

SE S S S MAQUINICOS

RUÍDO, TECNOLOGIA, IMAGEM

SE
S
S
S

SE
S
S
S

LUDIMILLA CARVALHO

© Ludimilla Carvalho, 2021

Pesquisa e edição/ **Ludimilla Carvalho**

Projeto gráfico e diagramação/ **Rodrigo Sarmiento**

Revisão ortográfica/ **Elilson Nascimento**

Este livro foi contemplado no **Edital de Formação e Pesquisa LAB PE - Lei Aldir Blanc Pernambuco**. Sua distribuição é gratuita, sendo proibida a venda. O conteúdo pode ser reproduzido e divulgado, total ou parcialmente, desde que citada a fonte. Todas as imagens foram reproduzidas sob permissão de seus autores e autoras exclusivamente para esta obra, portanto, sua utilização por terceiros é proibida.

Carvalho, Ludimilla

Desarranjos maquínicos [livro eletrônico] : ruído, tecnologia, imagem /

Ludimilla Carvalho. 1. ed. Paulista: Ed. da Autora, 2021. 191 p.

PDF

ISBN 978-65-00-19662-7

1. Artes 2. Comunicação 3. Fotografias

4. Tecnologia I. Título.

21-60398

CDD-779.9

ludimillacw@gmail.com

Aos fazedores de conhecimento e de cultura da terra
brasilis e a todo o ruído que eles têm provocado nos
quatro cantos deste país

AGRADECIMENTOS

Aos professores e professoras que diretamente fizeram parte da trajetória que originou esse livro: Nina, Cristina, Ângela, Rodrigo, Cesar. E a Sarmiento e Elilson parceiros nessa empreitada.

Aos autores e autoras que contribuíram para o desenvolvimento das minhas ideias.

Ao Arquivo Vilém Flusser São Paulo.

Aos artistas que autorizaram a reprodução de seus trabalhos e por seguirem acreditando na produção de conhecimento e na arte, num momento difícil para a cultura brasileira: Rosângela Rennó, Luiz Alberto Guimarães, Jason Shulman, Éder Oliveira, Dirceu Maués, Sabato Visconti, Cris Bierrenbach. E também, meu obrigada a Gabriela, assistente de Rosângela Rennó e à Galeria Vermelho.

Aos meus amigos e amigas: Naia, Fernando, Joba, Cauê, Igor, Nice, Éthel, Line, Queqel, Raquel do Monte, Maroca, Ruthinha, Yara, Philipe, Carol Almeida, Pedro Severien, Olga, Marina, Thais, Márcio (sempre me socorrendo nos projetos).

A mainha e Camila, seja a direção norte, sul, leste ou oeste, o coração vai junto.

A Rafa, meu afeto de manhã, tarde e noite sem interferência de fuso horário.

Agradeço também a todos e todas que fazem das universidades públicas um espaço de convivência, troca e acolhimento.

Acredito na partilha do conhecimento, na livre circulação das ideias e no poder emancipador da educação. Não gosto das hierarquias, nem tão pouco das vaidades. Não ligo muito para os títulos. Acho que eles são uma tutela necessária para legitimar nossa presença em determinados espaços sociais regulados pela lógica da distinção e do prestígio, e aquelas pessoas que os entendem apenas como isso, são medíocres e ingênuas. Porém, tenho muita clareza de que qualquer chance de ascensão social e vida digna no Brasil está dada no momento em que a gente nasce, numa divisão escandalosa e brutal entre ricos e pobres (o que não é uma realidade exclusivamente nossa, mas aqui a coisa se dá de maneira perversa). E, como sempre joguei no time dos que não têm privilégio de berço, aprendi logo que a educação seria o caminho obrigatório para tentar virar esse jogo. Sigo na partida, dando cabeçadas, e às vezes, marco uns gols (assim eu espero).

Obrigada gente. Todo o meu love a vocês.

Não adianta tentar acabar com as minhas ideias.

Elas já estão pairando no ar, e não tem como prendê-las.

Não adianta tentar parar os meus sonhos, porque quando eu parar de sonhar, eu sonharei pelas cabeças de vocês e pelos sonhos de vocês.

(...) Não adianta eles acharem que vão fazer com que eu pare.

Eu não pararei porque eu não sou mais um ser humano, eu sou uma ideia.

Luiz Inácio Lula da Silva

ENTRADA

11

RUÍDO
RUÍDO
UÍDO
RUÍD

sum
áño

EXPERIMENTAIS

45

ACASO

77

POÉTIC
POÉTICA
POÉTICAS
PO

GRAMA
DESPROG
PROGR
ÇÕES
ES

CONCEITOS

89

JOGOS

98

PROCESSUAIS

102

TEORIAS

123

ARTIFÍCIO

136

POLÍTICAS

168

1 IMAGEM
IMAG
IMAGEM
IM

SAÍDA 180

REFERÊNCIAS 183



ENTRADA

**Hoje é 1º de janeiro de 2021.
Ou 01/01/21.**

São muitos “primeiros” e “uns” para começar um ano e um livro, mas este, que você lê, não nasceu agora, como o ano que se inicia. Ele é uma continuidade; de ideias, percursos, conversas e textos que se entrelaçam numa pesquisa que foi iniciada oficialmente em 2016 e encontrou uma etapa de obrigatória conclusão em 2020. Esse é o período do meu doutorado, que foi dedicado ao tema do ruído na imagem contemporânea. Assim, este livro começa em 2020, quando a tese atinge sua idade adulta. Agora a pesquisa presente na tese se desdobra nesta publicação com as devidas adaptações que a transposição do formato acadêmico para um livro requer: seleções, edições, novos arranjos argumentativos, hiperlinks... Afinal, o pensamento, assim como a linguagem está sempre em movimento.

Para começar a discussão, posso dizer a respeito do tema “ruído x imagem” que o universo da imagem contemporânea é muito diverso: nas técnicas ou tecnologias utilizadas; nos formatos de apresentação dos trabalhos; nas estéticas desenvolvidas; nos conceitos mobilizados. Quando penso essas questões em conjunto, percebo que um assunto também plural, complexo e abrangente capaz de alinhavá-las é justamente o ruído. Esse fenômeno é ponto de interesse (e vem gerando debates interessantíssimos) para os campos da cibercultura, da informática, das comunicações, da música... Abordando o ruído como tema no domínio da imagem, quero compreendê-lo como: 1) uma emergência que assinala o investimento em processos originais utilizados na arte, ou seja, poéticas experimentais, revelando os processos dos/das artistas; 2) um modo formal que

espelha uma atitude política de insurgência contra a opacidade das tecnologias, operando por meio da desprogramação; e, por fim, 3) um disparador de estéticas que ressignificam paradigmas importantes da imagem fotográfica. Esses são mais ou menos os pontos centrais do debate que se abre agora. Digo “mais ou menos”, porque antes de falar sobre cada um desses pontos em suas relações com o ruído, o começo mesmo, o marco zero, é o próprio ruído. Uma caracterização breve desse conceito e fenômeno está localizada no Capítulo 1.

Irregular, errático, imprevisível, perturbador. O ruído é quase sempre interpretado através de seu poder de causar instabilidade. Essa ideia geral está contida na maioria dos estudos sobre o tema, que, volta e meia, evocarei aqui. A questão mais importante, no entanto, é o caráter desestabilizador como origem da diferença, da diversidade no âmbito da arte. Investigando os processos artísticos que se deparam com o ruído como índice de formas estéticas singulares, saímos da compreensão do ruído como uma espécie de *outsider* ou presença indesejada e passamos a entendê-lo como força criadora, potência estético-política. Em outras palavras, trata-se de reconhecer o valor do lugar entre os polos negativo e positivo, celebrar a tensão da corrente elétrica. Essa tensão pode ser encontrada no pensamento filosófico, na teoria da comunicação, nas artes literária, cinematográfica, fotográfica e pictórica, e, de maneira até mais bem teorizada, na música. Assim, no Capítulo 2, passo a abordar as poéticas inerentes ao nosso tema.

Os modos de fazer. Os arranjos. Os processos. Os procedimentos. Em muitos trabalhos nos quais se sente a plasticidade do ruído, as poéticas são repensadas, ressignificadas, mixadas, inventadas. O ruído opera através da noção de poéticas originais, singulares, desenvolvidas para cada projeto em particular, lidando com a contingência do acaso, experimentando com o erro, a falha, navegando no

território do risco. O ato de fazer imagens encontra-se apoiado na concepção do/da artista como operador/a de um processo aberto, do qual se conhece o ponto de partida (arranjo de ferramentas, insumos, técnicas, materiais), mas não a linha de chegada. Se quem conduz o processo está criando um arranjo que visa integrar o comportamento dos materiais como uma resposta a um novo modo operativo, estamos diante de poéticas maleáveis, ajustáveis, e de certa forma, tributárias do co-agenciamento dos dispositivos. Nas poéticas centradas no ruído, a máquina é partícipe do gesto criativo. Opa! Chegamos ao Capítulo 3: a casa das máquinas, das tecnologias.

O ruído é um assunto fortemente associado aos sistemas, às inteligências maquínicas, aos dispositivos tecnológicos. No que tange à imagem, discorro sobre a presença do ruído como consequência de relações de acoplagem entre seres humanos e aparelhos. Em vez de adotar uma visão tecnofóbica, a relação de acoplagem entre sujeitos e dispositivos que busco enfatizar demonstra a vontade de intervir, de modificar, de desprogramar ou reprogramar as funções e partes dos dispositivos de imagem. É o ímpeto de investigar o *medium* procurando em suas estruturas as brechas por onde se infiltram a subjetividade e a intencionalidade humanas. É a compreensão de que as tecnologias da imagem estão aí para serem confrontadas, questionadas e redescobertas à luz de novos algoritmos. Vale misturar linguagens, materialidades, modos de apresentação, resgatar equipamentos ou técnicas “obsoletos”, empregar insumos descartados pela cadeia industrial da imagem, ultrapassando as fronteiras do visível como parâmetro formal.

O ruído, quando pensado através das experiências com as linguagens e dispositivos, vai criando estéticas variadas que rediscutem (ou muitas vezes

questionam) paradigmas caros ao campo da imagem. Foco da discussão do Capítulo 4, no qual abordarei principalmente configurações relacionadas aos modos da imagem fotográfica, em concepções frequentemente evocadas nos discursos teórico, crítico e artístico. Por exemplo, a fixidez, a unicidade e a instantaneidade do fotográfico como marcas supostamente constitutivas de sua essência. A interdição às manipulações e mestiçagens de referências evidenciadas no plano formal, fruto de uma visão redutora e purista do fazer fotográfico. A busca de certa autonomia da fotografia através de suas materialidades “específicas”, recusando aproximações com as visualidades do cinema, da pintura e da ilustração que tanto dinamizam o horizonte da criação. O entendimento de que o fotográfico opera como extensão de um referente *a priori*, que deve ser identificável, sublinhando a função indicial da imagem. O tempo como inscrição estática, uma singularidade avessa ao registro da duração. Em vez de tomar a fotografia como sujeita que caminha sozinha em vias específicas do território da imagem, considero importante criar pontes entre ela e o cinema, a pintura, o vídeo, e nessas conexões, deixar transitar o ruído.

Minha intenção é, portanto, localizar o ruído como fenômeno operativo de tensionamento de paradigmas normalmente identificados com a fotografia, expandindo o debate sobre a imagem contemporânea para além dos limites da ontologia. As estéticas do ruído surgidas do tensionamento desses paradigmas adquirem a forma de tremulações, múltiplas exposições, arrastos, fraturas, manchas, fantasmagorias, movimentos forjados, sequenciamentos, pixelizações, justaposições, temporalidades complexas, repetições de elementos, entre tantos outros modos plásticos que revelam o código dos meios utilizados levando em alguns casos ao quase abandono do imperativo do significado para ressaltar a expressão da impureza da matéria. O ruído é tributário das tendências abstratas, híbridas, experimentais, dialógicas e não-hermenêuticas do campo da imagem.

**O ARTISTA É ERRO DA NATUREZA.
BEETHOVEN FOI UM ERRO PERFEITO.
POR PUDOR SOU IMPURO.
O BRANCO ME CORROMPE.
NÃO GOSTO DE PALAVRA ACOSTUMADA.
A MINHA DIFERENÇA É SEMPRE MENOS.**

O LIVRO SOBRE NADA - MANOEL DE BARROS

O tema central que atravessa toda a reflexão deste livro é o conceito de ruído. A principal referência que vem guiando minhas pesquisas sobre o assunto é o trabalho de Greg Hainge, *Noise matters: towards an ontology of noise*, publicado em 2013. Nele, o autor identifica as características do fenômeno através do estudo de obras musicais, literárias, cinematográficas, fotográficas, etc. Porém, o tema do ruído é mais antigo, seja do ponto de vista teórico, ou do próprio fazer artístico. Desde o começo do século XX, pesquisadores e artistas se confrontam com essa questão. Hoje, o tema é objeto de interesse de vários estudiosos da comunicação, da cibercultura, além de acumular um significativo histórico de pesquisas no universo da criação musical.

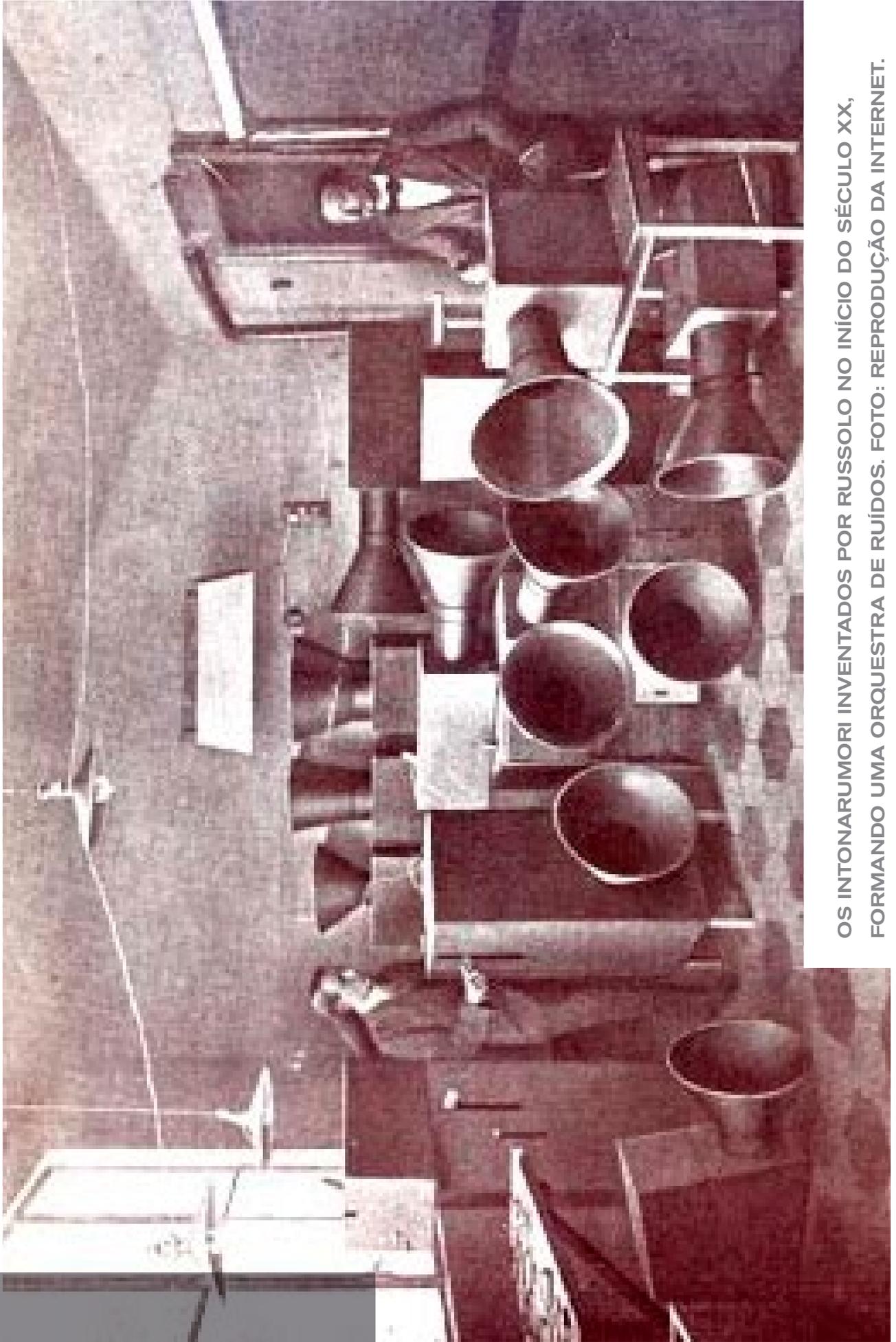
Aproximo meu debate à pesquisa de Hainge porque ele, ao invés de focar a investigação sobre o ruído em um único campo expressivo, tece uma reflexão a partir de diferentes objetos, articulando suas análises a questões filosóficas, estéticas e tecnológicas. Sua operação metodológica reflete justamente o eixo de análise que procuro estabelecer em relação à imagem. Para ele, ruído é, ao mesmo tempo, conceito e fenômeno, podendo se manifestar em qualquer dinâmica em que possamos identificar movimentos diferenciais, afastamentos de padronizações dominantes, rupturas decorrentes das propriedades intrínsecas a um *medium*, sistema ou estrutura.

O ruído também pode ser analisado juntamente às noções de erro e falha, principalmente em estudos sobre a cultura digital, o que é compreensível, já que todos esses termos compartilham o sentido de desvio, instabilidade, desagregamento, ruptura. É o que aparece nos escritos de Mark Nunes (2011), Erick Felinto (2013), Peter Krapp (2011;2018), Susan Ballard (2011), Rosa Menkman (2010), e também ao longo deste livro. Seja empregando a terminologia ruído,

falha ou erro, esses autores e autoras evocam tais palavras como vetores da criação artística. Trocando um sinal negativo por um positivo, seus textos apostam no ruído como lugar produtivo na perspectiva da arte, o que converge com a minha própria abordagem. Nas obras que cito ao longo deste livro, acredito que emergem formas variadas de ruído, decorrentes das poéticas adotadas por cada artista.

Uma das primeiras análises de que se tem notícia sobre o ruído é o manifesto *The Art of Noises*, de Luigi Russolo, de 1913. No texto, o compositor ligado ao movimento vanguardista do Futurismo, nomeia como ruído os efeitos sonoros gerados pelo maquinário de sua época. O ruído para Russolo é urbano, industrial, artificial e caótico. É um conjunto de sons imprevisíveis como o barulho dos carros, locomotivas, e multidões, funcionando como um sopro de criatividade que espanta a mesmice na música¹. Em conformidade com o tom inconoclasta de um manifesto, o autor brada: “Temos de romper a todo o custo com este círculo restritivo de sons puros e conquistar a infinita variedade de *noise-sounds*” (RUSSOLO, 1913, p. 6).

¹ Russolo criou uma orquestra de ruídos produzidos com instrumentos mecânicos que ele inventou, os “*intonarumori*”, ou “entoarruídos”, que imitavam sirenes, buzinas, uivos, entre outros barulhos. O material criado com os entoarruídos pode ser ouvido aqui: <http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/images/1/>. Acesso em: 03/01/2021.



OS INTONARUMORI INVENTADOS POR RUSSOLO NO INÍCIO DO SÉCULO XX, FORMANDO UMA ORQUESTRA DE RUIDOS. FOTO: REPRODUÇÃO DA INTERNET.



SEJA NO TEXTO DE RUSSOLO OU NO TRABALHO DE ARTISTAS POSTERIORES, JÁ DIALOGANDO COM SUAS IDEIAS, E EXPANDINDO-AS, A MENÇÃO A TERMOS COMO “ATONALIDADE, DISSONÂNCIA, EXPLOSÕES, TOSSIDOS, ARRANHADOS, RETORNO SONORO, DISTORÇÃO, FALHAS” (HAINGE, 2013, P. 2)

indica a entrada definitiva do ruído no espaço da criação sonora, bem como as constantes tentativas de conceituação sobre o assunto. Em tendências ou estilos como o rock alternativo, a música experimental, eletrônica, *glitch*, o hip-hop, ou mesmo em movimentos como a tropicália, o manguebeat, o brega e o funk (a lista é variável e crescente), vemos (ou melhor, ouvimos) um sem-número de ruídos. Só que ao contrário do que apontava o compositor no início do século XX, o ruído não é exclusivamente maquínico. Ele está em organismos e corpos, no cosmos, nas formas expressivas. É plural, complexo, uma espécie de devir originado internamente ao sistema ou aparato no qual se manifesta, o que nos leva de saída a afastar a noção de qualquer pureza (sonora ou não) que venha a ser maculada pelo ruído.

Improvisos, *feedback*, repetições, colagens sonoras, um *loop*, vibrações irregulares: são termos bastante associados ao universo sonoro e em conformidade com a ideia de ruído. Em propostas mais radicais, o uso de equipamentos danificados ou

modificados em performances ou instalações sonoras, tirando proveito de certa precariedade e imprevisibilidade dos materiais, foi documentada por Caleb Kelly (2002). Ele cunhou o termo *cracked media* para falar exatamente da possibilidade de extrair novos sons de mídias defeituosas, fora de linha, aparentemente até inúteis, levando o som a “territórios indesejáveis”. Essa metodologia é encontrada, por exemplo, no trabalho de Christian Marclay, que toca peças feitas com fragmentos de diferentes vinis, como se pode ver no filme *Record Player* (Luc Peter, 2000)². Reproduzindo partes de cada faixa em fragmentos diferentes, repetindo movimentos, ou mudando a direção da rotação, Marclay inventa sons e ritmos estranhos com base num arranjo original, que, embora constitua uma nova coisa, é subproduto do conteúdo dos registros anteriores que foram “colados”. Diferente da cisão sugerida por Russolo, a ideia de *cracked media* propõe unificar música, ruído e som, que passam a ser vistos como elementos interdependentes no ato da criação sonora. A noção de desmontar, quebrar e refazer consolida a desconstrução como prática e como estética. Peter Krapp (2018) considera o *glitch*, o *feedback* e o *click* bons exemplos das possibilidades oferecidas pela imprevisibilidade do ambiente sonoro que gozam também de um valor estético.

² O filme está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=a7FMleCtkXk>. Acesso em: 03/01/2021.

**DESMONTO SUA CABEÇA
EU TENHO MAS NÃO USO
REMONTO SUA CABEÇA
E SOBRA PARA FJSO**

DESMONTO SUA CABEÇA - KIKO DINUCCI

Boa parte dessas referências lidam com a relação entre ruído e música, ou pelo viés da oposição, ou da complementaridade. Mas em que pese o poder desagregador e transgressivo do ruído, ele não deve ser entendido como intromissão externa, como uma sonoridade estranha. Não é uma alteridade que se infiltra de fora. Na verdade, ele nasce a partir das formas expressivas já contidas nas materialidades dos instrumentos, nos sons, nas harmonias, nos timbres, nos equipamentos de reprodução, nos amplificadores etc. O ruído é parte integrante de qualquer estrutura expressiva, formal na qual se manifeste, e não pode dessa estrutura ser excluído ou erradicado.

Ele está sempre presente, embora sua presença seja muitas vezes inaudita ou difícil de notar (esse é um dos motivos que dificulta a sua conceituação). É uma espécie de monstro que vive debaixo da cama, e do qual nos damos conta ao deitar e ouvir seu ronco, quando a casa está calma e nos encontramos sob a ilusão do silêncio. Sua aparição efêmera e fantástica não deve maquiar o fato de que sempre esteve ali, pertinho de nós. Quero dizer, o ruído denota um problema de percepção.

