFESTO21.TV) “afim de identificar e valorizar as contribuições, a originalidade e a importância dessas obras em seu contexto temporal”? (Velloso, 2014).

O texto de Gabriela Previdello Orth me fez recordar os anos de FILE em que participamos com performances (2004; 2005) e/ou palestra (2009). A principal importância do festival, naquela primeira década do novo século, era permitir uma visibilidade do maior número possível de artistas e/ou pesquisadores quando a cultura digital engatinhava seus últimos passos e arte+tecnologia eram vistas ainda como dicotomia e não a *techné* em sua totalidade como ao longo dos séculos desde a antiguidade e da cultura greco-romana.

Espaços como Itaú Cultural e FILE eram não apenas importantes a nós artistas, para mostrarmos nossas obras em desenvolvimento, como potentes espaços de arquivamento de uma memória cultural nacional (e, por vezes, internacional). A pergunta que sempre se fazia à época (da cultura digital de primeira onda) e agora a retomamos, dada a importância latente da documentação como memória e arquivamento

¹⁰ Utilizo-me aqui de um termo de Giselle Beiguelman (2008) sobre a web 2.0 quando as “redes artísticas de comunicação” são, na maioria das vezes, forjadas através das redes sociais [de divulgação]. Ou seja, as redes sociais no *on-line* criam - na maior parte das vezes - vigias sociais mais do que colaboradores auferindo aquilo que traduzido na minha imagem *profile* do *Facebook* em 2011 (e que perdura até hoje) vemos um frame do olho – de minha obra “O Cubo” (2003) - sobreposto por uma mira e uma escrita: “Scan Network”.

de acervo, é: qual o valor que cada artista deveria receber (um cachê, uma ajuda de custo, um *pro-labore*) ao disponibilizar[-se] a essas estruturas do sistema [e do mercado]? Uma questão “faca de dois gumes”, visto que o artista apenas é [re]conhecido caso esteja na enciclopédia da instituição; quanto vale o verbete referente ao artista e/ou à sua(s) imagem(ns) que recheia(m) constantemente esses bancos de dados? O artista [des]valorizado pode ser, então, apagado da memória de uma cultura na qual foi agente transformador nas redes artísticas contextuais. Falar de documentação, portanto, implicaria também falar de uma parte financeira pouco – ou nada – tocada referente ao porquê de alguns artistas serem banidos de tais arquivamentos da história dado que os

artistas e produtores são eficientes documentalistas de seus próprios trabalhos. Ajudam-nos a sistematizar as muitas vezes complexas etapas de desenvolvimento do trabalho e também suas ambiências. (...) Os artistas, ao explicitarem seus processos criativos e de produção, garantem de certa maneira uma vida futura para seus trabalhos (Orth, 2014, p. 154).

Nessa dinâmica, podemos talvez compreender algum valor referente ao verdadeiro significado da pirataria (não plágio e tampouco *remix*), ou, melhor, do *download* (“backupeamento”, como tenho reiterado aos meus alunos nos últimos anos):

e se, em trinta anos, o arquivo que eu baixei for o último vestígio de uma obra que ninguém mais valorizou durante décadas, mas que voltou a ser considerada relevante? Devemos dizer que essa obra foi salva pela cópia? [arquivos digitais] são também extremamente efêmeros. O fantasma do desaparecimento total está sempre espiando atrás da porta (Quaranta, 2014, p.238-240).

Rudolf Frieling – que foi curador internacional da seção de net art na 25a Bienal de São Paulo (2002) – fabula aqui parte da

história da reprodução da arte como uma quebra de paradigma da produção de um objeto a ser contemplado à produção de um efeito. Aqui [em Rauschenberg], o efeito está na ‘percepção de frescor’ [como solicitado pelo artista] (...) para se tornar uma tela de sombras projetadas pelos visitantes (Frieling, 2014, p. 159).

Frieling traz a “Arte” – aquela que todos nós estudamos na escola (uns mais, outros menos) – de volta para tratar da “teatralidade” (termo retirado de Fried) “performativa e temporal” de toda obra-de-arte, seja artemídia ou não. Dessa maneira, como para Walter Benjamin:

montagem refere-se a uma produção [artística] que é mais do que a simples execução de um roteiro, um código ou uma partitura, sendo também uma *performance em condições variáveis*. E é importante ressaltar que isso vai mais além das condições de tecnologia ou material (Benjamin *apud* Szafir, 2014, p. 162, grifos do autor).

Assim como são as cópias de filmes que são projetadas nas salas-de-cinema – e dependendo, portanto, de processos de montagem (e projeção-exibição) –, Frieling salienta o papel de montador operado pelos museus de arte moderna e contemporânea na busca por performatizar as experiências artísticas para então saltar às questões de apropriação e produção de réplicas, cópias, aparentemente noções digitais mas que, como sabemos, permeiam da pós-modernidade à arte contemporânea.