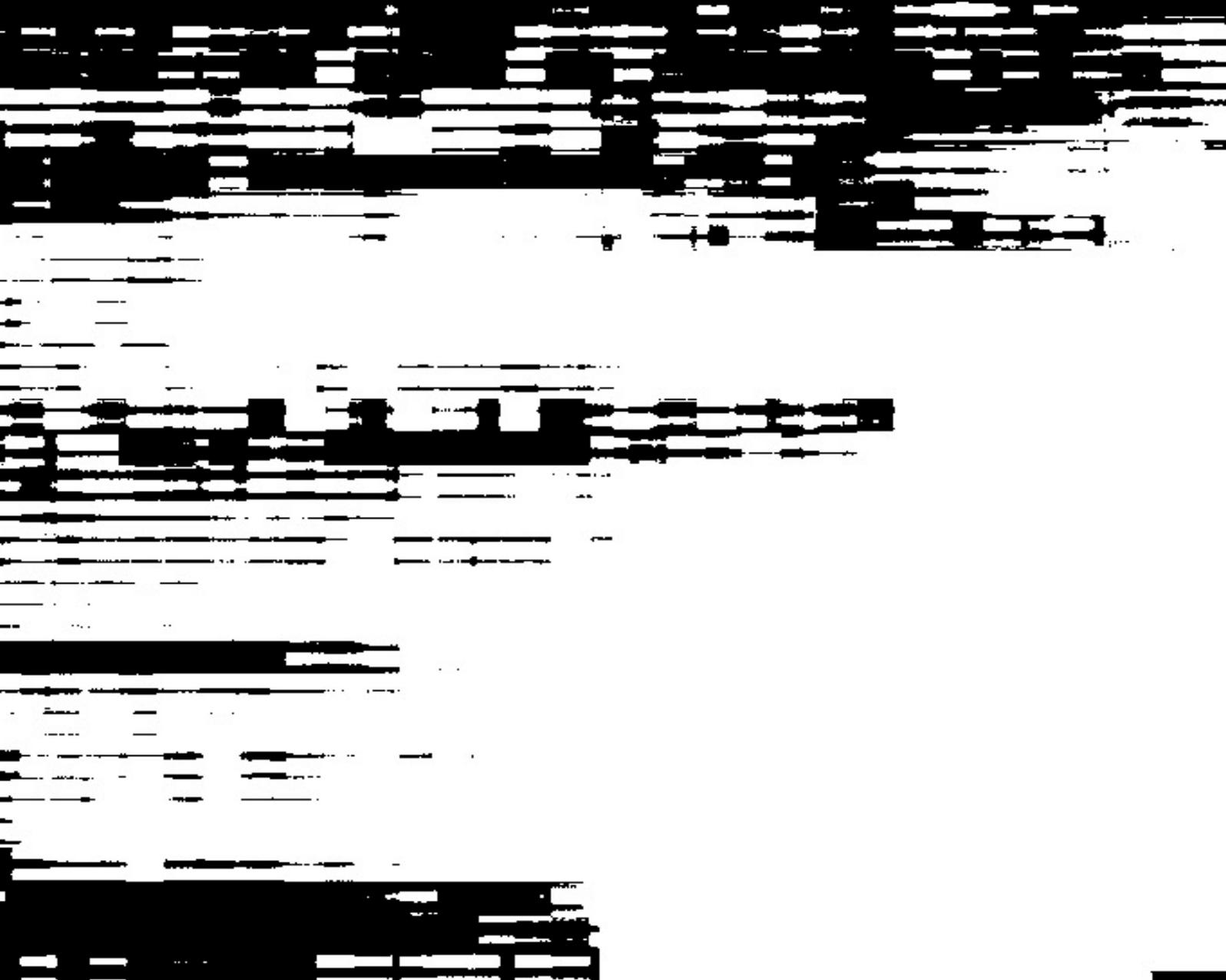
É fácil atestar essa condição: basta ouvir o trabalho de artistas como Hermeto Pascoal, Oval ou Kraftwerk³. Em seus álbuns cheios de elementos “não-musicais”, sons emitidos por instrumentos não convencionais ou usa-

³Embora não queira me alongar nas referências musicais, é difícil não mencionar o nome de John Cage (1912-1992) ao falar sobre ruído. Explorando as particularidades sonoras dos materiais e objetos, a potência do acaso como método, reconhecendo a impossibilidade do silêncio completo, ou incorporando sons não-musicais em suas peças, Cage é um expoente importante da música experimental não só pelas suas composições, mas também pelos escritos que deixou. Sua obra e suas ideias constituem um legado que reverbera até hoje nos trabalhos de artistas (não só músicos). Vale a pena conferir o especial da Zumbido, publicação on-line do Sesc, com textos sobre John Cage nesse link: <https://medium.com/zumbido/tagged/john-cage>. Acesso em: 03/01/2021.

YOU'LL
KNOW

**XTINE
BURROUGH**

DOES
WHEN YOU
SEE
HEAR IT



dos de maneira “errada”, como apontar a distinção entre música e ruído? Onde começa uma e onde termina o outro? É bastante difícil precisar esses limites. Esses artistas trabalham com sonoridades variadas, usam recursos diversos, brincam com os materiais e tecnologias de modo que o ruído atravessa a totalidade das suas composições, ora mais intenso, ora menos, como uma energia que circula num sistema ou num corpo, mas que não é estranha a ele. O ruído possui um caráter ontológico relacional, mesmo apresentando-se como diferença. Aliás, ele opera através de movimentos diferenciais, configurando-se como aquilo que não é (mais do que como aquilo que é). Por isso, é um fenômeno ligado mais à multiplicidade, à diversidade, e menos às homogeneizações, aos essencialismos. Daí também decorre a impossibilidade de defini-lo com precisão.

Esse comportamento se repete nas linguagens, nos sistemas de pensamento, nos corpos, nas imagens. Estou expandindo os exemplos para já marcar um avanço, uma saída do território exclusivo do som, porque o ruído é, de forma mais abrangente,

O ARTEFATO DE UMA ONTOLOGIA EXPRESSIVA, ASSINALANDO O MOVIMENTO NECESSÁRIO QUE SUBSISTE EM TODO SER, SEJA NUM NÍVEL SUBATÔMICO, EXISTENCIAL, FILOSÓFICO, QUÂNTICO OU INDIVIDUAL. O RUÍDO, ENTÃO É AQUILO QUE DESMORONA O MUNDO DE UMA FIXIDEZ ILUSÓRIA À QUAL NOS AGARRAMOS, NUMA TENTATIVA DE MANTER AS COISAS NO LUGAR, SEPARAR ELEMENTOS UNS DOS OUTROS E ELAVARMO-NOS ACIMA DO “MUNDO NATURAL”. (HAINGE, 2013, P. 68).

Para além das referências da música, o ruído constitui um “problema” em outras esferas de conhecimento. De acordo com Susan Ballard (2011, p. 61), matemáticos, engenheiros e físicos que trabalhavam na criação de sistemas de comunicação demonstraram preocupação com a questão do ruído, logicamente considerando este um obstáculo para a eficácia dos sistemas criados. Isso ocorreu no final da II Guerra Mundial, o que nos leva a pensar que o momento em que o ruído configura um “problema” teórico e prático coincide com o aprimoramento das tecnologias

de informação e de sistemas inteligentes no século XX, fase exatamente posterior ao *boom* de industrialização de fins do século XIX e começo do século XX (época do manifesto de Russolo). Assim, pode-se dizer que o ruído constitui uma questão conceitual que será intensamente debatida a partir do século XX.

Mark Nunes (2011), que organizou um livro com textos que falam sobre ruído e erro na cultura digital, lembra que esses temas estão bastante próximos de noções como controle, precisão e eficiência, que permeiam as práticas de nossas sociedades. Como uma espécie de reação a essa ideologia que busca a perfeição em todos os aspectos da vida cotidiana, e sobretudo nos sistemas informáticos, encontraremos o ruído e o erro. O autor salienta que vivemos sob uma “ideologia do controle informático”, assentada na ideia de que o funcionamento das coisas é supostamente livre de falhas. O erro serve para provar a falácia desse pensamento, e surge como:

(...) UMA ESTRATÉGIA POTENCIAL DE DESORIENTAÇÃO E EVOCA UMA LÓGICA DE CONTROLE PARA CRIAR UMA ABERTURA À VARIAÇÃO, AO JOGO E A RESULTADOS NÃO INTENCIONAIS. O ERRO COMO DOMÍNIO ERRANTE, SUGERE MANEIRAS PELAS QUAIS O DEFEITO, A FALHA, E A MÁ COMUNICAÇÃO PROPORCIONAM ABERTURAS CRIATIVAS E LINHAS DE VOO QUE PERMITEM UMA RECONCEITUAÇÃO DO QUE PODE (OU NÃO) SER REALIZADO NAS PRÁTICAS SOCIAIS E CULTURAIS EXISTENTES. (NUNES, 2011, P. 3-4).

Nunes celebra o potencial do ruído como espaço de renovação artística, contribuindo para a ultrapassagem de modelos estéticos ligados a noções como beleza, pureza, harmonia, equilíbrio. Apostar no caráter desagregador do ruído, a partir do reconhecimento e da valorização de estéticas “sujas”, “caóticas”, “indefinidas”, “experimentais”, “híbridas”, “disjuntivas”, é um gesto que vai de encontro às proposições de correntes filosóficas que refletem sobre a ubiquidade da tecnologia em nossas vidas. Os trabalhos de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Vilém Flusser carregam essa tônica ao tratarem do devir, do rizoma, do virtual, da diferença, do feio, do artifício, da informação, como formas de complexidade, fluidez, abertura, potência e experimento. Por que não esmiuçar essas questões para entendê-las como características das estéticas do ruído?

O pensamento desenvolvido por esses autores também oferece um curioso diagnóstico do ambiente da comunicação em rede intrínseca aos circuitos de

informação computadorizados das sociedades contemporâneas. Se essas tecnologias escondem os potenciais de reescritura, subversão, sabotagem, desprogramação em si mesmas, podemos, sim, aproximar esses projetos filosóficos dos estudos sobre o ruído. Em ambos os casos, estamos tratando da desconstrução e do questionamento de padrões, de um olhar crítico sobre as relações entre sujeitos e tecnologias. Minha contribuição é utilizar essa potência em favor da criatividade na arte.

O professor e pesquisador Erick Felinto trata a questão do ruído nas artes e na comunicação, e também identifica as abordagens do tema na cultura digital. Em texto de 2013, ao questionar sobre a recente valorização do ruído, ele explica que o caráter de diferenciação do fenômeno é o que vem motivando o interesse de artistas e teóricos:

ORA, O RUÍDO É AQUILO QUE ESCAPA AO CONTROLE, QUE PERTURBA A ORDEM, QUE QUESTIONA O SISTEMA. PARADOXALMENTE, ELE É AQUILO QUE OBSTACULARIZA O FUNCIONAMENTO DO SISTEMA, MAS QUE AO MESMO TEMPO TAMBÉM O TORNA POSSÍVEL. DE FATO, A ORDEM SE CONSTITUI ATRAVÉS DE SUA OPOSIÇÃO À DESORDEM. O ERRO, O RUÍDO SÃO RESPONSÁVEIS POR AQUELE ASPECTO DE IMPREVISIBILIDADE SEM O QUAL NÃO PODERIA EXISTIR **DIFERENÇA** E, PORTANTO, A DIMENSÃO PRODUTIVA DO SISTEMA. UM SISTEMA É PRODUTIVO AO ESTABELECE **DIFERENÇA EM RELAÇÃO AO SEU EXTERIOR**. FOSSE ELE INTEIRAMENTE FECHADO, SEM BRECHAS, AUTOCONTIDO, SUAS POSSIBILIDADES PRODUTIVAS SERIAM EXTREMAMENTE LIMITADAS. É POR ESSA RAZÃO QUE A INTRIGANTE ARQUEOLOGIA DOS VÍRUS DE COMPUTADOR EMPREENDIDA POR JUSSI PARIKKA NÃO OS ANALISA UNICAMENTE COMO MERAS PERTURBAÇÕES OU RUÍDOS DOS SISTEMAS INFORMÁTICOS. NO COMPLEXO MUNDO TECNOCULTURAL EM QUE VIVEMOS, OS ACIDENTES E VÍRUS POSSUEM UMA DIMENSÃO **PRODUTIVA**. ACIDENTES NÃO SÃO, COMO NUMA CONCEPÇÃO ARISTOTÉLICA, EXTERNOS EM RELAÇÃO AOS DISPOSITIVOS TÉCNICOS QUE AFETAM, MAS SIM **CONSTITUTIVOS** DESSES MESMOS APARATOS. (FELINTO, 2013, P. 58).

O valor do acidente, da contingência, do acaso como algo que produz diferença, será crucial nas discussões sobre os processos dos/das artistas que apresento nos capítulos seguintes. Por ora, o importante é notar a percepção desse viés benéfico do ruído, a potência criativa e disruptiva que Felinto observa, e que é sintomática de análises mais recentes.

Não é raro que os estudos sobre ruído em algum momento falem sobre a teoria matemática da Comunicação, de Shannon e Weaver. Entre as décadas de 1940-50 esses dois engenheiros que trabalhavam para companhias telefônicas também pensaram sobre como o ruído poderia comprometer a transmissão de uma mensagem, e, por conseguinte, o entendimento do destinatário. No sistema emissor-mensagem-receptor, Shannon e Weaver concluíram que diversas coisas indesejáveis são encontradas no sinal de uma mensagem, identificando distorções sonoras (telefone), estáticas (rádio), ou nas formas e sombras da imagem (televisão), erros na transmissão (telégrafo ou fac-símile), como tipos de ruídos (SHANNON e WEAVER apud HAINGE, 2013, p. 3).





QUANDO A INDESEJADA DAS GENTES CHEGAR

(NÃO SEI SE DURA OU CAROÁVEL),

TALVEZ EU TENHA MEDO.

TALVEZ SORRIA, OU DIGA:

**– ALÔ, INILUDÍVEL! O MEU DIA FOI
BOM, PODE A NOITE DESCER.**

CONSOADA - MANUEL BANDEIRA

O ponto mais interessante das observações de Shannon e Weaver não é apenas a caracterização dos tipos de ruídos (algo que torna um pouco mais palpável e menos abstrato o assunto), mas o fato de que eles, embora ressaltando o viés negativo do ruído, reconheceram a impossibilidade de um sistema funcionar sem ele. Ou melhor, reconheceram que o ruído seria parte da informação ou sinal. A teoria matemática da comunicação entende o ruído como resultante de processos materiais que, por meio de rupturas e distrações, reorganizam o sistema (BALLARD, 2011, p. 68). Causando interferências e mutações, o ruído reconfigura a mensagem, utilizando-se dos próprios elementos internos, e dos materiais envolvidos em sua transmissão. Essa teoria (embora já datada) nos confirma que o ruído não existe isoladamente. Ele é onipresente, surge misturado às entidades às quais se opõe e não existe de maneira independente.

xtine burrough (2011) diz que o ruído está associado a uma ideia de desconexão, que acaba criando significados alternativos. Lembro rapidamente da sequência de abertura do filme *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), repleta de imagens sem conexão evidente, acompanhadas de sons

diegéticos e não-diegéticos, cuja estrutura ruidosa provoca um choque imediato. Ao longo do filme, porém, notamos que as cenas iniciais são sugestivas da incomunicabilidade entre as personagens femininas e da perturbação interior de cada uma, além de funcionarem também como uma espécie de comentário sobre a linguagem cinematográfica em seus estilos e formas de narrar, e sobre o cinema, enquanto dispositivo de fabulação. O ruído está na combinação de imagens “desconexas”, e no exercício de usar o filme para pensar sobre o cinema, ou seja, num gesto reflexivo. As imagens apontam para significados que estão além de seu caráter descritivo, mas que se constroem da união entre elas.

Ainda sobre esse potencial de desarranjo, burrough comenta, por exemplo, sobre o papel do ruído televisivo em narrativas audiovisuais, um recurso que encontramos em filmes, séries, videoclipes, sugerindo interrupções na comunicação ou mesmo a existência de realidades fantásticas, paralelas, interiores, não verossímeis⁴:

⁴O ruído televisivo aparece, por exemplo, em *Eraserhead* (1977) e *Twin Peaks* (2017), filme e série dirigidos por David Lynch, e ainda no clipe de *Ode to viceroy* (2012), de Mac DeMarco, e no longa *Inferninho* (2018) de Guto Parente e Pedro Diógenes. Nos vídeos da TV Boitempo, canal no Youtube da editora de mesmo nome, o ruído televisivo é usado como vinheta de corte (<https://www.youtube.com/channel/UCzwfw0utuEVxc4D6ggXcqiQ>). Acesso em: 03/01/2021.

LINGUISTICAMENTE FALANDO, O RUÍDO PODE TER INFLUÊNCIA POSITIVA RESULTANDO EM MÚLTIPLAS LEITURAS OU DUPLOS SENTIDOS PARA O RECEPTOR. SEMANTICAMENTE, TAMBÉM TEM O PODER DE COMUNICAR SIGNIFICADOS ALTERNATIVOS. UMA REPRESENTAÇÃO VISUAL DO RUÍDO PODE SER SIMPLESMENTE UMA TELA DE TV FORA DO AR. COM UM ESTÍMULO TÃO COMUM, A RESPOSTA AUTOMÁTICA DO SER HUMANO COMO ESPECTADOR É MUDAR DE CANAL. NUM EXEMPLO MAIS COMPLEXO DE UMA NARRATIVA TELEVISIVA, O “FORA DO AR” PODE SIGNIFICAR PERDA DE COMUNICAÇÃO ENTRE DOIS PERSONAGENS. O RUÍDO EM UMA SITUAÇÃO TORNA-SE UM SIGNIFICANTE DE RUÍDO EM OUTRA, ONDE O SINAL RUIDOSO ORIGINAL É USADO PARA REPRESENTAR A DESCONEXÃO. DENTRO DA ESTRUTURA NARRATIVA, O EFEITO NÃO É MAIS RUÍDO. EM VEZ DISSO, É PARTE VITAL DA NARRATIVA, ASSIM COMO AÇÕES, CENÁRIO E DIÁLOGO. (BURROUGH, 2011, P. 80-81).

Partindo de todas essas observações, concluo que o ruído indica um espaço de possibilidades, onde habitam as manifestações imprevistas do funcionamento de um sistema, equipamento ou técnica, e ainda, que essa manifestação não surge como um movimento de isolamento, uma singularidade que se aparta do todo. É deslocamento, mutação, porém não é separação, descolamento. As referências também colocam em debate uma interação mais horizontalizada (menos hierárquica) entre indivíduos e tecnologias (tipos diferentes de materialidades), sem que o ser humano goze de um *status* privilegiado nessa relação. Essa questão é

de suma importância para entender as poéticas dos artistas que trabalham com o ruído, que vão atuar na fronteira entre o domínio das técnicas e a autonomia dos materiais ou dispositivos, quando submetidos às mais diversas manipulações e sabotagens. O ruído, então, pede uma visão sistêmica e relacional da expressão.

(...) O RUÍDO É MAIS DO QUE APENAS UM CONCEITO, UMA FIGURA DE PURA POTENCIALIDADE, QUE É PRODUZIDO NA ATUALIZAÇÃO DA EXPRESSÃO, EMBORA NUNCA ABANDONE O EXTERIOR A PARTIR DO QUAL A EXPRESSÃO É DELINEADA E, ASSIM, LEMBRAMO-NOS DELA. GROSSEIRAMENTE, O RUÍDO NÃO É APENAS DA ORDEM DE UM FUTURO (À-*VENIR*), MAS ONIPRESENTE. O RUÍDO

ATRAVESSA TANTO O REAL COMO O VIRTUAL, OS DOMÍNIOS DO CONCEITO E DA MATÉRIA, A MULTIPLICIDADE E A SINGULARIDADE; É O SUBPRODUTO DO EVENTO QUE OCORRE NOS DEVIRES SITUADOS ATRAVÉS DESSES POLOS, A PRÓPRIA PRÉ-CONDIÇÃO PARA A EXPRESSIVIDADE QUE NASCE APENAS COMO UMA CONSEQUÊNCIA NÃO INTENCIONAL, AINDA QUE INEXORÁVEL, DA PRÓPRIA EXPRESSÃO. (HAINGE, 2013, P. 22-23).

Nessas diferentes abordagens sobre o ruído nota-se que é um conceito bastante instável. Para cada tentativa de caracterizar, definir o ruído, as interpretações diferem, conforme mudam especificidades temporais, geográficas e culturais, o que resulta em leituras carregadas de subjetividade e até contraditórias. Teoricamente falando, a questão do ruído apresenta uma curiosa natureza mutável, sendo redefinida de tempos em tempos. O ruído é frequentemente acometido por uma “flutuação conceitual diacrônica” (WANDERLEI, 2020, p. 187). Porém, são comuns noções como desequilíbrio, descontrole, falha, ruptura, desordem, confusão, entropia, hibridismo, heterogeneidade. Por extensão, é possível ligar o ruído a questões como alteridade, intermedialidade, acaso, imprevisibilidade, erro, defeito, descontinuidade, choque.

Todas essas palavras apresentam como traço comum uma conotação negativa, que permeou vários estudos sobre o tema. Atualmente, essa tônica vem mudando, pois há vários pesquisadores e pesquisadoras considerando o ruído como um fenômeno produtivo, identificando sua capacidade generativa. Os estudos sobre a cultural digital e o olhar dirigido às tecnologias do computador oportunizaram investigações sobre o ruído e o erro não mais como problemas, mas como elementos que desencadeiam experiências estéticas transformadoras (FELINTO, 2013, p. 56). Este é um fato curioso, porque as mesmas tecnologias em que recursos de constrangimento e erradicação do ruído (e do erro) são largamente empregados sob a máscara de uma absoluta eficiência, são aquelas que recentemente estimu-

lam o debate sobre a potência criativa dos *bugs*, dos travamentos, das interferências. As mídias digitais parecem transparentes e discretas, mas sob elas há um agente desagregador (HAINGE, 2013, p. 91) que teóricos e artistas já identificam como lugar onde a criação pode se renovar. Esse agente é o ruído.

Peter Krapp (2011) chega a dizer que as tecnologias digitais consolidam a era do apagamento do ruído, mas a verdade é que estratégias de contenção sempre estiveram presentes, mesmo em tecnologias anteriores, que já saíam da fábrica com mecanismos de redução de acidentes ou falhas (que certamente ocorreriam de qualquer maneira). A noção de fidelidade utilizada pela indústria de equipamentos sonoros é um exemplo disso. A substituição dos discos de vinil e fitas cassete pelo *compact disc* (CD) também prometia uma mídia capaz de reproduzir melhor o conteúdo gravado (fidelidade superior às mídias analógicas e magnéticas). Pensando em todas essas questões, o debate sobre o ruído alerta para a natureza falível, irregular e imperfeita de todos os seres e sistemas, oferecendo um ótimo aporte teórico para exercitarmos a crítica das mídias, fazendo-nos entender que não há meios, formatos ou sistemas livres de ruídos. A falha está na nossa capacidade de percebê-los.

Embora consciente de que um tema como o ruído é complexo e passível de muitas abordagens e aberturas (como sua própria gênese), gostaria de encaminhar algumas conclusões a respeito do tema com base no que foi dito até aqui. A primeira é que o ruído é um fenômeno que estimula interlocuções com várias disciplinas, pois, como opera na base da ideia de diferença, pode ser articulado em diferentes contextos, sendo identificado em formas, linguagens e mídias diversas. Essa questão está relacionada a um segundo ponto essencial para a ligação entre ruído-imagem-tecnologia: o ruído se expressa no plano das materialidades, nas superfícies. Mapear a pluralidade dessas manifestações no campo da imagem é uma das tarefas desta pesquisa.

Se o ruído pode ser visto, sentido e ouvido, quando captura nossa atenção nesses momentos de emergência tem o poder de mexer com as nossas expectativas como observadores e ouvintes, de modo que bagunça nossos hábitos perceptivos. As obras de arte explicitamente ruidosas propõem novas sensibilidades. Elas fazem com que os parâmetros classificatórios sobre as linguagens e mídias sejam redefinidos primeiro a

partir dos métodos, e depois da configuração final das obras. Nas artes visuais, em alguns casos não conseguimos afirmar com segurança se um projeto é em cinema, fotografia, pintura, dada a mestiçagem de procedimentos e o cruzamento de referências. Na verdade, acredito que falar de ruído significa também que no contexto atual de um regime visual, autorreferente, plural e saturado, podemos assumir a intenção de borrar as fronteiras entre esses domínios da imagem como subtexto de várias obras. Assim, o ruído possui um forte caráter expressivo, plástico, formal, que nos joga no terreno da estética, rediscutindo permanentemente modelos visuais e ontologias.

Mais uma questão: o ruído, quando integrado na concepção de trabalhos artísticos, traz consigo uma dimensão crítica à opacidade dos meios, à legitimidade dos modelos e paradigmas visuais e à noção do artista como senhor absoluto da criação. Por lidar constantemente com a desconstrução e com o reposicionamento, as estratégias que incorporam o ruído são problematizadoras e tentam sugerir maneiras alternativas para utilizar tecnologias e materiais, ocupar dos espaços de exibição, elaborar modos de configuração e acesso às obras. O ímpeto de desprogramar o

medium está no centro das práticas adotadas pelos/as artistas que analiso nesta pesquisa.

O confronto ao projeto industrial das tecnologias, que é base de muitas iniciativas artísticas, demonstra o interesse dos/das artistas nas contribuições que o meio pode trazer à construção da obra. Ora, se investigo formas pouco habituais de comportamento para um dispositivo, suporte ou objeto, descaracterizando-o até os limites do “mal funcionamento”, e aceito o resultado desse empreendimento, integrando-o como parte de uma estética processual, estarei dividindo com o *medium* o gesto da criação. Tal disposição revela a abertura à interferência do ruído, ocasionada pela incerteza dos resultados que a desprogramação provoca. Essa atitude revela uma concepção menos romantizada e centralizada do papel do/da artista como autor/a exclusivo de uma obra. A questão é essencial nas poéticas adotadas nos trabalhos, conforme mostrarei a seguir.







**ABAIXO OS PURISTAS
TODAS AS PALAVRAS SOBRE TUDO
OS BARBARISMOS UNIVERSAIS
TODAS AS CONSTRUÇÕES SOBRE-
TUDO AS SINTAXES DE EXCEÇÃO
TODOS OS RITMOS SOBRETUDO
OS INUMERÁVEIS.**

POÉTICA - MANUEL BANDEIRA

EXPERI -MENTAIS

Sempre gostei desse poema de Manuel Bandeira. Na verdade, embora eu não seja uma leitora frequente de poesia, sempre gostei dos poemas de Bandeira. Gosto das observações do cotidiano que ele faz em alguns textos, e até mesmo da amargura contida em outros. Mas escolhi esse trecho de “Poética” motivada pelo tom iconoclasta com que ele recusa o conservadorismo e suas respectivas oposições. Ora, fazer a crítica de algo buscando somente um sinal negativo é binarismo do mais redutor. Num trecho mais adiante, ele diz que gosta mesmo é do lirismo dos loucos, dos bêbados. Nesses versos ele canta a beleza do desvario, da desordem, da falta de lógica, buscando uma emoção que não se encontra quando se seguem as métricas e estilos consagrados.

Poética, seja no título do poema de Manuel Bandeira, ou no sentido que emprego para falar de imagem, é modo de fazer, maneira de criar. Forma de manusear, manipular, organizar, ajuntar coisas. Escolher ferramentas, materiais, dispositivos. Arranjá-los, mas também desarranjá-los. Dar-lhes usos diferentes daqueles para os quais foram fabricados. Inventar coisas encontrando novas funções para essas coisas. Descobrir nos objetos inventados diferentes conformações da matéria, mobilizadas por funções específicas. Poética aqui é método, metodologia. Pode também ser entendida como estratégia ou tática. Ronaldo Entler define a poética no contexto do fazer artístico:

(...) uma direção desse fazer apontada por uma intenção, uma função, pelo uso de uma técnica particular, por uma escola, um movimento, um estilo etc. Quando falamos em criação musical, fotográfica, pictórica, falamos de poéticas. Quando falamos em arte sacra, arte conceitual, arte utilitária, arte abstrata falamos também em poéticas. É a poética que determina as normas de uma produção artística, suas particularidades operativas. Essa diferenciação entre dados que definem genericamente a arte e as normas. (ENTLER, 2000, p. 47-48).

A poética determina então as escolhas, os caminhos tomados no percurso do fazer artístico. Pensar conjuntamente ruído e poética requer olhar para metodologias não-convencionais, processos originais que acabam por reconfigurar as formas. Já pensando no campo da imagem, há uma série de práticas de hibridismos, apropriações, remixagens, emulações, manipulações, releituras, citações, que reforçam a ideia de que a produção contemporânea é plural em suas poéticas, cada vez mais baseadas na ruptura de limites dos materiais e das linguagens. Cinema, fotografia, pintura, vídeo, ilustração, artes gráficas, dentre outros, representam territórios da imagem que são constantemente submetidos ao questionamento, ultrapassados em suas fronteiras no modo como os/as artistas utilizam seus dispositivos.

Em muitos casos, a poética que se vale do ruído é ancorada no aproveitamento de efeitos de mídias submetidas a adaptações, de equipamentos programados para apresentarem erros, na combinação original de meios analógicos e informáticos,

ou mesmo na construção de traquitanas, numa verdadeira artesanaria das máquinas de imagem. Tais processos também buscam discutir criticamente paradigmas do campo da imagem, por vezes tidos como essencialismos da fotografia ou do cinema.

Luiz Alberto Guimarães, artista de Niterói/RJ que explora novos caminhos no uso da câmara escura, problematiza em seu trabalho questões como a perspectiva geométrica (renascentista), o instantâneo fotográfico e a noção de paisagem. Suas imagens estão repletas de ruído. Sob influência do pensamento de Vilém Flusser (1920-1991), ele faz uma revisão da câmara escura, desconstruindo seu modelo monocular, substituindo-o por equipamentos que ele mesmo produz, com várias entradas de luz. Sua poética de ressignificação da câmara escura é empregada na série **Paisagens Cacofônicas (2015)**⁵, que traz uma visão caótica sobre a ocupação do espaço urbano. A cidade é excessivamente sufocada pelos edifícios e por outros elementos da paisagem que se lançam uns sobre os outros, acumulando-se na superfície da imagem. As *pinholes*⁶ de muitos olhos criam cenários desordenados, onde a regularidade da perspectiva geométrica é quebrada. A confusão do espaço se reflete no processo de embaraçar os pontos de vista da câmara, que já não tem mais um único olhar que sirva

⁵ <https://www.laguimaraes.com/paisagens-cacofnicas>.

⁶ Pinhole é um dispositivo fotográfico simples, basicamente uma caixa ou recipiente fechado, com um furo por onde entra a luz. Carregado com papel fotográfico ou negativo, é uma câmara sem regulagens de foco ou velocidade, sem obturador e lente. É geralmente feita com caixas de papel e latas.

de referência na construção do espaço. Explicando sobre o projeto, Luiz ressalta que sua poética é uma crítica aos usos convencionais da câmara escura:

Então quando eu comecei esse meu trabalho a minha pegada era meio flusseriana muito na questão da relação do aparelho, o quanto que o aparelho é pré-formatado pra você. (...) a grande formatação do aparelho fotográfico é a questão da representação. De que maneira ele pega a realidade e representa planarmente (...) que é extremamente antiga, é renascentista. (...) A representação ficou presa demais a esse modo, ficou muito formatada. A fotografia aceitou passivamente essa função, enquanto a pintura você teve todos os movimentos, o Cubismo, e outras formas de representar (...) Muito do que eu tento fazer com a fotografia (...) é uma perspectiva (...) mas não tem as regras que tanto atraiu o pessoal no final do século XIX. É justamente ver que tem outro jeito. (GUIMARÃES, 2017).

O universo das Paisagens Cacofônicas discute a ocupação capitalista predatória das cidades brasileiras e a maneira tradicional com que a fotografia normalmente registraria essa paisagem. No lugar da abordagem realista, essa construção do espaço enfoca o caráter perverso da presença humana, simbolizando através de uma estética fantástica certo horror que há na disputa pelo espaço nas cidades contemporâneas. Em seu site, Luiz utiliza uma reflexão do cineasta alemão Wim Wenders para comentar essas questões:

Assim como o mundo de imagens que nos circunda é cada vez mais cacofônico, desarmônico, ruidoso, proteiforme e pretencioso, as cidades se tornaram por sua vez mais e mais complexas, discordes, ruidosas, confusas e massacrantes. Imagens e cidades vão bem juntas. (WIM WENDERS apud GUIMARÃES, 2015).



**SEM TÍTULO - MÁQUINA PINHOLE FEITA COM LATA DE METAL E PAPEL FOTOGRÁFICO - PAISAGENS CACOFÔNICAS (LUIZ ALBERTO GUIMARÃES, 2015).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DO ARTISTA.**

Ao recusar qualquer tom bucólico (ou estilo “cartão postal”, comum na fotografia de paisagem), o trabalho estimula a reflexão sobre gêneros e paradigmas da imagem, aproximando-se do tema do ruído na medida em que se vale de um procedimento distante de padronizações e estilos herdados de uma tradição visual que possui larga história na pintura e na fotografia. Ao recusar a apropriação da câmara escura em seu modelo convencional, o artista recusa também certa tipologia de imagem:

Luiz Alberto Guimarães utiliza as câmeras que ele mesmo constrói sob parâmetros específicos, que são adotados de acordo com os conceitos que quer discutir e com os resultados estéticos que a elaboração dos equipamentos pode gerar. A câmara escura serve como modelo paradigmático a ser reinventado, já que não opera em sua forma original e clássica (engendrando a produção da imagem autônoma, sem a interferência humana, supostamente gozando de maior precisão). Ela é submetida a diferentes tipos intervenções e adaptações.

Você olha uma imagem *pinhole*, você reconhece: isso foi feito com uma *pinhole*. E aí, às vezes, quando eu começo a mostrar meu trabalho, ‘ah mas o seu é diferente’. Pois é, porque não é o fato de ser um burquinho, a questão é a estética e como eu vou usar, e quais as possibilidades que eu vou descobrindo em cada máquina. E eu te mostro vários trabalhos feitos com cada máquina, e você vê que são completamente distintos. Cada um te dá uma possibilidade, uma expressão diferente, e diferente da máquina convencional. Então é isso que eu busco né, seja colocando o negativo/papel não na posição frontal, múltiplas exposições (...). (GUIMARÃES, 2017).

Tenho desde então procurado atuar no limite do que Flusser denomina de jogo contra o aparelho: começo por destruí-lo, para então reconstruí-lo segundo novos programas, elaborados pelo próprio fotógrafo. Dessa forma, creio que para quem quer “inventar categorias e continuar fotografando”, a solução pode estar nas máquinas artesanais com as quais venho trabalhando (e com certeza me divertindo) onde o que está sobretudo em pauta é o tempo de exposição e a geometria da representação. (GUIMARÃES, 2014, p. 5).



UMA DAS CÂMERAS DE LUIZ ALBERTO GUIMARÃES.
FONTE: CORTESIA DO ARTISTA.

A *pinhole* tem algumas características (ausência de visor, sistema de lentes, focagem, controles de velocidade e abertura do obturador) que fazem dela um dispositivo cego, descontrolado e imprevisível por excelência, quando comparada a equipamentos fotográficos tradicionais. Mesmo sujeita às leis físicas que regem o comportamento da luz e à geometria de sua estrutura, assim como acontece com outros dispositivos da fotografia, a exploração crítica da câmara escura atesta uma verdadeira investigação de possibilidades outras, ainda não reveladas, sobretudo em seu viés estético. Ultrapassado o paradigma monocular, para Luiz, a técnica clássica esconde “imagens abandonadas”, formadas nas várias direções da câmara escura, que inundam seu espaço formando-se em suas paredes laterais, piso e teto (GUIMARÃES, 2014, p. 16). Imagens descobertas pela inquietude do artista, que aprofunda resultados obtidos por meio de técnicas até considera-

das superadas, desgastadas. A poética de artesanaria da câmara escura indica que seu modelo, além de não ter se esgotado, não está vedado a novos usos e reconfigurações.

Outro artista que se dedica a projetos com equipamentos artesanais é o paraense Dirceu Maués. Seus trabalhos propõem um diálogo entre fotografia, cinema, vídeo, instalação, e abordam, entre outros temas, a problemática da paisagem. Seus dispositivos “precários” (MAUÉS, 2012) são feitos com materiais simples como caixas de papelão e surgem do desejo do artista em discutir a ideia (senso comum) de que imagens de qualidade dependem necessariamente de equipamentos sofisticados e caros. Nessa crítica da fetichização da tecnologia, há também um espaço para refletir sobre a suposta ausência do ruído nesses aparelhos:

A QUESTÃO DO RUÍDO DENTRO DA FOTOGRAFIA VEM JUNTO COM ESSE USO DO ANALÓGICO, (...) DE UMA TECNOLOGIA MAIS SIMPLES. E COMO SEMPRE ME INCOMODOU O DISCURSO COMERCIAL (...) DA IMAGEM PERFEITA, DE COLOCAR O DISPOSITIVO, O EQUIPAMENTO, NA FRENTE DO FOTÓGRAFO (...) COMO SE ISSO FOSSE GARANTIR UMA CERTA NARRATIVA DO TRABALHO. VOCÊ GARANTIR UMA QUALIDADE ESTÉTICA. (...) O MEU INTERESSE EM USAR *PINHOLE*, A CONSTRUÇÃO DE CÂMERA (E AÍ VEM O RUÍDO JUNTO), ACABA FAZENDO PARTE DE UM CONJUNTO QUE SE CONTRAPÕE A ESSE DISCURSO HEGEMÔNICO (...) QUE SE CONSTRUIU SOBRE A FOTOGRAFIA, UM DISCURSO MAIS TELEOLÓGICO. (...) COMECEI A ME INTERESSAR POR CERTO CONFRONTO COM ESSE DISCURSO. E NO FINAL, O RUÍDO ACABA VINDO JUNTO COM O PROCESSO, CONSTRUINDO A CÂMERA. EU TINHA LIDO FLUSSER E TINHA ADORADO. E PRA MIM ERA MEIO QUE TU ENTRAR NA “CAIXA PRETA” E PODER FAZER O QUE TU QUISESSE, APESAR DE QUE ELA TE DÁ UMAS LIMITAÇÕES. (MAUÉS, 2017).

Para o fotógrafo, o processo de elaborar seus próprios equipamentos é uma forma de investigar estética e conceitualmente imagens alternativas que fogem à padronização das câmeras industrializadas⁷. Para desconstruir o dispositivo convencional, Maués resgata processos clássicos como a fotografia estenopeica e a câmara escura, e assim desapega-se da imagem fixa, única e automatizada, corolários da representação verossímil, do instantâneo temporal, da composição centralizada. Esses elementos, por vezes tidos como marcas distintivas da imagem fotográfica, têm um histórico de celebração na retórica de críticos, instituições, teóricos e outros artistas⁸. Optar pelas câmeras artesanais também é uma forma de revisar concepções que associam inovações no campo da imagem ao aprimoramento das tecnologias. O uso de dispositivos originais ainda abre o caminho para que o ruído apareça:

⁷ As câmeras feitas por Maués podem ser vistas no site dele: <https://www.dirceumaues.com/cameras>.

⁸ Antonio Fatorelli (2013) se refere a essa questão quando caracteriza o modelo da imagem “pura” e “direta”, livre de intervenções como “forma fotografia”, e explica que esse paradigma estético dominou boa parte do pensamento sobre a fotografia moderna.

CONSTRUIR SUA PRÓPRIA CÂMERA SIGNIFICA ESTAR LIVRE DAS AMARRAS DE UM MODELO QUE LHE É IMPOSTO PELA INDÚSTRIA. SIGNIFICA PODER EXPERIMENTAR UMA ENORME GAMA DE NOVAS POSSIBILIDADES QUE O PROCESSO PERMITE, A PARTIR DE UM PROJETO MUITO PESSOAL DE CONSTRUÇÃO DA CÂMERA E DAS CARACTERÍSTICAS QUE SÃO ESCOLHIDAS PARA ESSA CÂMERA. (MAUÉS, 2012, P. 10).



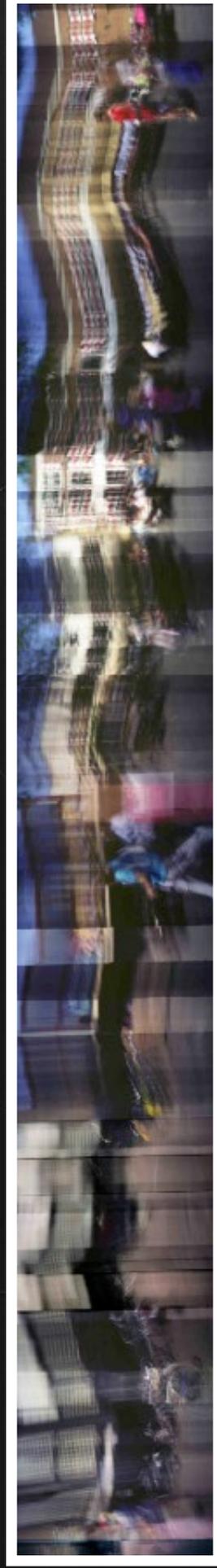
TOY CAMERA ADAPTADA E ACOPLADA À BICICLETA POR DIRCEU MAUÉS. FONTE: REPRODUÇÃO DE MAUÉS (2015).

Nos seus experimentos, Maués aproxima-se de questões relacionadas aos domínios do cinema e do vídeo tais como a presença do movimento, a montagem, o lugar do espectador⁹. Na série **Extremo horizonte (2012-2019)**, utiliza uma câmera de fenda (uma *toy camera* de médio formato modificada, para que a luz entre por uma abertura vertical) presa a uma bicicleta. Essa estrutura permite que a imagem registre o trajeto percorrido pelo fotógrafo. A entrada de luz em fenda captura a paisagem em porções verticais, num registro que é também feito continuamente (sem parada) ao longo do percurso que a bicicleta faz. No lugar de fotos individuais, o resultado é uma imagem única que embora apresente certa continuidade espacial, mostra em toda a sua extensão essas porções verticais, inscritas pela exposição do trecho do negativo esquadrinhado pela luz. O que se vê é “um registro que ganha em acuidade, mas está mais suscetível a efeitos de movimento na composição da imagem” (MAUÉS, 2012, p. 27).

No começo do processo, a intenção era fazer panorâmicas com *pinholes* mantendo a conexão espacial entre os fotogramas, mas diante do efeito obtido com o registro em varredura, a poética foi readaptada. A metodologia envolve ainda um sistema para avançar o negativo dentro da câmera, durante a captura. A prática combina os movimentos da película e da câmera, e cria a vista de uma paisagem cheia de arrastos, borrões, corpos e objetos distorcidos¹⁰.

⁹ Outros projetos que lidam com essas questões são a videoinstalação **Em um lugar qualquer - Outeiro (2009)** e **(In)versões na paisagem - Brasília (2015)**. Ver: <https://www.dirceumaues.com/>

¹⁰ Para ver mais imagens da série **Extremo Horizonte**, conferir: <https://www.dirceumaues.com/extremo-horizonte>.



PANORÂMICAS FEITAS COM CÂMERA DE FENDA NA BICICLETA - NEGATIVO FOTOGRÁFICO - EXTREMO HORIZONTE (DIRCEU MAJÉS, 2012-2019). FONTE: CORTESIA DO ARTISTA.

Além do movimento duplo do suporte e do aparelho subvertendo a fixidez, esse processo inclui também uma resignificação do próprio modelo das câmeras de fenda. Normalmente usadas para fotografar corridas de cavalo, essas câmeras eram posicionadas perto da linha de chegada, e o filme era que se movia, não o equipamento (MAUÉS, 2012). Aqui, com ambos se movendo, em vez de um movimento congelado, temos paradas e continuidades na mesma tomada:

(...) Em panorâmicas muito longas, meu braço não conseguia fazer um giro contínuo. Era necessário soltar (...), no ponto que não era possível continuar torcendo o braço, e retomar o movimento novamente. Cada parada no movimento de giro do filme provocava uma superexposição de uma pequena área dentro da imagem panorâmica, ressaltando assim ao acaso algumas partes da imagem: uma pessoa que passava, objetos na rua. Há uma certa intermitência de campos que atraem o olhar para essas pequenas áreas. Temos como que um jogo de frames superpostos, mas não são exatamente frames pois a imagem tem uma certa continuidade. A cidade é desvelada num contínuo e fragmentado movimento longitudinal. (MAUÉS, 2012, p. 27-28).

A acoplagem “homem-câmera-bicicleta” forma uma estrutura que interfere na construção da imagem, que adquire uma série de imprecisões, distorções e zonas iluminadas com diferente intensidade, devido ao movimento da bicicleta e do filme. Movimentos e paradas compõem uma panorâmica cuja especificidade é registrar os modos fixo e móvel, situando-se no que Raymond Bellour (1997) chamou de “entre-imagens”. Trabalhos como este contribuem para refletirmos e reconsiderarmos as fronteiras entre as artes (no caso, fotografia e cinema), bem

como compreendermos o papel do ruído como elemento pelo qual vários artistas conseguem expandir e diversificar o campo das visualidades. Quanto mais se exploram os equipamentos em busca dessas imperfeições de forte valor plástico, mais o escopo do fotográfico se amplia, indo na direção de outras artes (MAUÉS, 2015, p. 14).

Sem dúvida, os métodos experimentais baseados na elaboração dos dispositivos artesanais (*pinholes*, caixas e tambores de luz) imprimem à investigação da paisagem um movimento estranho, pouco usual para a modalidade da imagem fixa. O artista não busca a precisão do olhar, mas a irregularidade das condições de captura, valorizando a inscrição do movimento. Cada fotografia traz a junção de fragmentos do espaço percorrido. O processo incorpora um devir cinematográfico à fotografia remetendo à montagem de planos de um filme, tanto que o artista faz referência ao *frame*.

Assim como Guimarães, Maués discute com sua poética as noções acerca do gênero paisagem, supostamente constituído como porção do espaço que se oferece ao olhar de um sujeito, sem que a presença (ou interferência) deste último seja sentida plasticamente, ou seja, representada formalmente na imagem. Enquanto o artista niteroiense questiona essa noção pela acumulação de pontos de vista, quebrando a unicidade do olhar da câmera, o artista paraense adota o panorama como referência de uma paisagem que é paradoxalmente móvel e imóvel. Na sua concepção, o formato panorama está a meio caminho da arte cinematográfica porque sugere o movimento, embora permaneça uma representação estática. O panorama seria foto e cinema ao mesmo tempo (MAUÉS, 2012, p. 30). No lugar da ilusão de harmonia entre os elementos do espaço (os panoramas valorizavam um estilo realista de representação, como uma espécie de pré-cinema), há um es-

tudo do ambiente que apaga os detalhes, embaralhando-os. As panorâmicas não se restringem ao domínio do visível, elas extrapolam seus limites. Possuem uma continuidade temporal construída pela acumulação de instantes. Nessa dupla natureza de cinema e fotografia, Maués aproxima os procedimentos da *pinhole* e do panorama através da noção de tempo como duração:

(...) o tempo usado na *pinhole* também é uma duração, ele inscreve a imagem lentamente sobre o negativo. E as características da fotografia *pinhole* potencializam o conceito do panorama. A soma de vistas, sobre o próprio negativo, emendadas sem precisão ou a tomada da foto, em sistema de varredura, girando a câmera sobre seu próprio eixo ao mesmo tempo em que o filme também é girado dentro da câmera (...). (MAUÉS, 2012, p. 24).

Segundo Ana Angélica Costa (2015) os trabalhos feitos com câmeras artesanais são determinados pelas características do ambiente fotografado e pela superfície onde a luz se projeta (negativo ou papel). Se cada dispositivo é único, as imagens são sempre diferentes. Para a autora, as técnicas que revisitam a câmara escura revelando sua forma de operar, ajudam a compreendermos melhor o seu funcionamento e desmistificam a prática fotográfica, enfatizando justamente o que acontece durante a exposição de um material fotossensível à luz. O trabalho com câmeras artesanais coloca então o sujeito nas entranhas do processo fotográfico, oportunizando a reflexão sobre os modos de criar, os mecanismos técnicos e, conseqüentemente, os regimes visuais. E se as técnicas deixam transparecer o percurso de construção da imagem, elas chamam a atenção para o processo que ocorre no interior do dispositivo. Se o que vemos é o registro desse processo, considerando as fotografias obtidas pelas câmeras artesanais (com suas múltiplas imagens

projetadas, traços de luz, texturas aparentes dos materiais usados), esse processo aponta na direção das materialidades formadoras da imagem: a luz, o suporte, o tempo.

Guimarães e Maués manipulam o tempo e o espaço. Dimensões que andam juntas na construção da imagem fotográfica, cinematográfica, pictórica. As poéticas adotadas nos trabalhos que lidam com o ruído apresentam uma tendência significativa para esgarçar os parâmetros que servem de referência para a dinâmica entre tempo e espaço nessas linguagens. Por exemplo, se a fotografia, num entendimento bastante genérico, é a captura de um instante temporal, e um filme pode ser um conjunto de fragmentos espaço-temporais organizados para forjar um movimento, as investidas para questionar essas concepções se dão exatamente através das poéticas, já que esses artistas desenvolvem seus trabalhos a partir de algoritmos, sistemas e modelos maquínicos e conceituais próprios (BAIO, 2015).