Se o carrinho do “Manifeste-se [todo mundo artista]...” (2005-2009) deveria ser um

objeto colecionável, estacionado em museus ou o dispositivo audiovisual das “Performances Panópticas (...)” (2003-2006) deveria estar – em pleno funcionamento – montado num manequim, são questões ainda por se pensar:

diversas instalações de uma obra em circunstâncias e espaços diferentes podem ser comparadas por meio da documentação de suas semelhanças e diferenças para que seja realizada uma avaliação crítica. As narrativas geradas por essas diferenças documentadas levarão a instituição que coleciona a obra a reavaliar continuamente sua própria prática. (...) Hole in Space, como muitas outras obras apresentadas na ‘The Art of Participation’, mostrou uma ação e sua audiência. (...) testou-se [assim] um modelo de como exibir eventos performáticos do passado (Frieling, 2014, p.164-165, grifo do autor).

Frieling traz como resposta – dentro do MoMA de São Francisco – a mesma operacionalizada pelo *mmnehcft* em 2008, quando a dupla de mulheres transformou a galeria de exposição da FUNARTE-SP em uma “webTV Itinerante: Laboratório Midiático Experimental”¹¹, ou seja, “a servir também como ateliê ou estúdio para o público”. Nas experiências do carrinho pelas ruas da cidade temos que o ato “físico” de compartilhamento das manifestações (que ficavam para a dupla apenas gravados no formato VHS e/ou em baixíssimas resoluções digitais como eram, à época, transmitidos via telefonia móvel) era a entrega, aos participantes, de um DVD gravado com as imagens transmitidas em tempo real.

Os textos de Christiane Paul e de Manuela Naveau se encontram ao tratarem de estruturas prévias ao que hoje popularmente conhecemos como “*crowd funding*”; ou seja, sistemas nos quais “as pessoas submetem projetos” e trabalhos por meios eletrônico-digitais onde “o público podia participar de classificação e seleção para a exposição (...) [configurando-se como] exemplos da utilização de um modelo de banco de dados para o arquivamento e a curadoria da arte” (Paul, 2014, p. 304). Paul traz um estudo de caso interessante – a “clássica” obra de net art *A primeira sentença colaborativa do mundo*, de Douglas Davis (1994) – e, assim, em seu texto parece que estamos a testemunhar uma decodificação hierográfica dos povos antigos (embora se trate de uma obra exposta inicialmente há 20 anos). A autora termina seu ensaio como eu terminara um de meus artigos em 2013: “questões filosóficas profundas sobre ‘o arquivo do futuro’, como ele deveria ser construído e o que pode ou deveria conter” (Paul, 2014, p. 311).

Nos acostumamos a chamar de ‘Nuvem’. A Nuvem – os serviços que conservam nossas fotos, vídeos e mensagens de e-mail, que nos permitem acessar qualquer música ou filme usando nosso *tablet* ou *smartphone* com conexão 3G – é uma das metáforas mais falaciosas já forjadas pelo *marketing*, porque por trás dela não há nada de leve nem etéreo, mas sim grandes instalações não muito diferentes das da era industrial (Vicente, 2014, p. 289).

No entanto, ao [re]abrirem a caixa da pandora digital, “os historiadores do futuro contarão com um documento peculiar: uma crônica datada segundo a segundo – de milhares de pontos de vista e de caráter privado – do acontecimento definidor da primeira década do século 21” (Vicente, 2014, p. 294). Na obsolescência programada dos aparatos técnicos, os rastros teletransmitidos cada vez tornam-se mais perenes, ou seja, desde a telegrafia vemos persistirem o que aparentemente nos é tão fugaz ou efêmero e que, ao futuro, traduzem uma potencialidade “como prisma interpreta-

¹¹ O aceite da direção - Bicelli à época - foi fundamental, permitindo se construísse ali, com total apoio da instituição e de sua equipe, uma réplica ampliada do estúdio chromakey da dupla.
<<http://blog.mamfest.o21.com.br/2007/12/13/estudio-de-tv-itinerant.e-laborat.orio-midiatico-experimental/>>, acesso em 03 de maio de 2015.

tivo pelo qual é possível olhar para uma sociedade completa. (...) nos primórdios do telégrafo, todas as mensagens eram arquivadas” (Vicente; p. 295). O que até então era uma metodologia criativa, de pesquisa e/ou de autoconhecimento – como “o caderno de laboratório da vida de Fuller” (*Dymaxion Chronofile*, 1920-1983), por exemplo – passa a ser armazenado pelas grandes indústrias “em Nuvem” (...):

essa estratégia de agregar grandes volumes de comportamentos individuais para gerar leituras do estado coletivo tem muitas outras aplicações (...) [para além da arte e sua] estética da agregação de dados como metodologia para produzir uma nova cultura visual em consonância com a sociedade do *Big Data* (Vicente, 2014, p. 297).

O relato de Ana Pato é interessante para que façamos a pergunta: como utilizarmos esse acervo que se “destina” ao futuro? Coloco essa questão, pois desde 2013 tento trabalhar acadêmica (e projetualmente) com tal material em particular já que, de acordo com Solange Farkas, o Videobrasil visa construir uma pequena “memória (...), [a um possível] futuro do audiovisual brasileiro”. Se tais acervos destinam-se à construção da memória cultural brasileira, lembremo-nos do Prêmio Sérgio Motta, significativo à seu tempo como principal reconhecimento à pesquisa e atuação em arte e tecnologia no Brasil das últimas duas décadas.