Através de poéticas experimentais nas quais os materiais são adaptados, dos equipamentos construídos sob medida para cada projeto e mediante parâmetros não industriais, é possível submeter

A questão central em todos esses métodos é olhar para a tecnologia como algo sempre passível de reformulação, um campo de explorações com início determinado, e resultados desconhecidos. Sim, as poéticas experimentais são da ordem do imprevisível, já que originais e sujeitas à interferência do acaso. Assim, a configuração final da obra tem um espaço de indeterminação considerável, e os artistas assumem essa condição como elemento do processo criativo. Quando inventam máquinas de imagem, submetem-se à contingência que passa a também construir o trabalho. Maués é explícito em relação a isso:

MUITOS RUÍDOS SÃO INCORPORADOS NO PROCESSO. RUÍDOS QUE SÃO PRODUZIDOS PELA COMBINAÇÃO DE ERROS E ACIDENTES QUE AGORA, JÁ MAIS QUE INTENCIONAIS, PROVOCADOS POR UMA DESPREOCUPAÇÃO CADA VEZ MAIOR COM QUALQUER ESTABILIDADE QUE A IMAGEM POSSA TER. IMAGEM QUE SE TRANSFORMA QUASE QUE EM PINTURA. ONDE SUA TEXTURA É DADA POR UM CERTO GESTUAL, POR UMA AÇÃO. COMEÇO A USAR A CÂMERA COMO UM INSTRUMENTO MAIS LIVRE, ONDE MEU MOVIMENTO DETERMINA QUE RESULTADO VOU TER. (MAUÉS, 2012, P. 29).

a imagem a situações novas, que criam aberturas para os ruídos escondidos nas técnicas. A visão em multiplicidade é um desdobramento da visão monocular. A soma de vistas em continuidade garante uma desconstrução do instante que se expande em duração sob a influência do movimento.

Mas nem apenas de técnicas analógicas vive a relação entre ruído e poética. Alguns pesquisadores atentam para essa questão nas práticas artísticas desenvolvidas com mídias digitais. Nunes (2011) discorre sobre a importância de entender o ruído como uma *poiesis* que surge como válvula de escape, um gesto de desvio na lógica informática, uma virtualidade que chama atenção para questões como a eficiência e a busca de alta performance. Tomando o ruído pela lógica cibernética, é justo falar de uma “poética do ruído”, que retira dos acidentes e erros a matéria da criação.

O erro é virtual apenas na medida em que excede (...) a possibilidade de existir como um evento de *feedback* real. É uma “falha” que ao mesmo tempo marca um potencial, uma abertura no que podemos hesitar em chamar uma cultura do ruído. Esta poética assignificante do ruído, marcada por esses momentos de informação errante, simultaneamente recusa e excede o imperativo cibernético de comunicação. Nesta tensão entre a captura e a fuga marcada pelos bodes expiatórios de erro e ruído firma-se um potencial para insinuações estéticas, políticas e sociais em meio a uma sociedade em rede, cada vez mais programática. Esse é um território fértil para intervenções críticas e táticas. O recente foco na cultura *hacker* é um exemplo de como lacunas e fissuras de um sistema de controle representam possibilidades criativas não-intencionais. (NUNES, 2011, p. 14).

Tim Baker (2011, p. 46) é ainda mais específico, já que fala em “estética da máquina” e “estética do erro”, decorrentes das condições criadas pelos artistas (ou seja, das poéticas) que estabelecem “situações para os dispositivos apresentarem bugs, falhas de *software*, e erros de processamento de informação. (...)”. Segundo o pesquisador, nesse tipo de projeto, o artista lida com graus variados de liberdade e seu processo direciona, mas não produz o resultado final. Em outras palavras, o processo consiste em organizar as condições para que os erros se manifestem no dispositivo.

Nesso contexto, a proposta da chamada *glitch art* é utilizar os resultados visuais ou sonoros obtidos pelas falhas e paradas dos sistemas computadorizados. Com expressões na música e nas artes visuais, o conceito do *glitch* nasce do aproveitamento do erro (e podemos dizer também do ruído), manipulando artisticamente o “lixo” informático. Se erro e ruído estão sempre à espreita (spam e antivírus nos lembram disso todos os dias), por que não fazer de suas manifestações formais matéria-prima da arte?

Essa concepção reveste o trabalho artístico de uma conotação política, expressa na atitude de criticar uma espécie de impermeabilidade das tecnologias, transformando em discurso estético o substrato espúrio do funcionamento das máquinas. O *glitch* quer também nos dizer que a tecnologia pode se mostrar complexa e impenetrável em sua aparente perfeição, mas que podemos revirá-la, sabotá-la, hackeá-la. Contudo, as proposições do *glitch* não devem ser confundidas com uma atitude iconoclasta ou algum tipo de aversão às tecnologias. Nada disso. É mais um estímulo à reflexão crítica sobre o discurso evolucionista voltado às mídias. Explorando situações limítrofes do funcionamento das mídias, a *glitch art* é uma tendência artística que dialoga com o fenômeno do ruído. Mau funcionamen-

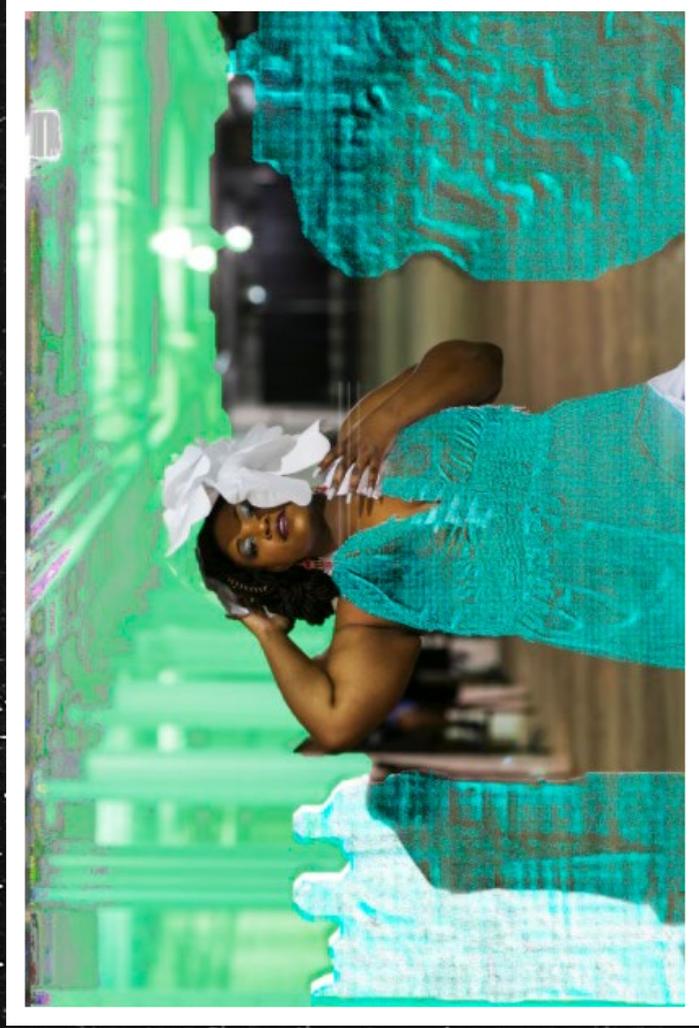
to de computadores e periféricos, uso corrompido intencional de *softwares* e máquinas, degradação de arquivos, apropriação de material de bancos de dados institucionais, são algumas das práticas adotadas pelos artistas do *glitch*.

O trabalho fotográfico de Sabato Visconti é focado basicamente na modificação de arquivos e *softwares*. Em **Hartford Fashion Week (2018)** ele usa a técnica de *databending* - manipulação de arquivo em *software* diferente do indicado para o formato.

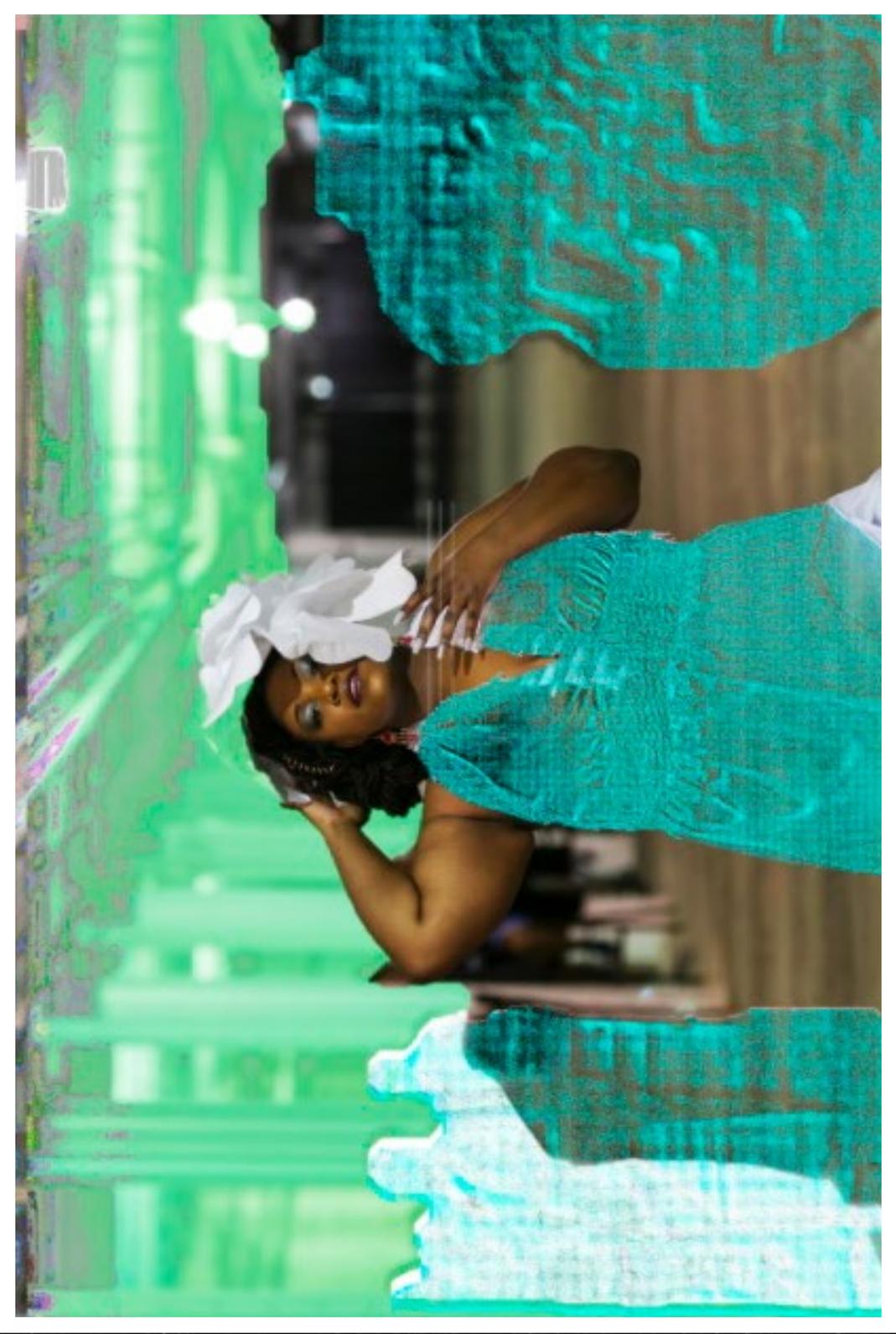
(...) Essa série foi feita usando a nova versão do Paint, o Paint 3D, que deixa transformar imagens em objetos 3D; eu separei a imagem em camadas diferentes e exportei no formato .fbx. Aí eu fiz um databend no arquivo fbx, e voltei para o Paint 3D para exportar como imagem. (VISCONTI, 2019).

O formato .fbx é um padrão para dados em 3D e foi utilizado para imagens bidimensionais (fotografias). As imagens então começam a apresentar aberrações, com linhas, cores e traços estranhos a formatos como JPEG, TIFF, PNG. O processo gera uma mutação que dissolve os contornos, cria intervalos, replica formas. A manipulação do arquivo num *software* “errado” cria uma série de formas imprevistas, nitidamente artificiais. A inteligência máquina corrompida pelo artista transforma os defeitos em marcas de uma estética¹¹.

¹¹ Em trabalhos como *Remembering machines, Anatomy of a glitch* e *Your experiences aren't real*, que podem ser vistos no site de Sabato Visconti (<https://www.sabatobox.com/>), nota-se a força estética do *glitch* que assume as formas mais variadas.



**SEM TÍTULO - FOTOGRAFIA DIGITAL - HARTFORD
FASHION WEEK 3 (SABATO VISCONTI, 2018).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DO ARTISTA.**







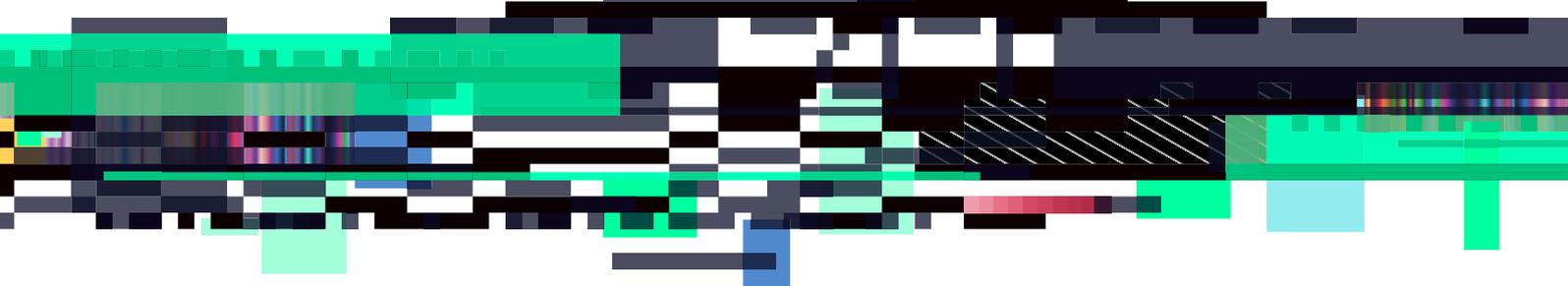




NOV 1953

NOV 1953

ELLIOT ALDERSON

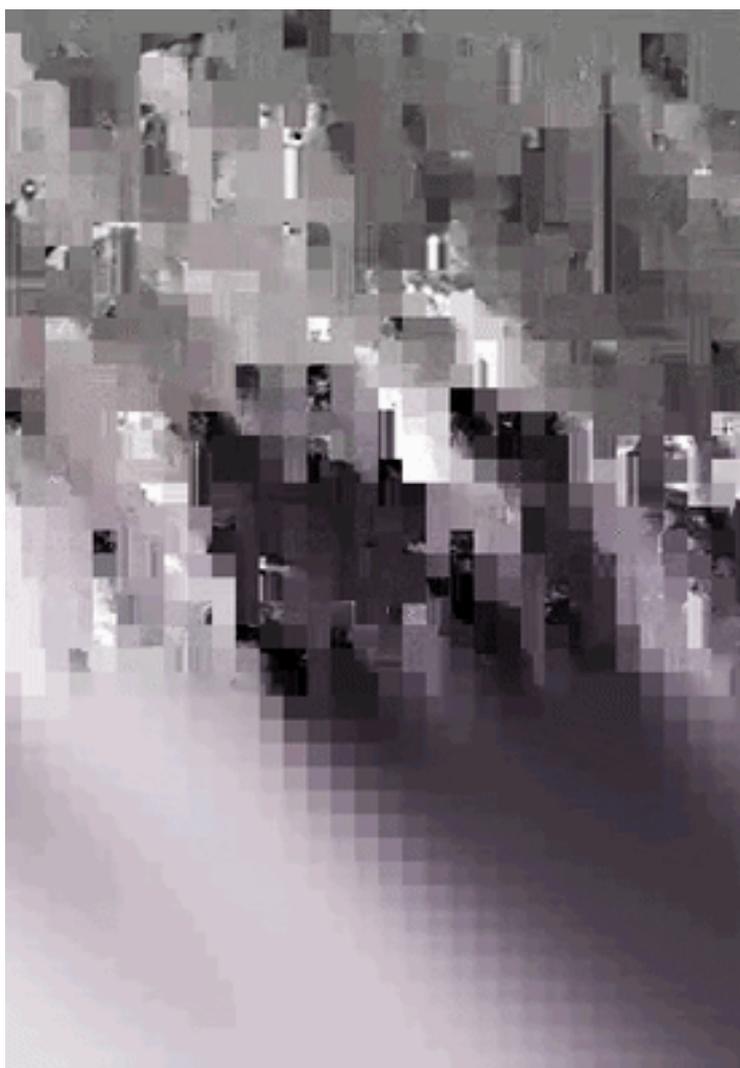


Quando usada “corretamente”, a tecnologia (o *software* e a própria imagem digital) esconde a sua condição de mediadora entre nosso olhar e o mundo. A mídia trabalha discretamente tornando invisíveis sua natureza e efeitos (HILL, 2011). Mas é justamente a aparição dos erros decorrentes do processo que põe a nu o *medium*, denunciando sua presença. O estranhamento que causa esse tipo de imagem decorre da transparência ilusória das mídias, com as quais já estamos acostumados. Embora essa observação tome como referência o ambiente cibernético, ela vale para qualquer tecnologia, inclusive as mais simples. O que também nos leva a pensar como nossa experiência diária é formatada e, modelada pelas mídias que usamos no cotidiano - celulares, computadores, telas, fones de ouvido, câmeras fotográficas, ou mesmo um livro impresso, um par de lentes de contato, uma caneta. No momento em que o “defeito” nos atinge é que nos damos conta da presença de uma mediação. O computador travado, a caneta falhando, a tipografia borrada, a tela rachada.

A poética do *glitch* está próxima da prática *hacker* no sentido em que encabeça a intervenção na estrutura social que conecta os indivíduos, o capitalismo informático, e os mecanismos de controle baseados na tecnologia e a economia das imagens, jogando luz sobre os aspectos negativos do próprio sistema midiático, usando as falhas desse sistema contra ele mesmo. Isso é o que acontece em outro trabalho de Sabato Visconti, ***Wen yr surveillance drone***¹². Um conjunto de cenas gravadas por um drone do FBI, transformadas em *gifs*, que

¹² Conferir: <https://www.sabatobox.com/wen-yr-surveillance-drone>. Acesso em: 03/01/2021.

constitui um gesto crítico na medida em que o artista se infiltra no sistema para bloquear sua função de vigilância (oferecendo também um comentário sobre a ubiquidade dos dispositivos que registram nossa rotina diariamente). “O olhar panóptico do drone é capturado como de um espectador que testemunha o trecho de uma performance” (VISCONTI, 2016).



B_02 - WEN YR SURVEILLANCE DRONE
(SABATO VISCONTI, 2016).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DO ARTISTA.

Quando as imagens se transformam em *gifs*, a repetição dos movimentos sugere o bloqueio da máquina, revelando o dispositivo em suas falhas. As imagens originais são de protestos ocorridos na cidade estadunidense de Baltimore depois

da morte de Freddy Gray, homem negro detido pela polícia e morto no caminho para a delegacia¹³. A informação atesta o lado político da prática *glitch*, que aqui entra em cena revelando o caráter perverso da vigilância institucional (que busca punir), e em seguida torna o drone imprestável, já que as imagens corrompidas não permitem identificar as pessoas. A tecnologia de vigiar e punir é desmantelada para favorecer um discurso político-estético (uma performance, como disse Visconti). Repetição e fragmentação são características formais da estética *glitch* (MORADI apud GAZANA et al, 2013) que marcam esse trabalho.

Embora o *glitch* seja uma tendência ligada ao contexto dos anos 1990, a poética de seus trabalhos parece ter alguma conexão com a ironia, o deboche e o gesto de desconstrução, encontrados em elementos da linguagem de internet como memes e *gifs*. Do ponto de vista das metodologias, se a sua estética já foi absorvida pela cultura de massa deixando de ser uma novidade, a intenção de explorar a máquina e suas imperfeições segue válida, já que participa de uma concepção artística que lhe é anterior (manifesta, por exemplo, nos movimentos de vanguarda do começo do século XX) e ultrapassa seu momento histórico, mantendo-se para além de seu marco conceitual.

¹² Freddie Gray foi acusado pela polícia de portar ilegalmente uma faca. Algemado, foi levado na viatura policial sem cinto de segurança, entrou em coma e faleceu. Seis policiais envolvidos no episódio foram absolvidos na justiça, sob justificativa de que não havia evidências suficientes para relacionar a morte de Gray à conduta dos policiais.

**O MUNDO ATUAL
NÃO É DE MÁQUINAS**

**PESADAS
E IMUTÁVEIS,**

**MAS DO SOFTWARE
QUE ESTÁ SEMPRE
EM FLUXO**

LEV MANOVICH

A “estética do erro”, proposta por Baker, resulta de uma combinação entre a organização das condições de operação do *medium* pelos artistas (*input*) e o desempenho desse *medium* sob tais condições. Essa articulação é o cerne de várias poéticas ligadas ao ruído, e, em que pese o conceito estar relacionado à cultura digital, a lógica é a mesma que opera nos projetos com câmeras artesanais. Refletindo sobre o ruído na imagem, penso que as observações de Baker são válidas para quaisquer tecnologias (analógicas, eletrônicas, digitais). Seja qual for a técnica, a materialidade, a poética de arranjo dos materiais com vistas a resultados não completamente previsíveis se repete¹⁴. Baker (2011, p. 42) conclui que a arte da máquina é aquela em que depois de construído pelo ser humano, o dispositivo é criativo por si só. Essa questão é essencial no que tange aos processos dos/das artistas aqui presentes, como os próprios detalham a seguir.

¹⁴ Kim Cascone, compositor e *sound designer*, fala sobre a estética da falha (*glitch aesthetic*) que tem a mesma concepção de aproveitamento criativo dos erros de mídias digitais, só que no campo da música. A estética da falha aparece em diversos subgêneros da música eletrônica como *house*, *techno*, *triphop* e outros. Conferir Cascone (2002).

ACA -SO

Aproveitar o erro. Reinventar os códigos e dispositivos. Deixar vazar o ruído. Essas proposições estão bem consolidadas nas metodologias experimentais que venho mapeando nos últimos anos. Em muitas dessas poéticas, os artistas assumem o desejo de lidar com o risco e a potência da imprevisibilidade, não tendo controle sobre como será a imagem final. Alguns falam a respeito disso:

QUANDO EU DIGO QUE A GENTE SABE O QUE VAI SAIR, A GENTE TEM UMA VAGA IDEIA. AINDA MAIS QUANDO VOCÊ TEM MÚLTIPLAS EXPOSIÇÕES, AQUILO VAI SE SUPERPOR, VOCÊ NÃO TEM A MENOR IDEIA. QUANDO EU DIGO SABER, (...) É TUDO QUE VOCÊ FAZ: É MIRAR, SABER QUE QUANDO VOCÊ TÁ BOTANDO A MÁQUINA ALI VOCÊ NÃO VAI PEGAR O CHÃO, VOCÊ VAI PEGAR O ALTO DO PRÉDIO. (...) MESMO ESSAS FOTOS, QUE EU PROCURAVA FAZER UMA FUSÃO COM O FUNDO..., VOCÊ NUNCA SABE. MUITAS EU REPETIA E ÀS VEZES FICAVA TRANSPARENTE DEMAIS, OU ÀS VEZES FICAVA POUCO (...). PORQUE TAMBÉM QUANDO A GENTE MOSTRA O TRABALHO PRONTO JÁ TÁ EDITADO, APURADO (...), MAS A MÁGICA É MUITO ISSO: O RESULTADO É SEMPRE A IMPREVISIBILIDADE (QUE O APARELHO CONVENCIONAL TRABALHA SEMPRE NO SENTIDO OPOSTO NÉ?). PARA TIRAR TODA A CHANCE DE NÃO SAIR O QUE VOCÊ QUERIA. TANTO QUE ÀS VEZES, SE VAI FAZER FOTO COMUM DE GENTE, AÍ ‘PUXA, ALGUÉM PISCOU, CORTOU’ PORQUE NÃO PODIA SAIR AQUILO. (...) NA FOTOGRAFIA VOCÊ TEM ESSE CAMPO DO ACASO QUE É BEM GRANDE, MAS QUE O PROJETO DA CÂMERA TENTA LIMAR NÉ... É FANTÁSTICO. (GUIMARÃES, 2017).

As reflexões sobre a fotografia enquanto linguagem no campo da arte a partir das experiências com fotografia *pinhole*, construções de câmeras artesanais e produção de imagens utilizando aparelhos precários, despertaram em mim o interesse pelas imperfeições das imagens: seus “erros”, ruídos, imprevistos e acasos. Tal poética baseada na incerteza de imagens produzidas com a utilização de aparelhos precários (câmeras artesanais, *toy cameras*, câmeras de celular), em tempos de deslumbramento por aparelhos tecnológicos sofisticados, é uma poética de subversão dos meios. (MAUÉS, 2012, p. 13).

O trabalho acontece (...). Não era uma foto qualquer, era um rosto. Eu tava num movimento de destruir um rosto, destruir uma representação de identidade (...). Na cabeça tem um direcionamento, mas vai acontecendo. (BIERRENBACH, 2019).

O último depoimento é de Cris Bierrenbach, artista de São Paulo que entrevistei duas vezes, justamente para saber um pouco mais de seus processos criativos. Ela é bem conhecida pelos vários projetos realizados com mídias analógicas, nos quais propõe novos arranjos (e visualidades) para técnicas fotográficas históricas (daguerreótipo, goma bicromatada), mas sem perder

de vista o trânsito entre essas técnicas e outras mídias da imagem como o vídeo e a fotografia digital. Aqui, ela está se referindo à série **Febre (2002)**¹⁵, que surgiu quase como uma brincadeira. Quando encontrou um retrato seu antigo, Bierrenbach aplicou sobre ele uma substância que foi desfazendo o rosto, ao mesmo tempo em que fazia a imagem adquirir uma tonalidade vermelha intensa. Avançando no processo sem ter a menor ideia do que resultaria, o retrato foi para o *scanner*, que desregulado, ampliou o efeito das cores. A partir daí, ela achou que aquela imagem representava as sensações típicas de seu período menstrual.

(...) Quando eu vi aquilo saturado eu falei: Uau! Foi completamente sem querer (...). Eu ia mexer, tentar fazer alguma coisa, mas eu nem precisei porque quando veio aquela coisa saturada, no vermelho, (...) aquilo falava comigo. Quando eu vi aquele negócio desmontando, desfazendo. Foi tudo meio casual, mas quando eu vi aquilo, era pra mim tanto a representação de estados de espírito de raiva, de tensão, de sangue, de dor, de uma coisa menstrual (...). Eu tinha muita cólica de menstruação, eu precisava tomar anti-inflamatório pra passar dor então era assim: “eu falei, nossa eu acho que eu fico assim alguns dias”. É essa transformação, parece que é uma coisa que toma por dentro, sei lá (...). (BIERRENBACH, 2018).

¹⁵ <http://crisbierrenbach.com/pessoal/foto/febre/>

A partir de um rosto desfigurado surge uma personagem estranha, fruto da interação da substância aplicada a uma imagem já processada e impressa (ou seja, que já passou pela ação de químicos), que, por fim, é levada ao *scanner*, cujo funcionamento oferece uma resposta visual totalmente fora de padrão. Cada fase da desconstrução desse retrato adiciona traços das mídias utilizadas, que se acumulam de maneira meio caótica. Não se conhecia o efeito da substância sobre a imagem, tampouco o comportamento do *scanner* defeituoso. É curioso que a leitura da foto “desviada” pelo *scanner*, criando um vermelho fora de certo padrão cromático, foi o que mais interessou à fotógrafa. Devido às várias fases de manipulação da imagem, as formas e cores são liberadas, pouco a pouco, trazendo à tona os ruídos contidos nos materiais, perturbando a função descritiva do retrato, criando uma modalidade que, através da estratégia de apagamento, paradoxalmente constrói a ideia de identificação com a sensação dos incômodos da menstruação. Uma representação simbólica de dor, raiva, tensão, desconforto.



O DESTINO DOS DINOSSAUROS INDICA QUE A INTERVENÇÃO
DO ACASO É FUNDAMENTAL PARA O PRINCÍPIO DA EVOLUÇÃO.

SUA EXTINÇÃO REPENTINA NÃO PODIA SER PREVISTA.

TAMBÉM O APARECIMENTO DA INTELIGÊNCIA

HUMANA NO PLANETA DEVE-SE A UM ACIDENTE.

[...] NÓS SOMOS OS FILHOS DO ACASO

OCTAVIO PAZ

No desenvolvimento de suas obras, a artista busca caminhos alternativos aos usos convencionais dessas tecnologias, assumindo a participação do acaso como elemento que ajuda a construir a obra. Ela acredita, inclusive, que os métodos analógicos da fotografia são mais propícios a esse jogo com o imprevisível, porque como o resultado se materializa fisicamente (imagem-objeto), retroceder nas etapas de um procedimento seria mais difícil:

No analógico sempre tem um caráter assim do imprevisível mais forte. (‘Que você não consegue controlar totalmente o resultado, né?’) Exatamente. Você não consegue prever, não consegue controlar, não tem como voltar atrás. É claro que eu consigo errar e testar muitas coisas (...), fazer uma “gororoba” aqui, uma maluquice qualquer no computador. Mas eu sempre consigo voltar, e eu sempre “tô” com um pé numa certeza da não destruição, que no analógico não. Você efetivamente tem que destruir coisas pra chegar àquela imagem (...). Quando você transformou ela, ela foi destruída. (BIERRENBACH, 2018).

Afirmar a onipresença do ruído em diferentes matérias, sistemas e meios também permite reconhecer que esse fenômeno possui uma dimensão que foge ao controle humano (HAINGE, 2013, p. 94) e que suas manifestações são da ordem do imprevisível, questão que permite uma associação direta com as poéticas que encontram no acaso um elemento constitutivo. A interferência do acaso é vista

em boa parte das obras que analiso, desempenhando um papel significativo na própria concepção da imagem e na variabilidade de suas estéticas. E se o ruído é que vai promover essa diversidade, a ligação entre ele e o acaso demonstra um entendimento de ruído que valoriza sua rebeldia como traço salutar e desejável das tecnologias.

É interessante destacar que esses projetos se constroem a partir de uma abordagem processual da fotografia, o que significa entender a imagem mesma como um processo de experiências, com etapas sucessivas, em detrimento de um automatismo cego da máquina. Se a imagem é essencialmente processual, está sujeita a acidentes, a relação com essa dimensão do imprevisto torna-se positiva. Em entrevistas feitas por mim para esta pesquisa, ou em depoimentos coletados de outras fontes, termos como “acaso”, “desconhecido”, “risco” (ou “erro” e “ruído”) foram citados para afirmar o viés positivo da imprevisibilidade.

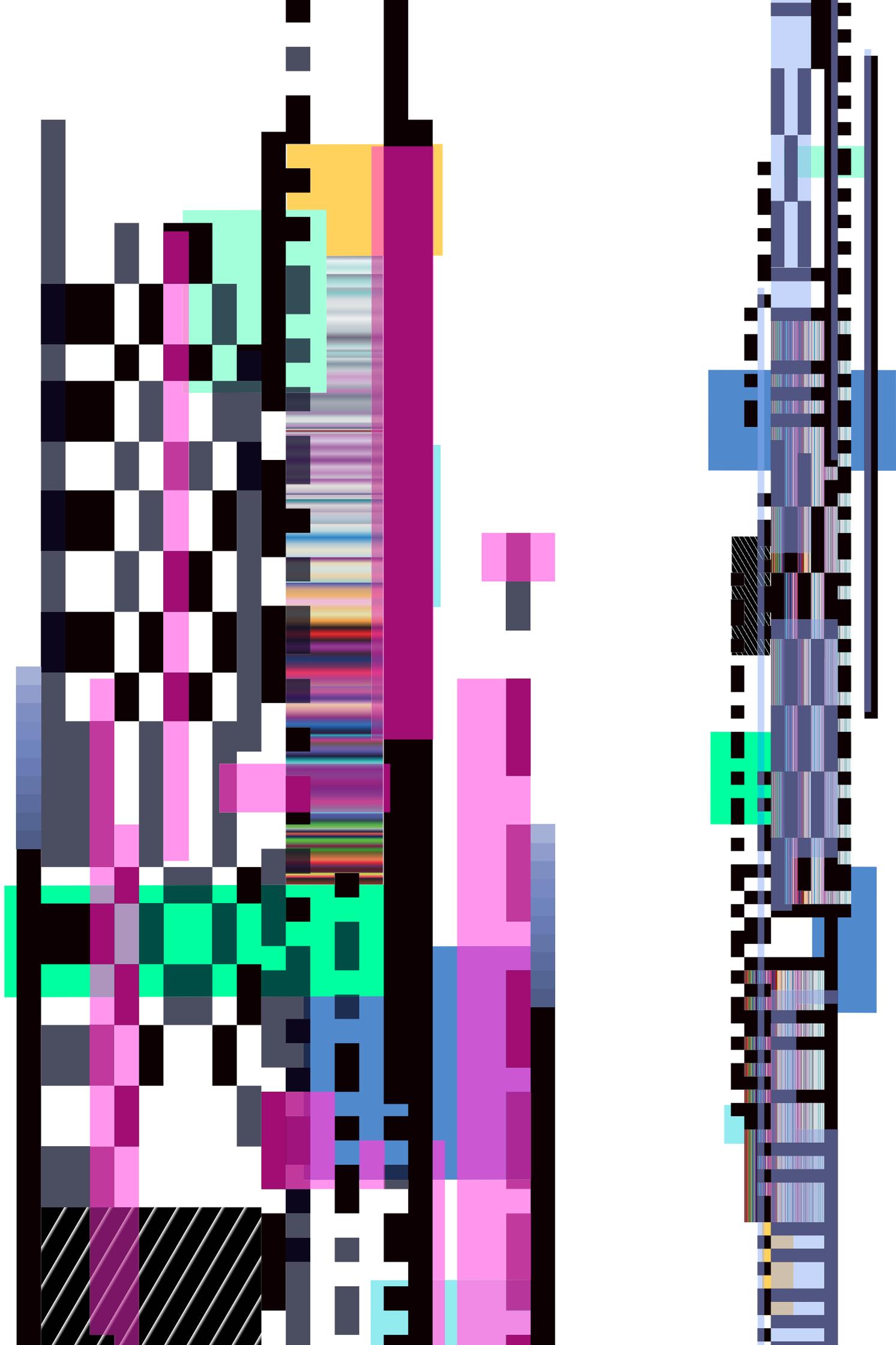
O acaso não se submete à habilidade e, reciprocamente, a habilidade é exatamente a arma que se pode ter contra o acaso para garantir o alcance de um objetivo qualquer. Tem-se aqui um sentido negativo que hoje está contido na ideia de acidente e, diante do senso comum, arte está para criação como acaso está para a destruição. (ENTLER, 2000, p. 9).

Se a habilidade restringe o acaso, como explicou Ronaldo Entler, é curioso que o interesse pelo desconhecido venha de artistas que acumulam um considerável conhecimento das técnicas utilizadas. É justamente esse *know-how* que lhes permite realizar interferências que renovam os usos e formas. Ainda segundo Entler, podemos entender a arte não apenas como expressão de um sujeito individualizado, mas compreendê-la através dessa participação do acaso. Esse me parece ser

o caso desses artistas, cujas atitudes indicam uma espécie de deslocamento de sua importância como responsáveis exclusivos pela obra. O acaso opera sobre os materiais, e há uma aceitação da função expressiva originada no próprio *medium*. A metodologia é uma negociação entre controle e imprevisto, na qual o acaso oferece a resposta a uma investigação relativamente aberta.

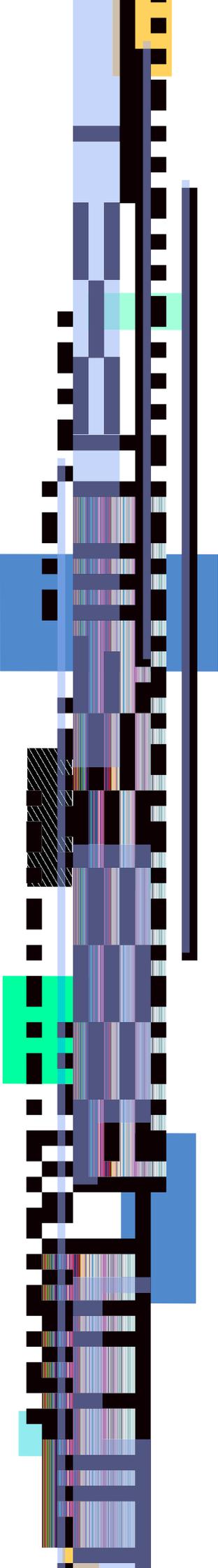
A ideia de integrar algo que não se sabe exatamente como será é um princípio norteador de várias das obras incluídas aqui, que exploram, por exemplo, as inscrições do tempo causadas por longas exposições, o procedimento do *databending* na *glitch art*, o emprego de câmeras *pinhole* (sem lente, anel de foco etc.), entre tantas outras estratégias. Além disso, a abertura à participação do acaso é consequência do uso desviado, de recodificações, de uma postura desprogramadora frente à tecnologia, que toma como referência o pensamento de Vilém Flusser, cujas ideias utilizo para explorar as relações entre artistas e dispositivos de imagem no próximo capítulo.





DESINVENTAR OBJETOS.
O PENTE, POR EXEMPLO.
DAR AO PENTE FUNÇÕES
DE NÃO PENTEAR. ATÉ QUE
ELE FIQUE À DISPOSIÇÃO DE
SER UMA BEGÔNIA. OU UMA
GRAVANHIA. USAR ALGUMAS
PALAVRAS QUE AINDA NÃO
TENHAM IDIOMA.

UMA DIDÁTICA DA INVENÇÃO -
MANOEL DE BARROS



Encerrei o capítulo anterior descrevendo como os processos que dão abertura à manifestação do ruído na imagem lidam com a utilização inco- mum de materiais, a construção de dispositivos originais, a revisão de paradigmas da fotografia, a sabotagem de *softwares* e arquivos, ou mesmo a aproximação do fotográfico com outros cam- pos da imagem (a exemplo do cinema). Esse tipo de metodologia, que entende o dispositivo como passível de revisões, críticas e reconstruções, en- contra acolhimento no pensamento filosófico de Vilém Flusser, pensador tcheco, que deixou uma obra bastante consistente, tratando de maneira particular das tecnologias da comunicação.

Alguns dos artistas que entrevistei como Dirceu Maués, Luiz Alberto Guimarães e Cris Bierrenbach, fizeram referência ao livro de Flusser, *Filosofia da caixa preta* (2011), como trabalho que influencia a concepção que possuem da fotografia. As ideias que o autor desenvolve neste e em outros textos também servem para compreender os processos

de todas as obras às quais vou me referir. Isso porque o núcleo de sua filosofia sobre o “aparelho” está na ideia de desmontar, revirar, encontrar brechas no seu “programa”. É central no pensamento flusseriano a possibilidade de reinventar os aparelhos para, com isso, criar outros significados. Assim como sugere o poema de Manoel de Barros que abre este capítulo, é uma operação de “desinventar” as coisas. Dito isto, começo detalhando melhor os conceitos de “aparelho” e “programa”.

CONCEITOS

Aparelho é qualquer dispositivo criado com base em conhecimentos científicos e que serve para produzir significados, visões de mundo. Se aqui interessam as tecnologias da imagem, o aparelho fotográfico (que Flusser toma como exemplo), o cinematográfico e tantos outros são estruturas desenvolvidas com base em saberes da física, química, ótica e mecânica. Esses saberes formam o “programa” do aparelho, um conjunto normativo que orienta seu uso e funcionamento. Mas, o programa de um aparelho, contém também normatizações estéticas e conceituais, e espelha ainda percepções econômicas, sociais, filosóficas, políticas. Ou seja,

aparelho e programa são termos mais complexos do que aparentam e, como tal, precisam ser compreendidos para além de um significado técnico.

Por exemplo, no que se refere à fotografia, embora as tentativas de fixar uma imagem utilizando a luz remontem ao século XVII, algumas condições de seu advento só se apresentaram no período oitocentista. Naquele momento, as sociedades europeias se industrializavam, e havia uma grande valorização de objetos produzidos sob a tutela da ciência, tidos como mais eficientes, confiáveis, de modo que a fotografia ocupou um papel de destaque por ser “filha da ciência”. Afinal, na tarefa de “copiar” o real, era mais eficaz que a pintura, justamente por ser produto de uma máquina e não da mão humana. Uma tecnologia que respondia aos anseios de precisão e eficiência de uma época, tanto que sua chancela foi dada pela Academia de Ciências da França.

O século XIX foi também um momento de grande expansão da cultura e presença europeias para territórios fora do continente, e lá estava a fotografia como meio de registro das viagens e paisagens, de povos e costumes desses territórios explorados. A garantia da reprodução fidedigna do mundo também fez com que as imagens fotográficas tivessem grande utilidade para a medicina, para os sistemas jurídico, estatal e policial e para a imprensa. Mas isso acontece não apenas porque havia uma tecnologia disponível; a sociedade de então buscava formas de representação alinhadas com um tempo de crescente desenvolvimento econô-

mico e intenso dinamismo, fluxo de pessoas etc. Ao mesmo tempo, os indivíduos queriam ver a si mesmos representados, em vez de cenas mitológicas, idealizadas. O olhar voltava-se para o cotidiano, e as cenas da vida urbana constituíam o tema da imagem. Não é à toa que formas de entretenimento como o panorama, a estereoscopia, o cinema, os museus de cera e atrações de exposições internacionais seguiam convencionalmente um estilo realista. A pintura impressionista reflete essa vontade de aproximação com o mundo cotidiano, mostrando o realismo como sintoma de uma época.

A velocidade dos automóveis, a efervescência cultural e o lado mercantil daquelas sociedades refletem-se no esforço dos vários inventores da fotografia para diminuir os tempos de exposição e aumentar a reprodutibilidade das cópias. Esse processo chega ao ápice na consolidação do instantâneo temporal e no automatismo das câmeras. É notável ainda a predileção pelas técnicas que resultam em imagens mais nítidas e detalhadas, de contor-

nos bem definidos, cujo registro é mais duradouro, o que explica, por exemplo, o sucesso do daguerreótipo em comparação com métodos como o calótipo. O próprio fato de a invenção da fotografia ser atribuída a Louis-Mandé Daguerre pelo reconhecimento e registro da técnica, enquanto outros pesquisadores na própria França (Hippolyte Bayard), Inglaterra (William Henry Fox-Talbot) e Brasil (Hercule Florence) empreendiam os mesmos esforços de fixação da imagem com resultados diferentes, porém igualmente significativos, demonstra que o advento da fotografia também envolve disputas políticas.

Toda essa digressão alarga o entendimento do programa contido no aparelho fotográfico, indicando os componentes institucional, industrial, político e social

que referenciam questões como realismo, objetividade e precisão como suas características, que foram incorporadas na prática fotográfica. Em linhas gerais, pode-se dizer que a fotografia moderna tece um certo elogio ao referente. Seu programa está impregnado de uma epistemologia cientificista, reguladora de corpos e comportamentos, e que pensava os indivíduos pela regra da produtividade capitalista, excluindo justamente o erro, o desvio, o disfuncional. Flusser ressalta a aparente objetividade das imagens técnicas e a necessidade de decifrá-las:

Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (FLUSSER, 2011, p. 25).

Conceitual e esteticamente, o programa da fotografia incorpora noções como a verossimilhança, o caráter indicial, a representação descritiva, o espaço-tempo condensados na imagem única e fixa, o automatismo da máquina. O aparelho cinematográfico, por sua vez, traz em seu programa o registro do movimento, o viés documental e/ou ficcional, a potência narrativa etc.

Claro que frente ao universo da imagem contemporânea, cheia de mestiçagens entre meios, atravessada por referências variadas e manipulações, e fruto dos mais diversos processos, tais concepções parecem ultrapassadas ou conservadoras. Contudo, as considerações a respeito do programa ajudam a perceber o grau de padronização inscrito nas técnicas, e como essas padronizações acabam por modelar não apenas nossas percepções a respeito de cada uma dessas mídias (nossa relação com seus produtos, as expectativas que depositamos nelas), mas



a maneira como as utilizamos. Além disso, não é porque entre o advento da fotografia e o momento atual das câmeras digitais temos séculos de desenvolvimento contínuo de equipamentos, que essa herança epistemológica foi totalmente apagada. Os recursos embutidos nas câmeras atuais que visam ao aperfeiçoamento da imagem (redução de olhos vermelhos, balanço de branco, clareamento, filtros etc.), são ferramentas utilizadas para aproximar a estética das imagens atuais, das normatizações contidas no programa da fotografia ao longo de sua história. São recursos para manter a correspondência com determinado padrão estético identificado como parâmetro de qualidade.

Embora essa dimensão abstrata do “programa” seja mais difícil de perceber, é ela que deve ser investigada a fundo (ao contrário do aspecto técnico, que é mais perceptível), porque seu confronto é a base da criação de novas estéticas, caracterizadas pela presença do ruído, como detalharei adiante. De acordo com Cesar Baio (2012, p. 8) “lidar com um aparato técnico na arte consiste, primeiro, em desvendar as dimensões que se apresentam codificadas pelas tecnologias para, então, passar a jogar com elas de modo a operar efetivamente no nível dos fenômenos que são lançados no mundo por tais aparatos”.



hendrix

Hendrix soube ser formiga e cigarra

soube distorcer o conto clichê com

a sua guitarra

Hendrix soube ser/ Fred Caju



Estratégias diversas da arte contemporânea como a construção de equipamentos artesanais segundo parâmetros que fogem aos de uma câmera industrial, ou o trabalho feito com materiais fora de validade ou com defeito, a intervenção no modo de funcionamento dos meios produzindo efeitos improváveis, a indução das mídias ao erro, ou a falhas (com paradas, interpretação equivocada de dados), a mistura de materiais ou recursos de diferentes mídias, a sua degradação ou descaracterização intencional, ou quaisquer usos em desacordo com as noções que relacionei há pouco, representam maneiras de contestar o programa dos aparelhos. Isso porque, operando ao nível das estruturas, modificando-as, adaptando-as, reconstruindo-as ou descaracterizando-as, os projetos artísticos estão lançando questionamentos sobre os modos de produzir.

Esse é o tipo de desprogramação que ocorre no nível material do aparelho. Mas a desprogramação se dá também no âmbito conceitual quando mira os modos de existir das imagens (estéticas, formas de acesso, aspectos discursivos, ontologias, sensibilidades provocadas). É importante sublinhar essa complementaridade entre os deslocamentos provocados nos parâmetros das mí-

dias da imagem nos níveis instrumental (técnico), e abstrato (filosófico, estético, político, econômico, social), porque, nas estratégias artísticas que analiso essas duas dimensões andam juntas e são fundamentais para compreender tanto os mecanismos de produção da imagem contemporânea quanto a articulação entre esses modos de produção e a questão do ruído. Para mim, é através da intervenção na estrutura das mídias que se dão as condições de surgimento dos ruídos, que, por sua vez, levam ao questionamento das normatizações estéticas. Ademais, mesmo para Flusser, o aspecto instrumental do aparelho (seu lado máquina) é apenas a camada externa do problema.

Quando Luiz Alberto Guimarães diz que há uma formatação (programação) profunda no aparelho fotográfico ligada à representação, e que seu trabalho se afasta dessa premissa ao investigar novas configurações da paisagem fora da perspectiva geométrica renascentista, ele está justamente em busca de imaginar mundos possíveis criados para além desse paradigma. Em outras palavras, quer fomentar universos que não sigam o modelo estético ligado ao momento histórico do advento da fotografia, que ficou consagrado na reflexão crítica (e na prática artística) como traço essencial da prática fotográfica.

Esse modelo tenta reproduzir a disposição e tamanho das coisas que estão no mundo, tomando o observador como ponto para onde tudo converge. Ele também cria uma noção de profundidade e distância, preza pela linha do horizonte na organização da cena, influenciando definitivamente a composição da imagem. A perspectiva geométrica é um esforço de reprodução o mais fidedigna possível do que se vê. É muito influente não só na fotografia, mas na pintura, linguagem em que a primeira ruptura radical tenha ocorrido, talvez, com o movimento cubista. Entre o Renascimento e o Cubismo, há cinco séculos de predomínio dessa ma-



neira de conceber o mundo na imagem, e o desenvolvimento da fotografia situa-se no meio desse caminho.

O problema é que, de tão arraigada na prática de muitos artistas, parece que a representação desse tipo é uma característica essencial da fotografia. A perspectiva geométrica foi naturalizada como forma de registro da paisagem. Aí chegamos ao ponto de tensionamento que está no comentário de Luiz Alberto Guimarães. O dispositivo monocular é abolido para dar lugar à câmara *pinhole*, que, com várias entradas de luz, faz da imagem um acúmulo de pontos de vista não centralizados, que bagunçam a linha do horizonte, a noção de profundidade, o tamanho dos prédios. Tudo isso está bem longe da harmonia, ordem e regularidade características das produções realizadas a partir das regras da perspectiva renascentista.

Sendo assim, com a desprogramação do modelo da câmara escura, desprograma-se junto com ele toda uma estética de lar-

log

ga tradição na historiografia da imagem fotográfica (indicial, descritiva), que passa a referir não o mundo visível, inteligível, mas paisagens imaginadas, desordenadas, deliberadamente artificiais. Espaços de um universo possível. No desapego de tradições visuais hegemônicas, os regimes visuais se expandem.