Ao longo dos últimos cinquenta anos, a artemídia digital tornou-se um vívido aspecto da contemporaneidade. Ainda que haja festivais muito frequentados ao redor do mundo, projetos colaborativos patrocinados, fóruns de discussão, publicações e projetos de documentação de bancos de dados, a artemídia é ainda raramente reunida em museus, pouco apoiada pelo circuito da história da arte e tem relativamente pouco acesso do público e de pesquisadores (...) Gerhard Dirmoser criou um diagrama que oferece um panorama do gigantesco desenvolvimento da artemídia em trinta anos, observando o passado do *Ars Electronica* (Oliver Grau, 2014, p.98).

Gerfried Stocker cita também Dirmoser ao participar do volume a partir da transcrição de sua palestra no encontro de 2012. Relembramos, assim, que por detrás de todo arquivo há seres humanos quando Stocker trata daquela lógica modernista, traduzida no templo de Artigas, como “ideias congeladas: [na qual] cada uma é um arquivo de sonhos, e [onde] a imaginação humana se manifesta[va] em concreto e vidro” (Stocker, 2014, p.47). Ou seja, ainda que a nuvem contemporânea pareça aerada e leve, “algo quase fantasmagórico” (Stocker, 2014, p. 53), toda artemídia – e o arsenal de dados que a sustenta – encontra-se em poderosas e enormes infraestruturas, as “catedrais da nossa era”; e finaliza seu texto através de uma instigante rememoração das criações e desenvolvimentos de nossas “bibliotecas” globais:

[tais] fortalezas de nosso conhecimento histórico, de nossa herança, da mente e dos sonhos de pessoas de séculos passado. Mas onde é que isso está se manifestando na internet? (...) onze anos após a publicação do livro de Paul Otlet [1934], Bush publicou um livro no qual ele descreve a área de trabalho do futuro. (...) Emanuel Goldberg participou de um congresso [em 1931] para apresentar o protótipo de uma invenção que ele tinha concebido. Vanevar Buh também participou desse congresso. O que Emanuel Goldberg apresentou foi o primeiro arquivo eletrônico já feito. Ele estava usando microfilme (...) Claro que ainda não era digital, mas foi o primeiro sistema eletromecânico de armazenamento e recuperação de informações. Prefiro ver a invenção da Internet atribuída a pessoas como Otlet, com uma grande visão humanitária, do que aos militares. Claro que existem muitas outras pessoas que precisam ser reconhecidas, que tinham visões precoces sobre a tecnologia, arquivos digitais ou redes (...)” (Stocker, 2014, p.56-65).

3. Link-se

Como você acha que sabemos quem são seus melhores amigos?
(Wong apud Vicente, p. 293)

Com esse time – painel – de colaboradores, Beiguelman e Magalhães desenharam o primeiro volume de “Futuros Possíveis” numa parceria da FAU-USP (São Paulo, Brasil) e Ars Electronica (Linz, Áustria), com apoio da FAPESP, Itaú Cultural, EDUSP e Editora Petrópolis. Indico sua versão em português para ser trabalhada na graduação, na qual não é de costume podermos efetuar leituras de textos em inglês junto aos estudantes no Brasil. Aos alunos de mestrado e doutorado - para uma compreensão de um passado recente e como se está a desenhar a malha de relações, cruzamentos e interconexões internacionais de nosso presente-futuro possível da cultura digital entre a primeira e segunda onda – oriento que foquem os autores não brasileiros (nas versões dos textos em inglês). Parabéns às organizadoras e sua equipe pelo trabalho de uma edição bilíngue em um projeto gráfico cuidadosamente elaborado e que contribui para pensarmos a memória artística em nosso país!

P.S.: o que não fica saliente nos exemplares e/ou divulgação, mas que parece a mim (perdoem-me as organizadoras e equipe se eu estiver errada) é que bem antes da publicação- lançamento do livro (28 de novembro de 2014) e da entrevista na TV Cultura (13 de dezembro de 2014)¹² Giselle Beiguelman primorosamente articulou uma rede de colaboradores no intenso trabalho para acontecer o encontro e ao longo de dois anos (entre o evento e o lançamento do livro) correu de um lado a outro com os materiais embaixo dos braços¹³ em busca de apoios e patrocínios para realizar o que temos hoje em mãos. Agradeço-lhe, assim, o exemplar disponibilizado a mim e a oportunidade de escrever sobre.

¹² Data da postagem no YouTube: <<https://youtu.be/kXJpNllmck8>> , acesso em 03 de maio de 2015

¹³ A imagem que eu tenho [refaço] aqui é um pouco retirada da história do cinema brasileiro em que Carla Camurati, naquela década de 1990, saía de um lado ao outro com os rolos de seu filme – “Carlota Joaquina” – sob os braços e os levava distribuindo para que nós, o público, tivéssemos acesso.