De acordo com Flusser, o aparelho fotográfico deve ser apropriado segundo a lógica do “jogo”, em que o sujeito realiza experiências tentando infiltrar-se no seu programa, para de dentro subvertê-lo. Assim, em vez de produzir imagens redundantes, começaremos a produzir informação. Nessa lógica há dois termos importantes empregados pelo filósofo: “jogador”, que é exatamente quem confronta o aparelho para que ele funcione segundo algoritmos específicos (e não convencionais), e “funcionário”, que utiliza o aparelho de forma automatizada, irrefletida e acrítica.

Guimarães inicia a “desprogramação do aparelho” na recusa à perspectiva geométrica através da construção de seus equipamentos. Os vários orifícios da câmera projetam diferentes imagens no papel fotográfico, criando distorções, áreas de sombra intensa e outras quase superexpostas, com os edifícios como que encavalados uns sobre os outros. Resultado da quantidade de luz que atinge o material fotossensível, a superexposição é um tipo de intensificação do *medium* fotográfico com grande nível de ruído (HAINGE, 2013, p. 183).

Para Flusser, a fotografia tem uma função simbólica (em detrimento da representação), e o papel dos fazedores de imagem é informar manipulando símbolos, oferecendo visões de mundo alternativas à mera cópia deste. Além disso, o pensador entende que o mundo em si é tão caótico e complexo, que precisamos mesmo de imagens técnicas para compreendê-lo, pois diretamente não somos capazes de apreender o mundo. As imagens técnicas conseguem atribuir um aspecto mágico à realidade, sendo mediadoras entre nós e o mundo concreto. Assim, necessitamos dos aparelhos para entendermos a realidade ao nosso redor.

DIRCEU MAUÉS

**À MEDIDA QUE O JOGO VAI
SENDO JOGADO, VAMOS
INVENTANDO NOSSAS
PRÓPRIAS REGRAS QUE
PODEM SER SUBVERTIDAS
MAIS TARDE**

Mas onde está o ruído nessa linha de pensamento? Bem, se o ruído é a manifestação que foge ao comum, ao padrão, ele é a expressão do desvio do programa do aparelho na medida em que é tarefa de quem manuseia o aparelho procurar suas “virtualidades ocultas” (FLUSSER, 2011, p. 37). Se a fotografia é pura manipulação de símbolos, ela se constitui como ruído, principalmente tomada por seu viés estético, pois o ruído tende a identificar-se nos trabalhos que tenho observado com as seguintes questões: com a dissolução das formas, o tensionamento do referente, a quebra do imperativo da representação, a expressão da matéria das mídias, o signo que acusa a presença da tecnologia em operação, a desregulagem de marcos espaço-temporais, um ponto de contato entre diferentes artes até o limite da dissolução de suas fronteiras, enfim, variados tipos de intervenção no *medium* que estimulam modos perceptivos originais. O ruído nesses projetos tende a significar muito mais através de formas incomuns, processuais (ou seja, simbólicas) e menos por uma qualidade descritiva, denotativa.

Porém, Flusser é bastante pessimista sobre os limites desse jogo contra o aparelho, que para ele é um “acidente programado”: suas possibilidades criativas já estão virtualmente contidas no programa. Ou seja, mesmo que os desvios tragam “novidades”, estas são potencialidades já inscritas no aparelho que passam então ao estágio de atualização (como se referiu Guimarães às imagens “abandonadas” da câmara escura). Qual a saída então? Trabalhar para encontrar falhas, buracos, entradas no programa, que levem à renovação da produção de imagens através de poéticas alternativas, seja por meio do uso invertido de insumos e equipamentos, da combinação de mídias, do resgate de materiais fora de linha (tecnologias obsoletas) apropriados a partir de seu mau funcionamento etc.

As práticas artísticas baseadas na ideia de crítica do aparelho são experimentais (nos níveis técnico, discursivo, conceitual e estético), já que pretendem descobrir configurações únicas para novos arranjos das tecnologias. Em alguns casos, elas se apresentam como verdadeiras investigações das mídias. Para além da construção de um significado, certas experiências são guiadas pelo desvendar das várias possibilidades estéticas e sensíveis das tecnologias.

No capítulo anterior, detalhei um pouco dos agenciamentos criados por Guimarães, Maués e Bierbach. Na série **Extremo horizonte**, a investigação do *medium* faz com que a câmera seja utilizada para um estudo sobre a gênese do movimento inscrito na fotografia de paisagem. Uma pesquisa dirigida ao *medium* no sentido de descobrir nas suas propriedades outras configurações temporais (não alinhadas ao instantâneo). É por isso que essa série de fotografias tem momentos diferentes. Nos primeiros registros reconhecemos os lugares com mais precisão. O artista explica o método: “(...) câmera sobre o tripé; a primeira tomada é feita; avança-se o filme o suficiente para que a lateral do próximo fotograma emende no anterior; gira-se a câmera o suficiente para que a próxima vista encaixe na vista anterior; o mesmo procedimento é repetido até se chegar a última tomada: cinema e fotografia na mesma imagem”. (MAUÉS, 2015, p. 57). Em seguida, quanto mais o artista investiga os efeitos dos movimentos simultâneos do suporte e da câmera, a distorção, intermitência da inscrição do movimento na imagem, vai se tornando cada vez mais radical.

PRO- ISSUAIS



**PRIMEIRAS IMAGENS DE EXTREMO HORIZONTE - PINHOLE
SOBRE TRIPÉ, NEGATIVO 35 MM (DIRCEU MAUÉS, 2012-2019).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DO ARTISTA.**



**RESULTADOS VARIADOS, OBTIDOS COM FILME E CÂMERA GIRADOS
SIMULTANEAMENTE - ÉXTREMO HORIZONTE (DIRCEU MAUJÉS, 2012-2019).
FONTE: CORTESIA DO ARTISTA.**

No caso de Bierrenbach, com o trabalho **Febre**, ao insistir em desgastar um retrato, ela acabou atingindo resultados de uma pesquisa sobre os efeitos de certa substância no suporte. Uma investigação que lida com as propriedades do *medium*, que no caso expressou-se na dissolução da fisionomia e no surgimento de cores intensas. Em ambos os projetos, ao ser tensionada, a mídia começa a apresentar resultados estranhos, mas que estavam virtualmente contidos nela, como que “aguardando” por experimentos que libertassem esses *outputs*. Essas ideias convergem novamente para o núcleo de toda a minha discussão: o ruído.

Quando penso em utilizar o conceito como base para falar sobre estéticas decorrentes de poéticas experimentais, é porque uma das características do ruído consiste em formar o traço dos processos envolvidos na criação da imagem, sem a necessidade de que esta aponte para um referente *a priori*. Nessa concepção, a imagem deve ser encarada menos como espelhamento do mundo concreto e mais como lugar de exploração, de reflexão sobre este mundo, seus sujeitos e a própria tecnologia (WANDERLEI, 2020, p. 105), ganhando autonomia para instituir-se como local de fabulação, operar lógicas maquínicas e abstratas, de realidades que apontam para si mesmas.

Greg Hainge também convoca Flusser para esse debate:

Na verdade, o que Flusser nos indica, acredito, é que a fotografia, longe de ser uma manifestação do real, é meramente a arte da composição da imagem, do arranjo de cores ou tons em um espaço bidimensional. Como tal, a fotografia está sempre preocupada com seu próprio *status* enquanto uma mídia visual, mesmo quando tenta ser um documento e apaga a si mesma num esforço para falar sobre o mundo de uma maneira transparente. (HAINGE, 2013, p. 213).

Assim, sinalizo que uma questão determinante para falar sobre ruído, tecnologia e imagem é olhar para esta última a partir de seus processos, tentando mapear como esse tipo de exercício formalista pode estar também ligado a um gesto político de abordar criticamente o papel das mídias em nossas vidas, as retóricas industriais sobre evolução dos dispositivos, a natureza falível dessas mídias, suas historiografias e, em última instância, afirmar que a imagem é construção, manipulação, intervenção. A imagem é artifício.

Quando pensada através da rubrica do artifício, a noção de imagem afasta definições reducionistas que querem vê-la apenas como reprodução do visível, provocando uma desconstrução de heranças estéticas e perceptivas¹⁶ e ao mesmo tempo, sugere que os processos, ou melhor, suas inscrições formais, são capazes de ocupar o lugar do significado. Por vezes, a investigação direcionada ao *medium* é tão intensa que o processo de mutação que ocorre neste *medium* passa a figurar como temática da obra. O processo ganha, digamos assim, o “primeiro plano” da obra.

Então, passei a denominar de *estéticas processuais* os modos formais apresentados por obras que têm esse perfil de investigação das propriedades técnicas e plásticas das tecnologias da imagem até o limite

¹⁶ Pesquisadores como Joanna Zylińska (2017), Philippe Dubois (2017) e Antonio Fattorelli (2013) ressaltam a necessidade de pensar a fotografia para além da norma representativa ou indicial diante do cenário da imagem contemporânea.

da dissolução da figuração, do abandono da verossimilhança, da proposição de temporalidades múltiplas e estranhas. Estratégias de exploração da granulação do negativo, do *pixel*, das linhas na imagem eletrônica, e o surgimento de borrões e tremulações caracterizam igualmente as estéticas processuais como modos de existência singulares das inscrições das metodologias. O mesmo é válido quando os gestos interventivos ficam aparentes na superfície da imagem (arranhões, riscos, furos, rasgos, desenhos, justaposições bruscas de elementos díspares).

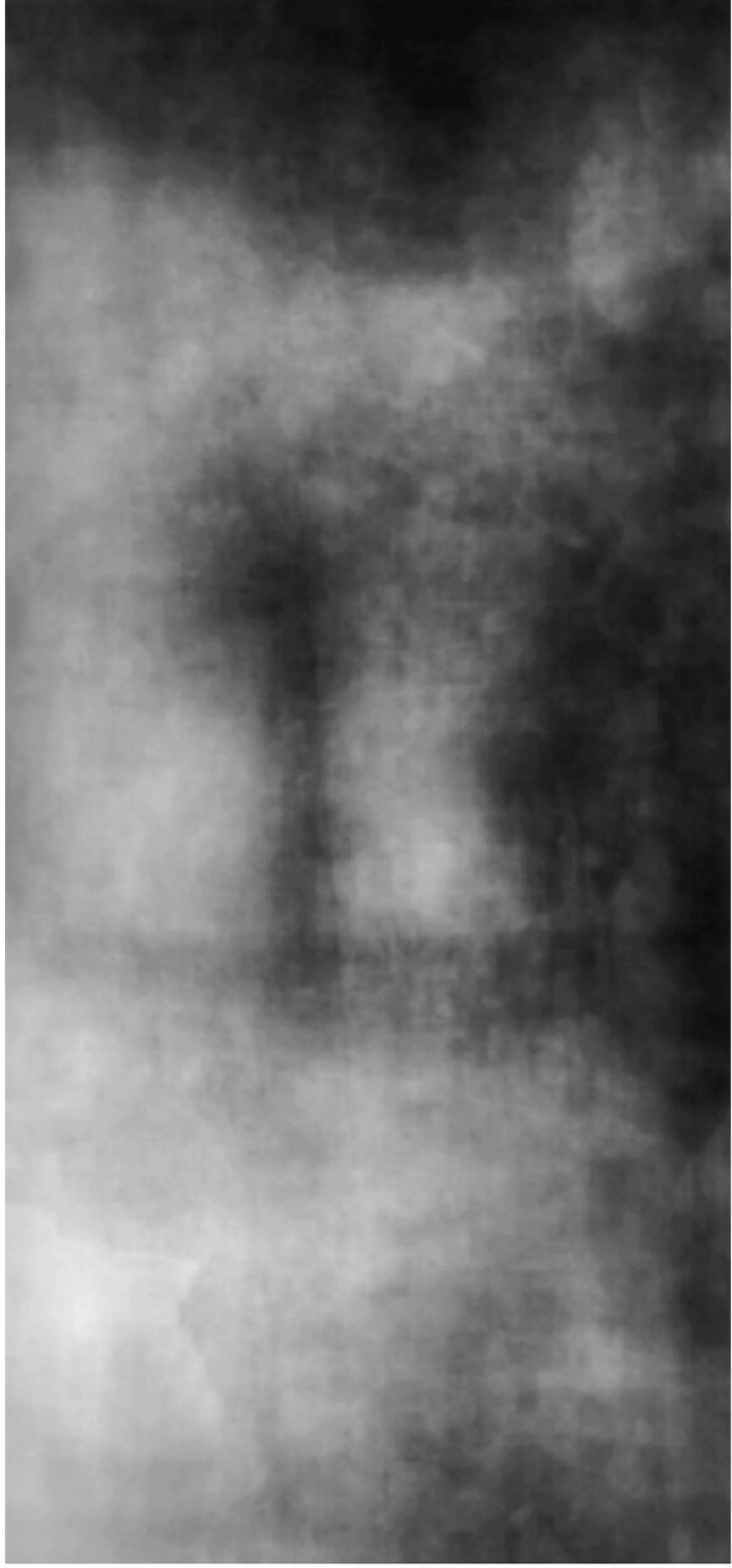
Jason Shulman, que é escultor e fotógrafo, realizou um contundente trabalho explorando os limites da longa exposição. Ou melhor, longuíssima. No projeto ***Photographs of films***, iniciado em 2016, ele registra numa única imagem fotográfica a reprodução de filmes inteiros. O processo requer que o equipamento capture todas as cenas exibidas. Aqui o imperativo temporal é do alargamento, pois já não estamos mais no domínio do instantâneo, mas da duração. Se o filme tem duração de uma hora e meia, duas horas, a imagem final é resultado desse tempo de exposição. Na prática, cada fotografia apresenta um acúmulo de *frames*, sugerindo a inscrição de uma narrativa através da presença de borrões, traços, fantasmagorias e de algumas formas precariamente delineadas. A fusão entre cinema e fotografia estabelece um contrato entre os módulos estático e móvel da imagem, formando uma configuração específica que destrói a suposta linearidade tempo-espaço cinematográfica. É um trabalho que lida com presença virtual do movimento na dimensão da imagem fixa (FATORELLI, 2013, p. 23), que parece operar forçando um retardamento do fluxo narrativo, concentrando um filme inteiro em uma só fotografia.



2001 : A SPACE ODYSSEY - FOTOGRAFIA -
PHOTOGRAPHS OF FILMS (JASON SHULMAN, ATUAL).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DO ARTISTA.

Nos filmes em que há uma certa repetição da composição dos planos, da localização de personagens no quadro e transições entre cenários ou ambientes que estabelecem uma certa contiguidade espacial, essa recorrência faz com que seja possível ver um pouco os contornos de corpos, objetos etc. Esse aspecto também é intensificado no caso de filmes com planos mais longos (em duração), movimentos de câmera suaves, menos cortes (consequentemente uma montagem mais discreta), portanto, de narrativa mais lenta. É o caso das fotos de *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky, cujos filmes têm uma narrativa lenta, ou das produções dirigidas por Stanley Kubrick, que adota em vários filmes uma perspectiva com linhas que convergem para o centro do plano, ou mesmo *Voyage de la luna* (1902), de Georges Méliès, com planos fixos, trocas de cenários e ações organizadas dentro do quadro, num estilo teatral¹⁷. Todos esses exemplos, pelas características mencionadas, já estão formalmente próximos, digamos, de um olhar fotográfico, que é intensificado pelo processo de Shulman.

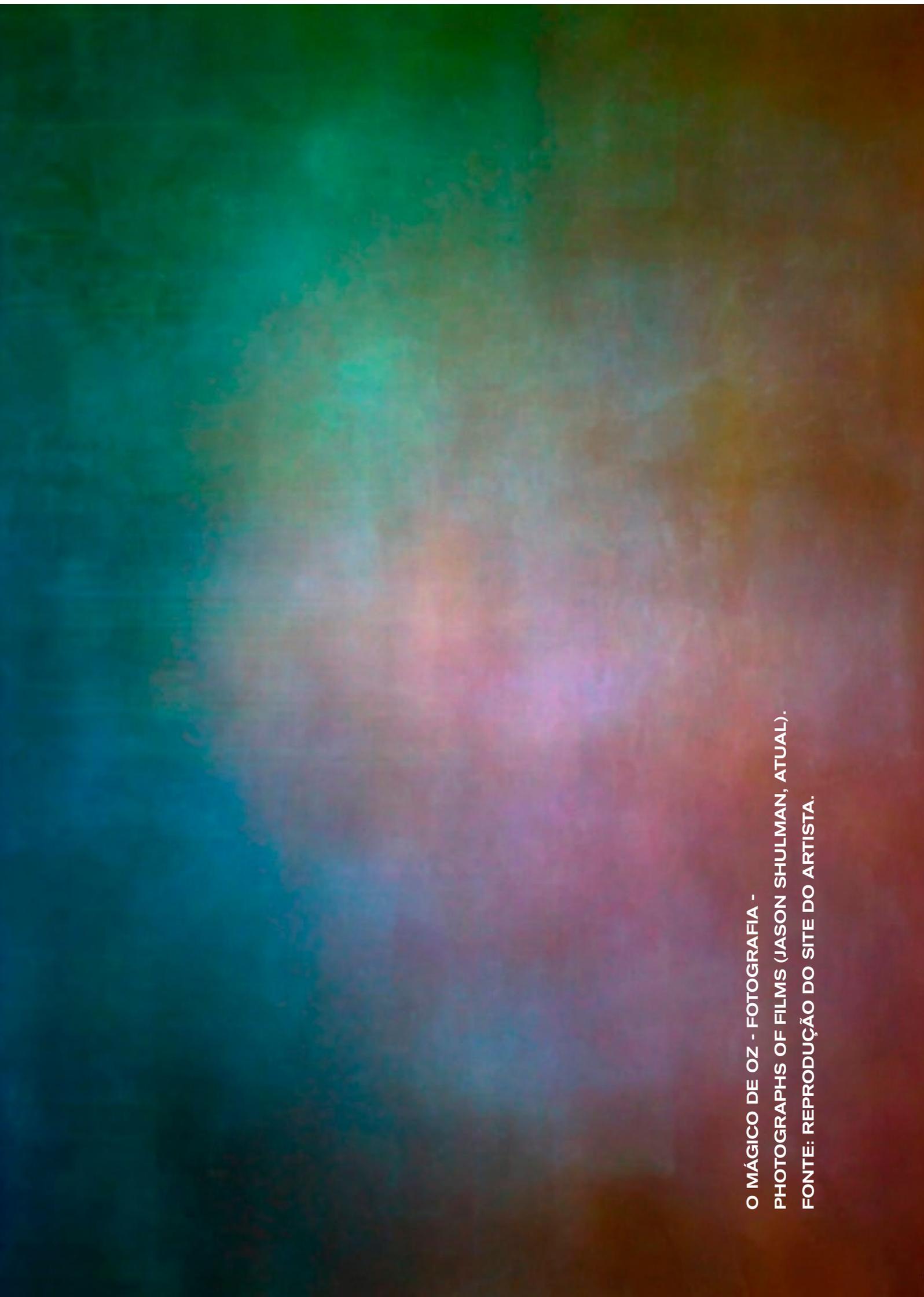
¹⁷ <https://www.jasonshulmanstudio.com/photographs-of-films>.



O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS - FOTOGRAFIA -
PHOTOGRAPHS OF FILMS (JASON SHULMAN, ATUAL).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DO ARTISTA.

Um dos exemplos que chamou a atenção do próprio fotógrafo foi a captura de *O Evangelho Segundo São Mateus* (Pier Paolo Pasolini, 1972), no qual se percebe a figura de Cristo no centro da tela, precariamente delineada. De acordo com Shulman (2018), isso aconteceu porque o diretor frequentemente posicionava atores e atrizes no centro do plano. Como isso ocorre repetidas vezes no filme, conseguimos perceber a imagem de Cristo. Nessa curiosa intersecção entre fotografia e cinema, há esses exemplos em que a figuração quase consegue se estruturar (como no caso do filme de Pasolini), e outros em que as formas são bastante dissolvidas, tornando-se grandes manchas, como na foto para *O mágico de Oz* (Victor Flaming, 1930).

Um detalhe curioso é que as imagens não são registros de filmes projetados, mas exibidos em monitores 5K “livres de *pixels*”, o que, segundo o artista, permitiu que fossem capturadas as várias tonalidades de cada produção (SHULMAN, 2018). Mas o interessante desse trabalho é que o processo dá origem a imagens tão diferentes, que exploram os efeitos da longuíssima exposição. São inscrições de uma mídia na outra, fruto de uma contaminação entre foto e cinema que gera temporalidades singulares. Aqui, também a incerteza sobre a estética do trabalho constitui um valor, e não um problema: “Estou em busca de algo que não sei explicar. É apenas subjetivo, e gosto deste sentimento de expectativa imprevisível” (SHULMAN, *Idem*).



O MÁGICO DE OZ - FOTOGRAFIA -
PHOTOGRAPHS OF FILMS (JASON SHULMAN, ATUAL).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DO ARTISTA.

Há algumas características desse projeto que reverberam a questão do ruído: as imagens surgem do cruzamento entre os dispositivos fotográfico e cinematográfico, uma combinação da ordem das passagens (PARENTE, 2015) que favorece a crítica da figuração; o dispositivo cinematográfico também é desalojado da correspondência com o visível, no entanto, pode-se dizer que aspectos já presentes nos filmes são revelados através da utilização incomum do aparelho fotográfico (a fragmentação até o limite do *frame*, a desaceleração que desfaz a impressão de movimento contínuo). O tensionamento do paradigma do instantâneo em direção à duração reprograma a fotografia, e reprograma o cinema quando o atrasa, desacelera, impondo uma temporalidade diferente da estabelecida pela sua narrativa.

Outro trabalho que avizinha a fotografia ao cinema é a série **O encontro (2011)**¹⁸, de Cris Bierrenbach. Partindo de fotografias impressas, e com a ajuda do *Photoshop*, ela produziu daguerreótipos, que dispostos em sequência lembram a montagem de um pequeno filme. As imagens mostram a própria artista e um amigo, ambos carecas. No computador, as figuras vão se fundindo até se separarem. O formato de saída é em daguerreótipo. O percurso começa no século XX, chega ao século XXI e retorna ao século XIX das técnicas fotográficas,

¹⁸ <http://crisbierrenbach.com/pessoal/daguerreotipo/encontro/>

numa mistura de tempos bastante curiosa. Aliás, embora conhecida pelo manejo de técnicas clássicas da fotografia, a artista não tem preconceito com o uso de outras mídias: “Eu fotografo com tudo. Celular, câmera digital 35, *fullframe*. (...) Além das analógicas. Eu uso qualquer negócio. Porque também o que me interessa é fazer o cruzamento do analógico com o digital” (BIERRENBACH, 2018).

O encontro do analógico com o digital é o que acontece nesse trabalho, no qual o processo do daguerreótipo é executado com adaptações, não seguindo à risca o método clássico:

O DAGUERREÓTIPO É A ÚNICA FOTOGRAFIA QUE NÃO TEM EMULSÃO (...). EU PARTO DE UMA CHAPA PRATEADA, SUPER POLIDA. ELA É UM ESPELHO. UM ESPELHO PERFEITO, QUANTO MAIS ESPELHO MELHOR. AÍ EU COLOCO ESSA PLACA NUMA CAIXA COM VAPOR DE IODO, ENTÃO O VAPOR NA VERDADE (...) NADA ENCOSTA NA PLACA. O VAPOR VAI DEIXÁ-LA FOTOSSENSÍVEL. (...) O PROCESSO QUE EU FAÇO NÃO TEM OUTRO VAPOR (...), EU FAÇO UM VAPOR SÓ, E DEPOIS EU REVELO NA LUZ. É DIFÍCIL DE EXPLICAR (...). NEM TEM MUITO QUE EXPLICAR, PORQUE NÃO SE SABE DIREITO O QUE ACONTECE (...). VOCÊ FIXA E COLOCA UM FILTRO VERMELHO E VOLTA PRA LUZ. AÍ A IMAGEM É REVELADA. (BIERRENBACH, 2018).

O daguerreótipo é uma imagem registrada em chapa de cobre, sensibilizada com vapor de iodo. Quando exposta, cria-se uma imagem latente que é revelada com vapor de mercúrio. Esse é basicamente o processo clássico. A última etapa com o vapor de mercúrio é dispensada no caso da série em questão. A fotógrafa diz que optou por revelar sua imagem direto com a ação da luz. Além disso, foi realizada uma articulação entre a daguerreotipia e as tecnologias do computador, resultando numa imagem híbrida. A noção se repete no conceito da obra, porque a ideia

era criar uma personagem que não se definisse unicamente como masculino ou feminino, aspecto realçado pelo visual careca do casal. O estilo do retrato antropológico, com a tomada em perfil, serviu de base para a exploração das questões de gênero e das relações afetivas, interpretadas através de ideias como a fluidez e a impermanência:

CLARO QUE DÁ PRA VER QUE É UM HOMEM E UMA MULHER, MAS O ASSUNTO DA CARECA É PRA TER ESSAS DUAS PESSOAS UM POUCO MAIS IGUAIS POSSÍVEIS. PRA FAZER UM COMENTÁRIO (QUE EU FAÇO EM OUTROS TRABALHOS) SOBRE AS RELAÇÕES AFETIVAS. SOBRE O QUE É ENCONTRO AFETIVO, QUE NA MINHA OPINIÃO É UM POUCO UM JOGO, UMA SOMA, MAS TAMBÉM UMA DISSOLUÇÃO (...). TEM VÁRIAS MANEIRAS DE A GENTE VER, MAS TAMBÉM TEM VÁRIOS TIPOS DE RELAÇÕES AFETIVAS, NÉ? TEM AS QUE ACONTECEM E PERMANECEM, TEM AS QUE ACONTECEM E ACABAM (...). (BIERRENBACH, 2019).

O modelo do retrato de identificação é usado para estabelecer uma interlocução entre feminino e masculino, criando um ser de gênero indefinido, fruto dessa mistura. O formato que goza de um *status* científico na historiografia da fotografia, é empregado para sugerir alternativas às definições sociais de masculino e feminino, desarticulando a noção de gênero associada ao sexo biológico. Não por acaso, a última imagem da série mostra exatamente esse ser de natureza ambígua.

A organização das imagens foi pensada para funcionar como metáfora da dinâmica das relações, em que há encontros e desencontros, movimentos de atração e

afastamento. A sequência fotográfica, à semelhança dos trabalhos do norte-americano Duane Michaels (BIERRENBACH, 2019), introduz uma mobilidade às imagens estáticas, sugerindo uma inclinação à linguagem cinematográfica. Montadas como *frames* de um filme, faz com que o limite da imagem fixa seja ultrapassado.

A artimanha introduzida por Bierrenbach no processo do daguerreótipo cria alterações no modo como a imagem se apresenta. Se a técnica foi sempre reconhecida pela nitidez e forte capacidade de reprodução, sobretudo em retratos, nos daguerreótipos desta série há marcas nas bordas da imagem, pequenas imperfeições, talvez porque a fotógrafa não repete o procedimento clássico. Essas e as demais experiências que tentam descobrir em processos convencionais da imagem novas estéticas, mostram que a desprogramação dos aparelhos fotográficos está imbuída da ideia de que as tecnologias escondem surpresas. Para serem reveladas, necessitam de abordagens originais (pequenas sabotagens, intervenções, contaminações entre técnicas e linguagens etc). Ou seja: as mídias estão sempre abertas a reescrituras, e há modalidades visuais ainda por serem descobertas. O caminho para isso é apostar no desvio.

O uso desviado das mídias leva o trabalho a uma zona de indeterminação que faz surgir o ruído, na forma de estéticas imprevisíveis, contaminadas, híbridas. O ruído é um fenômeno processual (HAINGE, 2013), e nesses trabalhos ele é desvelado por conta das experiências de desprogramação das tecnologias da imagem. Tais experiências variam bastante no que diz respeito às metodologias, que incluem: o uso de câmeras artesanais, a combinação entre mídias analógicas e digitais, o imbricamento entre materiais e técnicas da fotografia, pintura, cinema e vídeo, a indução de *softwares* ao erro, o desnudamento das estruturas operativas da imagem (mecanismos de produção/exibição), a exploração do aspecto material dos

meios (deixando visível os elementos constituintes da imagem tais como *pixels*, grãos, linhas), a utilização de materiais fora de padrão industrial (como negativos e papéis fora de validade, químicos artesanais), ou mesmo o uso de tecnologias “obsoletas”, de gambiarras e de materiais com defeito. As estratégias de desprogramação dos aparelhos de imagem são constantemente renovadas, e seu mapeamento exaustivo ultrapassa os limites desse trabalho, de modo que, aqui, trarei alguns exemplos dessas experiências.

Cada artista tem estratégias particulares de enfrentamento ao programa da tecnologia com a qual trabalha, o que se reflete na diversidade estética dos projetos apresentados neste livro e, por conseguinte, na imagem contemporânea. Cada exercício formal significa ainda um tensionamento estético-político, porque enquanto investiga modalidades e configurações variadas, está necessariamente recusando certas modalidades ou regimes visuais dominantes, utilizando para isso a valorização do *status* poético do ruído, da falha, do erro. Também há um componente político no fato de que as estratégias criativas fogem à agenda industrial das mídias, à programação que vem de fábrica nas câmeras, suportes, projetores, e a toda sorte de materiais empregados na elaboração dessas imagens. Cris Bierrenbach comenta esse aspecto a partir de seus trabalhos:

Num certo sentido chega a ser político, Ludimilla. (‘Sim é uma postura política de como colocar a máquina...você criar sua própria linguagem’). Num certo sentido até desacreditar a máquina, né? Tirar esse poder da câmera. As pessoas falam: que câmera você tem? Não importa que câmera eu tenho. Importa o que você pensa, importa o que você vai fazer com aquilo. Pode ter até um xereta... Você nem sabe o que é um xereta,né? Uma câmera muito de criança, da década de 70, que as crianças apertavam (...) (‘Ah uma câmera fininha?’) É, de plástico... Então, é político nesse sentido:

você desacredita aquilo, você diz não àquela imagem correta, que as pessoas dizem que é a correta, que aquilo é a foto certa. Porque a câmera saiu da fábrica com essa programação (...). (BIERRENBA-CH, 2018).

A artista evidencia que a fetichização da tecnologia acaba fomentando a valorização de certos padrões estéticos na prática fotográfica, reconhecidos como vetores qualitativos decorrentes de uma lógica evolutiva do meio. A pesquisadora, curadora e artista Joanna Zyliniska (2017) chama de *“photographic standard”* o estilo dessas imagens, que é caracterizado basicamente pela exposição correta, pela nitidez e pelo enquadramento fiel à regra dos três terços. Antonio Fatorelli (2013) cunhou o termo “forma fotografia” para categorizar o domínio da imagem “pura e direta”, criticando também os automatismos e interdições às manipulações. Em ambos os casos, quem corrobora com essa agenda estética adota a postura do “funcionário”, repactuando o acordo entre o uso da mídia e sua programação, nos termos de Flusser.

A partir do que nos sugere a filosofia flusseriana e a prática dos/das artistas, re-coloca-se a questão de que as tecnologias estão sujeitas a fissuras, rupturas, e que são dimensionadas pelo aparecimento do ruído na forma de estéticas. Todas essas estratégias de questionamento da máquina ampliam o escopo das possibilidades das mídias, afastando o debate teórico das questões ontológicas, levando ao reconhecimento de que a imagem se torna verdadeiramente plural, quando se percebe a dimensão maleável das tecnologias.

No próximo capítulo, indicarei de modo sucinto que, no nível teórico, as poéticas baseadas nessa ideia de desprogramação dos meios têm sido reconhecidas e identificadas através de pesquisas recentes, apontando que o traço comum entre

estudos é justamente o fato de avançarem na compreensão da imagem como um espaço de experimentação. Nesse sentido, explorarei também a ideia de artifício, concepção que norteia o universo das estéticas processuais.





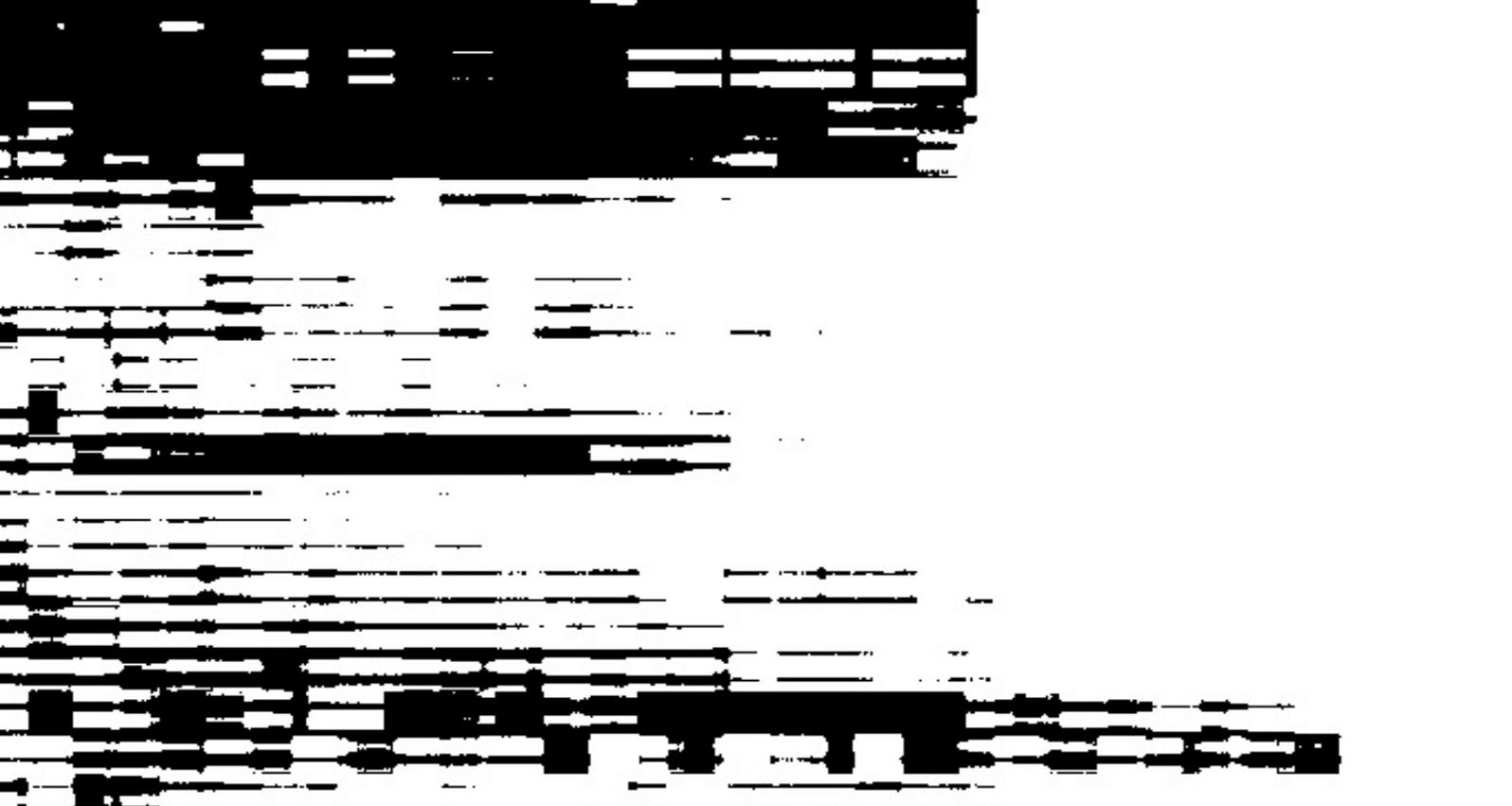
O CÉU SOBRE O PORTO TINHA A COR
DE UMA TELEVISÃO SINTONIZADA
NUM CANAL FORA DO AR

NEUROMANCER - WILLIAM GIBSON



TEORIAS

Fotografia, pintura, cinema, vídeo, design gráfico, ilustração, *media art*. *Pixel, frame, gif, grão, linha, pincelada, risco, traço, arranhão, furo, mancha*. Experimental, processual, híbrida. Contaminada, sintetizada, feia, irregular, pobre. Uma diversidade de elementos, configurações, estatutos, recursos e, tradições visuais alimentam o universo da imagem no contemporâneo, de tal maneira que fica até difícil rotular certos trabalhos produzidos. Nesse contexto, meu interesse é localizar obras que têm no ruído o traço de práticas experimentais, com procedimentos conduzidos a partir da ideia de desprogramação das tecnologias, discutida nas páginas



anteriores. O ruído como marca do que chamei de poéticas experimentais, trazendo à luz as mais variadas estéticas processuais.

Tomar o ruído como fenômeno típico dessas estratégias criativas fez com que eu pensasse que era necessário compreender a própria imagem sob a rubrica da manipulação (em detrimento do automatismo), ou como algo flexível e instável. Entender a imagem como um espaço de experimentalismos com o *medium*. Essa questão é importante porque meu campo de estudos é a imagem (com maior ênfase para a teoria da fotografia), e venho observando mais detidamente essa produção que se afasta de um entendimento da imagem como artefato criado por uma tecnologia tão fechada e autônoma, que não deve sofrer intervenções - mentalidade que resvala num uso instrumental e acrítico.

Se a imagem é da ordem da intervenção, marcos conceituais clássicos relacionados à teoria da fotografia (como o índice, a *mimesis*, o reflexo do real, o instante decisivo etc.) já não contemplam esse tipo de produção. Na verdade, embora essas ideias ainda continuem por nortear parte da produção de imagens na

atualidade (na prática vernacular, em alguns casos no campo da arte ou na publicidade, por exemplo), através de recursos de aperfeiçoamento incorporados nos equipamentos que remetem à busca de uma imagem “limpa e perfeita” (MANOVICH, 1995)¹⁹, a pluralidade de experiências realizadas na arte sob influência da noção de desprogramação das tecnologias solicita à teoria outras ferramentas de análise.

É interessante que o advento das mídias digitais em meados dos anos 1980 tenha gerado certo entusiasmo sobre as possibilidades criativas que o computador inaugurava para o campo da arte. Após alguns anos, contudo, foi notada essa persistência de atributos supostamente ligados aos meios analógicos nas imagens digitais, como observa Antonio Fatorelli:

Passado o período inicial de emergência da cultura digital, marcado pelas iniciativas no âmbito da computação gráfica voltadas à criação de mundos artificiais, observamos a expressiva presença de trabalhos produzidos sob o signo da negociação entre os modos de inscrição dos códigos analógico e digital. Rosen (2001) pontua que esse momento de negociação coincide com a incorporação, pelo digital, das convenções associadas à codificação perspectiva, caracterizadas pela produção dos efeitos de semelhança. Uma operação, portanto, sub-

¹⁹ Em minha tese de doutorado discuto com mais profundidade a maneira como esses marcos conceituais, embora antigos, seguem presentes no imaginário dos usuários como referência de qualidade da imagem fotográfica, são reforçados pela indústria através de recursos disponibilizados nos equipamentos (em filtros, apps de celulares etc.), além de estar presentes no trabalho de artistas que, mesmo tendo a manipulação de imagens como prática, não a assumem como modo estético. Para uma discussão pormenorizada, conferir Wanderlei, 2020.

trativa do ponto de vista da utopia digital, uma vez que ao assimilar o modelo da perspectiva e os códigos miméticos, as demandas de irrestrita liberdade endereçadas pela retórica da ruptura encontram-se severamente comprometidas. (FATORELLI, 2017, p. 65-66).

Tracy Piper-Wirght também identifica a mesma questão:

A fotografia digital nos trouxe de volta a uma era em que a busca da verdade na fotografia pode estar no ponto mais elevado. A noção de “verdade” é usada aqui no sentido de “neutralidade”: a rota aparentemente não aparente da realidade, através das lentes e para as telas sem qualquer interferência de uma presença humana corpórea e contextualizada. O peso da imparcialidade e da objetividade que atormenta a fotografia desde sua invenção é sentida hoje na quantidade de imagens anônimas ou “sem autoria” que aparecem na internet. (PIPER-WRIGHT, 2018, p. 8).

Essa realidade indica que o surgimento de novos recursos, o aparecimento de um novo *medium* não responde apenas a pressões da indústria, situando-se como fato isolado da ordem econômica, mas ocorre em meio a negociações com hábitos, práticas e tradições visuais. Principalmente a partir dos anos 2000, pesquisadores e pesquisadoras começam a discutir a natureza plural da fotografia contemporânea e suas imagens francamente manipuladas, utilizando termos como “apresentativa” (FATORELLI, 2017), “expandida” (JÚNIOR, 2002), “experimental” (LENOT, 2017), “contaminada” (ENTLER, 2011), ou, já visando a relação entre as áreas da fotografia, do cinema, do vídeo, e das chamadas novas mídias, que muitas obras estabelecem num contexto de intermedialidade, surgem termos como “passagens” (PARENTE, 2015) e “entre-imagens”, conceito anterior a esse período, cunhado por Raymond Bellour (1997).

A concepção de estéticas processuais segue a mesma lógica dos termos desses autores. Enquanto alguns destes conceitos teorizam a imagem a partir da metodologia - a imagem é contaminada ou expandida porque a fotografia dialoga com outras artes; é experimental porque recebe tratamentos na sua materialidade, passa por experimentos diversos etc. - neste livro proponho caracterizar uma vertente da estética proveniente de um tipo de metodologia experimental que permite observar a questão do ruído no campo da imagem. Que permite olhar para um fenômeno que tem o poder de diluir as fronteiras entre fotografia, cinema, pintura, vídeo, artes gráficas, misturar temporalidades, transitar entre os meios, bagunçando essas referências de tal maneira que o ruído não possui uma forma definida de manifestação na imagem, mas várias, a depender dos processos adotados. Some-se, ainda, a participação da contingência que aumenta o grau de incerteza sobre o resultado das experiências, e teremos um cenário onde a imagem é da ordem da surpresa e da instabilidade. Além disso, a maioria desses conceitos partem da fotografia, em direção a outros domínios. Neste livro, ao falar a partir da noção de imagem, quero pensar também trabalhos em que a fotografia pode surgir apenas como referência inicial, dado que há obras, aqui finalizadas em outras mídias. É uma tentativa de refletir esse cenário de imagens produzidas num contexto de forte troca de referências, em que a necessidade de demarcar territórios separados (foto, cinema, vídeo, pintura) para falar das obras seja mais um ponto de questionamento. Afinal, a especificidade de algumas estéticas deve-se à mistura entre meios.

RQUI SÓMOS MESTIÇOS, MULATOS
CAFUZOS, PARDOS, MAMELUCOS, SARARAS
CRILOUROS, QUARANISSEIS E JUDARABES

INCLASSIFICAVEIS - ARNALDO ANTUNES

Por outro lado, há conceitos mais recentes que tratam dessas questões sublinhando o potencial artístico do dispositivo, como *non-human photography* (ZYLINSKA, 2017), ou enfatizando as estéticas que surgem do erro, como os estudos de Piper-Wright (2018), ambos referenciados na filosofia de Vilém Flusser. Há ainda o conceito de *poor image*, de Hito Steyerl (2009), que chama atenção para o valor de estéticas sujas, precárias, desgastadas, sobretudo no âmbito da imagem digital copiada, pixelizada, ampliada, de baixa resolução, remixada, reproduzida, comprimida, roubada, contrabandeada. De já tão reutilizadas, não se sabe a origem dessas imagens.

Zylinska (2017) desenvolve seu conceito de *non-human photography* para falar sobre trabalhos realizados a partir de material produzido por dispositivos autônomos, como drones, câmeras de vigilância, satélites, ou conteúdo registrado e armazenado por meio de ferramentas como o *Google Street View* colocando a possibilidade de pensarmos a fotografia como gesto expressivo fora de uma centralidade do ser humano (como temática ou entidade dominante da criação). A fotografia não-humana é mais focada nas possibilidades do aparelho e em seus usos artísticos.

GOSTO DE FOTOGRAFIAS QUE DERAM ERRA-DO. UMA FOTOGRAFIA QUE, POR CULPA DA TECNOLOGIA OU DO ERRO HUMANO, NÃO SAIU DIREITO: QUE NÃO REPRESENTA A CENA NA FRENTE DA CÂMERA DE ACORDO COM AS INTENÇÕES DE QUEM FOTOGRAFA. ISSO INCLUI UM LARGO CONJUNTO DE “ERROS” FOTOGRÁFICOS POTENCIAIS E CONHECIDOS - BORRÃO DO MOVIMENTO, VAZAMENTO DE LUZ, DESFOQUE, SUB OU SUPEREXPOSIÇÃO, ENQUADRAMENTO DEFICIENTE, CORTES INADVERTIDOS, OU COMBINAÇÕES DESSAS COISAS. (PIPER-WRIGHT, 2018, P. 1).

Esse excerto faz parte de um texto da fotógrafa e pesquisadora Tracy Piper-Wright, que, ao discutir a valorização formal do erro, traz alguns exemplos de traços que compõem uma estética caracterizada por erros em fotografia. Ela discute, entre outras coisas, a atuação de uma subjetividade maquínica que de certa maneira assume o poder no processo criativo, no ponto em que cessam o limite ou controle impostos pelo fotógrafo. O erro pode, assim, ser considerado como o que surge através dessa autonomia do aparelho e de seu programa, como “possibilidades criativas” do meio (PIPER-WRIGHT, 2018, p. 10). Para Piper-Wright, o erro revela a condição processual da fotografia (questão às vezes escanteada nos debates estéticos e tecnológicos), representa um espaço de surpresa, e se opõe a critérios de produção e consumo da imagem contemporânea que valorizam a automatização, a simplicidade e a veracidade²⁰.

²⁰ A utilização criativa do erro na fotografia é discutida no livro de Clément Chéroux (2009).

Hito Steyerl (2009) defende a imagem pobre, tomando como referência não apenas o contexto de autorreferenciação das imagens na internet, mas também o caráter marginal atribuído às produções cuja estética é degradada, defeituosa (e aqui acrescento: ruidosa). Ela chama atenção para dois movimentos paralelos que põem em debate a presença das imagens pobres no regime visual da atualidade: 1) enquanto a indústria (cinema, televisão, fotografia de publicidade etc.) demanda e sustenta a difusão de imagens de alta definição, bastante iluminadas e focadas, toda uma produção alinhada com a pobreza da imagem foi renegada a circuitos independentes de fruição, ou aos arquivos de instituições como museus (a autora se refere ao cinema experimental e às imagens degradadas pela ação do tempo); 2) por outro lado, a natureza das imagens copiadas, coladas, alteradas, comprimidas, vai criando um conjunto de imagens que se destacam exatamente pela baixa resolução, pixelização, pela sua condição de imagem constantemente remexida.

Mas existe um lugar para essa produção: na pirataria, nos memes, nos trabalhos artísticos, no compartilhamento on-line via Youtube, nas versões ruins distribuídas por *torrent*. Sobretudo nessa última instância, o trânsito entre a imagem original e sua reprodução na internet demanda exatamente a entrada nesse universo das imagens pobres, e permite que tenhamos acesso facilitado aos trabalhos que estavam confinados aos arquivos, nos repositórios de colecionadores, museus, cinematecas: “Muitos trabalhos de cinema *avant-garde*, ensaístico, ou não comerciais têm ressurgido como imagens pobres” (STEYERL, 2009, p. 9). Se a indústria fomenta uma lógica que condena as imagens pobres ao esquecimento, pois elas contrariam uma ideologia de perfeição estética, o vídeo *stream* on-line abre literalmente uma janela por onde essa produção recalcada pode escoar, criando uma rota de fuga para espectadores, pesquisadores, artistas inquietos e, como a

própria autora, entusiastas da experimentação que resulta em imagens pobres.

Das várias características que ela atribui a essas imagens e ao circuito na economia visual ao qual elas se ligam (do computador, dos softwares e arquivos digitais), há uma descrição que lembra bastante o trabalho de Sabato Visconti, *Wen yr surveillance drone*²¹, realizado com material do drone do FBI:

AS IMAGENS POBRES SÃO AS AMALDIÇOADAS DA TELA CONTEMPORÂNEA, OS ESCOMBROS DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL, O LIXO QUE SE LAVA NAS MARGENS DAS ECONOMIAS DIGITAIS. ELAS TESTEMUNHAM O DESLOCAMENTO VIOLENTO, AS TRANSFERÊNCIAS, E DESLOCAMENTO DE IMAGENS - SUA ACELERAÇÃO E CIRCULAÇÃO DENTRO DOS CICLOS VICIOSOS DO CAPITALISMO AUDIOVISUAL. (STEYERL, 2009, P. 1).

A autora apresenta uma abordagem consistente que expõe o caráter político das imagens pobres, quando contrariam padrões de qualidade ligados à pureza e beleza. Ela identifica, por exemplo, que aspectos formais como definição, resolução e nitidez ocupam o topo de uma hierarquia das imagens, enquanto o desfoque, o borrão, a baixa resolução, constituem traços de desvalorização, colocando-as na posição mais baixa dessa hierarquia. “O foco é

²¹ Obra citada no capítulo Poéticas, e disponível na íntegra no site do artista: <https://www.sabatobox.com/wen-yr-surveillance-drone>. Acesso em: 03/01/2021.

como uma posição de classe, de privilégio” (STEYERL, 2009, p. 1). Em outro trecho de seu texto, é ainda mais assertiva:

“As imagens pobres são pobres porque não recebem nenhum valor dentro da sociedade de classes de imagens - seu *status* como ilícito ou degradado concede-lhes isenção de seus critérios. A sua falta de resolução atesta a sua apropriação e deslocamento”. (STEYERL, 2009, p. 6).

Considero importante assinalar que a noção de imagem pobre desenvolvida pela autora está conectada a um tipo de produção que engloba cinema experimental, independente ou, se quisermos chamar, marginal (sem nenhuma conotação negativa para esses termos), o vídeo e as imagens em circulação na internet (originalmente sintéticas ou digitalizadas, provenientes de outras fontes), e relaciona ideias de apropriação, compartilhamento, relativização da noção de autoria, acessibilidade, remediação, apontando para o contexto da sociedade telemática e seu fluxo informativo, sem no entanto perder a conotação política dessas questões (voltarei à articulação entre política e estética mais à frente).

Por fim, quando considera que a ideia de uma “sociedade de classes” das imagens separa qualitativamente certas estéticas, e que as tecnologias digitais supervalorizam a perfeição e a alta resolução, ao mesmo tempo em que oferecem em si mesmas (em seus próprios sistemas) ferramentas para a degradação criativa das imagens, Steyerl tangencia o fenômeno do ruído, surgido no interior das mídias, de onde concluo que a noção de imagem pobre é bastante instrumental para pensar as estéticas processuais e suas plásticas precárias, flexíveis, híbridas, incomuns.



“HTTP ERROR 404. THE REQUESTED RESOURCE IS NOT FOUND”

O pensamento dessas três autoras contém observações relevantes para a discussão que faço tanto por levantarem questões sobre o uso não padronizado das tecnologias quanto pelas considerações de caráter político. Em seus escritos, elas abordam estéticas que frente à agenda do mimetismo, da pureza e dos automatismos seriam desprestigiadas, e que são justamente as que busco celebrar. Somadas às contribuições de outros teóricos da fotografia que citei, acredito que temos um bom mapeamento das experiências realizadas pelos e pelas artistas e de algumas referências importantes sobre essa produção, no que diz respeito ao campo teórico-crítico.

A partir desses apontamentos, entendo que a não intervenção e o endeuçamento da tecnologia são sintomas de determinado modelo estético herdado dos séculos XIX e XX, que segue ainda vigente através de recursos visuais oferecidos pela indústria da imagem e que encontra também algum respaldo nos âmbitos da produção (inclusive artística). Uma saída às limitações desse modelo, que também se viu sustentado pelo discurso teórico-crítico em alguma medida, é a compreensão da imagem como lugar de experiência, como artifício.

ARTÍFICIO

O termo artifício carrega a ideia de elaboração, de construção, de manipulação. Essa é uma noção importante que quero desenvolver neste capítulo, uma vez que estabelece ligações com as reflexões de pesquisadores e pesquisadoras que citei há pouco, além de vincular-se à questão da desprogramação das tecnologias.

A noção de desprogramação funciona como desdobramento da relação entre seres humanos e aparelhos baseada no jogo.

Esse jogo é centrado no uso não convencional dos aparelhos, nos modos alternativos de fazê-los funcionar, ou na criação de programas específicos. Se a imagem nasce desse empreendimento, quem joga contra o aparelho está fazendo artifício. Aqui, utilizo novamente o pensamento de Vilém Flusser.

Em uma série de três palestras que proferiu, por ocasião da Bienal de Arte de São Paulo, em 1985, com o título de *Artifício, Artefato, Artimanha*²², o filósofo explicou que nós, seres humanos, devemos ser sujeitos dos objetos e modificá-los de acordo com nossas intencionalidades. Mas os objetos resistem, obrigando-nos a procurar caminhos alternativos em relação aos modos de fazer. Ele concluiu: “somos bichos artífices, mudando as técnicas, fazendo artifícios” (FLUSSER, 1985).

Podemos considerar, a partir dessa colocação, que o fazer artifício é parte da natureza humana, pois estamos sempre transformando algo para satisfazer nossas necessidades. No entanto, aplicar essa ideia ao fazer artístico significa entender que a transformação das matérias, das tecnologias e dos meios tem um sentido mais profundo que a mera necessidade. O ser humano precisa reinventar as poéticas e formas artísticas para proporcionar a si mesmo e aos outros situa-

²² Disponível em: http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U0Oedcio-artefato-artimanha_new.pdf. Acesso em: 03/02/2021.

ções únicas, experiências diferentes que alcancem o nível da sensibilidade e, assim, provoquem reflexões sobre a vida.

Ser artífice (ser humano) é alterar os objetos com técnicas diferentes a fim de alterar-se a si próprio (FLUSSER, 1985, p. 2). Flusser também afirma que há uma cadeia formada entre os seres humanos, suas técnicas e os objetos produzidos, elementos que se retroalimentam constantemente. Ser humano, técnica e objeto estão o tempo todo informando um ao outro (e se modificando também). Em outros termos, artistas desenvolvem novas poéticas, recriam as já existentes, subvertem padrões discursivos e estéticos e vão povoando o universo das imagens de modalidades novas, bem como inaugurando experiências sensíveis a partir dessas obras. Os trabalhos, por sua vez, trazem novas proposições estéticas, sensoriais e conceituais que ampliam o rol de possibilidades do campo da imagem e de seus aparelhos.

O artifício pode então ser tomado como forma de compreensão da imagem que se faz através do que chamei de poéticas experimentais. A imagem em si também, é artifício, porque é vista como local de interferência, resulta de procedimentos de elaboração e não busca necessariamente a correspondência com um referente externo. Não estamos mais no domínio exclusivo da imagem que reproduz o visível. Nem da imagem avessa às intervenções. A imagem é, em si mesma, uma experiência com a mídia que a produz. É manifestação plástica

de investigações das propriedades (e potências escondidas) do *medium*, instituindo nessas práticas uma “realidade própria” (FATORELLI, 2017, p. 56). Aliás, uma característica dos projetos desse tipo é revelar os circuitos, os materiais, as estruturas de fabulação por trás das mídias, deixando ver o processo pelo qual a imagem é construída.

Há mais um termo importante nos escritos de Flusser sobre artifício que me interessa: a noção de “deliberação”. Ao contrário da espontaneidade, agir de maneira deliberada é atuar por meio da consciência, do saber teórico e a partir de uma atitude crítica. É justamente essa a postura dos e das artistas que apostam em poéticas experimentais. Mesmo na articulação de suas práticas com o acaso, num certo grau de indeterminação incorporado nos processos, seus trabalhos dirigem às técnicas e aos seus paradigmas correlatos vários questionamentos com base no conhecimento não apenas das tecnologias utilizadas, mas dos hábitos perceptivos e das estéticas como enquadramentos redutores das possibilidades criativas. Ao tensionar os meios, fazendo-os apresentarem *outputs* estranhos, irregulares e intermitências na forma de estéticas, os projetos trazem à tona as mais diversas configurações do ruído na imagem.

Bem, caracterizar o fazer artístico a partir da noção de deliberação é também ampliar a concepção de artifício como atitude deliberada frente aos objetos. Atitude crítica, não

automatizada, nem irrefletida, nem espontânea. Atrelando esse pensamento às proposições desta pesquisa, quero compreender a imagem como artifício, considerando-a produto de enfrentamentos às tecnologias da imagem em suas dimensões técnica, discursiva, estética e política. Quero dizer: a imagem é artifício na medida em que é fruto da manipulação consciente das mídias, e passa a sugerir novas maneiras de apresentação de suas propriedades, bem como novos arranjos dos meios que bagunçam nossas expectativas de leitura e compreensão. Um movimento que faz avançar o pensamento sobre a imagem na atualidade, desafiando as rotulagens, as categorizações, as identidades já consagradas na teoria.

Minha identificação,
registro geral

Carece de revisão

Cara, careta, dedão

Isso não é legal em
frase de transição

Jeito de corpo -

Caetano Veloso

Os trabalhos de Rosângela Rennó baseiam-se em arranjos inusitados de mídias da imagem fixa e móvel. Ela revisita formatos e equipamentos fora de linha, resgata filmes e fotografias descartadas em projetos que discutem o poder de ilusão das imagens sobre nós, sua presença constante em ritos sociais e como os significados das imagens podem ser reescritos quando elas transitam entre mídias e suportes variados. As obras de Rennó, que têm uma verve colecionista bastante interessante, propõem sempre que olhemos para as imagens num circuito diferente daquele para os quais elas foram produzidas. Em várias delas, há uma ironia que vira e mexe quebra a seriedade atribuída ao documento fotográfico.

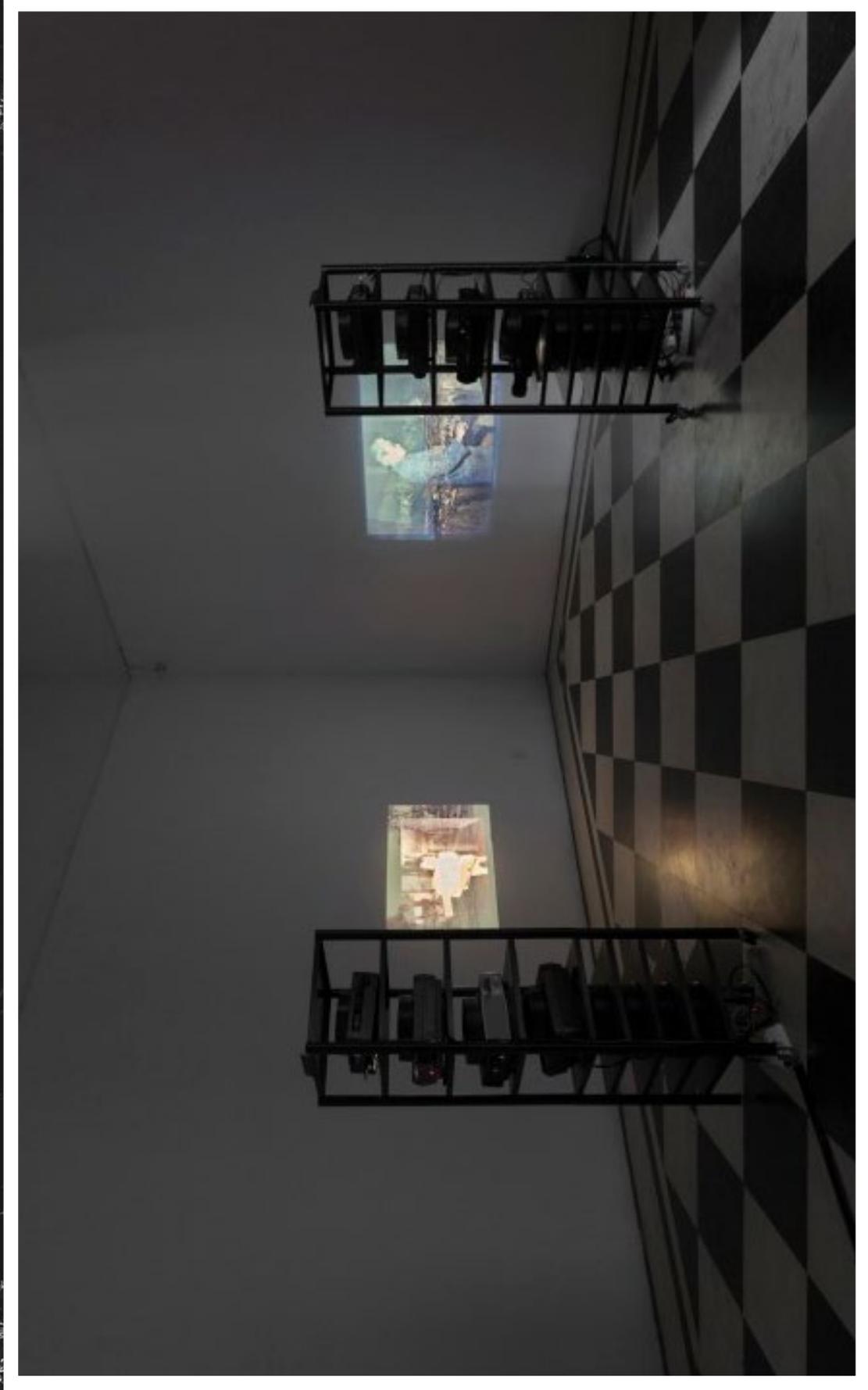
A desprogramação ocorre nas materialidades dos meios e das cópias, nos modos de apresentação e na exploração artística de imagens vernaculares. Com uma pesquisa que engloba meios variados, Rosângela Rennó nos faz pensar ainda na própria história das tecnologias da imagem e em como suas formas alimentam a própria formação de nosso olhar sobre o mundo (maneira de percebê-lo), estabelecendo conexões entre essas mídias, numa abordagem que parece buscar mais a proximidade que o afastamento (ou a diferença) entre os dispositivos. Resgatar artefatos que já caíram em desuso, articulando-os a questões sociais do contemporâneo é mais uma maneira de ressignificar os aparelhos, e que está presente nos trabalhos dessa artista.

Por exemplo, em **Imagem de sobrevivência** (2015)²³, ela coletou uma série de *slides* (diapositivo) encontrados em mercados de

²² Disponível em: http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U0edcio-artefato-artimanha_new.pdf. Acesso em: 03/02/2021.

pulgas e feiras, cujas imagens são apresentadas ao mesmo tempo, sobrepostas umas às outras. O *slide* é um tipo estranho de fotografia destinado à projeção, e era muito comum que famílias utilizassem esse formato para captar registros da intimidade e do cotidiano, que depois seriam exibidos aos parentes e amigos próximos. As imagens utilizadas nesse trabalho são de coleções variadas. A descrição da obra no site da artista explica que os diapositivos eram populares no período de 1950-80 e, ao contrário do que acontece com um álbum de fotografias, o consumo de diapositivos é um ato mais dinâmico em virtude do deslumbramento que as imagens projetadas nos causam (RENNÓ, 2015). De fato, imagens fixas normalmente sugerem uma contemplação mais demorada, um tempo mais dilatado de observação, conduta que é interdita pela fugacidade da projeção. Além disso, como os *slides* são exibidos simultaneamente, há uma confusão de cenas que impede a fixação de nossa atenção em cada unidade.

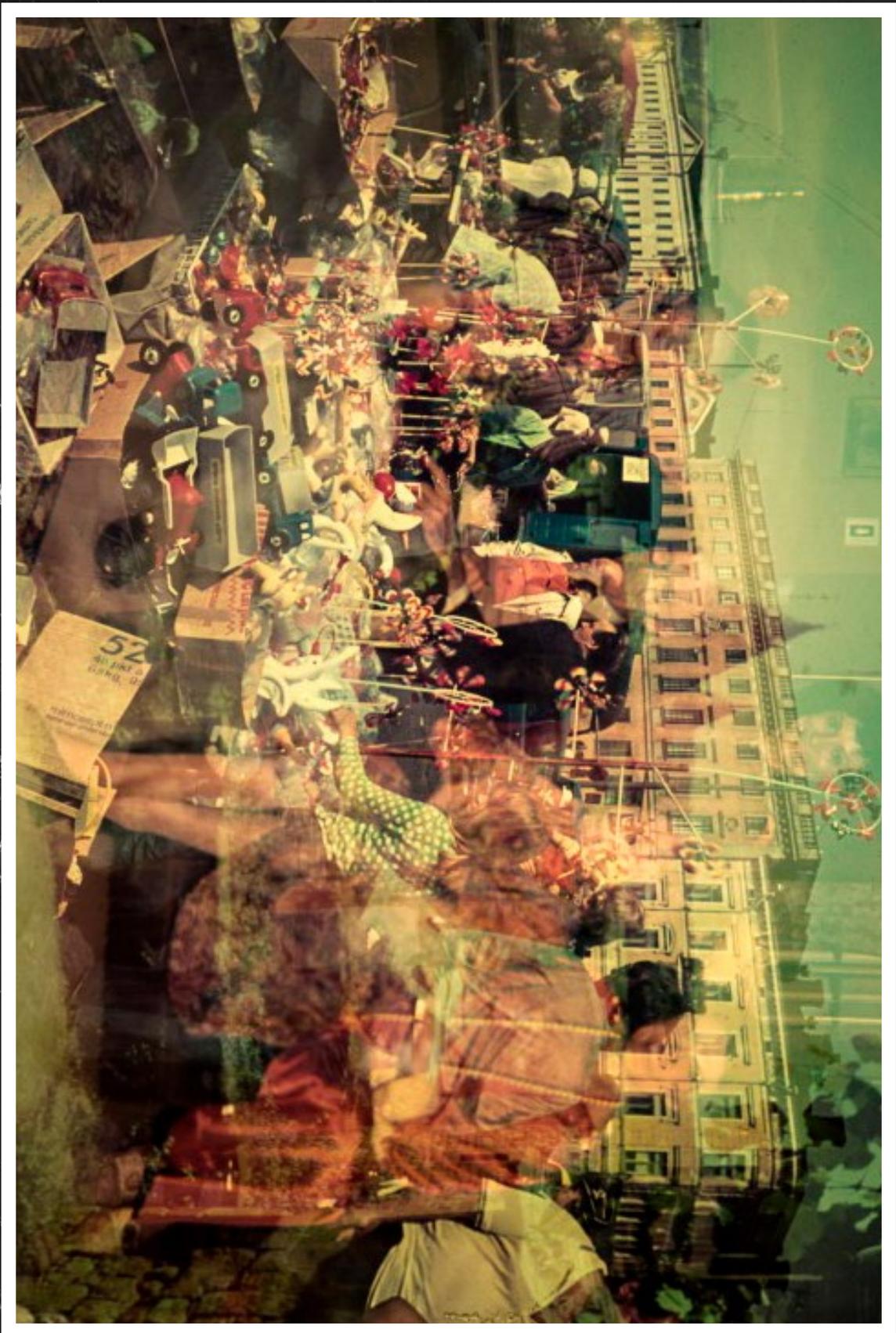
O trânsito de imagens originalmente produzidas para o consumo privado até as galerias de instituições artísticas, na condição de elemento estrutural de um projeto como esse, desregula noções como a fotografia de família e o registro destinado à projeção, que ficam então, sujeitas ao olhar público (seja foto documental, *street photography*, ou mesmo um filme, já considerando a projeção cinematográfica). **Imagem de sobrevivência** promove o contágio dessas categorias, beneficiando-se de um *delay* temporal que ressalta a ambiguidade e maleabilidade da imagem, cujos endereçamentos são trocados e as funções iniciais também reviradas.

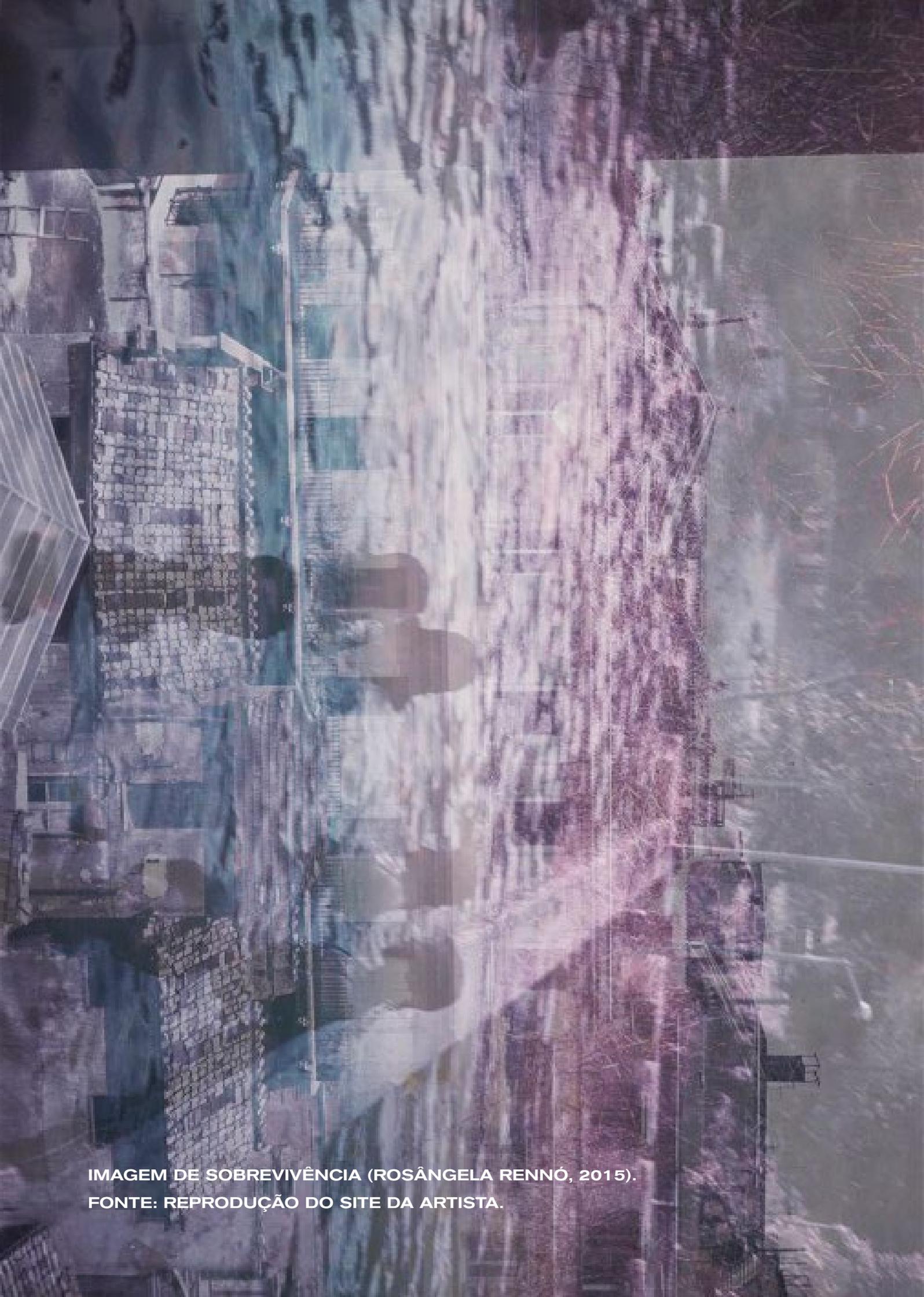


VISTA DA MONTAGEM COM PROJETORES DO TIPO CARROSSEL, SLIDES E ESTANTE EM ALUMÍNIO E AÇO - IMAGEM DE SOBREVIVÊNCIA (ROSÂNGELA RENNO, 2015).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DA ARTISTA

CADA ‘ESCULTURA/ESTANTE’ ABRIGA E EXPÕE 4 PROJETORES DO TIPO *KODAK CAROUSEL*, QUE PROJETAM AS IMAGENS EM TRANSPARÊNCIA, DE FORMA SIMULTÂNEA E SOBREPOSTA. O RESULTADO É UMA PROJEÇÃO MÚLTIPLA, MUITO PÁLIDA, QUE AO LONGO DO TEMPO SE MODIFICA CONSTANTEMENTE, SEM JAMAIS SE REPETIR, ATÉ QUE A LUZ DOS PROJETORES A CONSUMAM TOTALMENTE, PARA QUE SEJAM SUBSTITUÍDAS POR OUTRAS, MAIS FRESCAS. (RENNÓ, 2015).

A montagem de *slides* também proporciona uma reflexão sobre o acúmulo de imagens, o excesso de produção e a circulação frenética de artefatos que eram “feitos e colecionados às dúzias, às centenas e aos milhares” (Idem). O formato “obsoleto” é resgatado para falar sobre excesso, abundância e desgaste através dos atos de apropriar e reencenar. Mas essas ideias também nos levam a pensar sobre o caráter de impermanência/sobrevivência que assombra quaisquer tecnologias da imagem, seja através do processo de modificação (artística ou não), no nível material da ruína, ou mesmo num sentido conceitual de que estão sempre sujeitas às reescritas. Ademais, todas essas questões seguem atuais sob a perspectiva da imagem digital, produzida aos montes em celulares, distribuída em redes sociais, desgarrada no espaço-tempo da internet.





**IMAGEM DE SOBREVIVÊNCIA (ROSÂNGELA RENNÓ, 2015).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DA ARTISTA.**

Se impermanência e sobrevivência são como lados da mesma moeda, Rennó metaforiza esta última trazendo de volta ocasiões, personagens, lugares esquecidos, ao mesmo tempo em que substitui as peças por outras, à medida que elas se deterioram pelo ato da projeção. O *slide* é uma verdadeira “mídia zumbi” (PARIKKA, 2012), que ressuscita através da mesma estratégia que lhe corrói a matéria. Deslocado de seu tempo em plena época dos meios digitais, o diapositivo mobiliza o conceito de ruído quando se afasta de padrões utilitários e vigentes da indústria da imagem atual (WANDERLEI, 2020), já que é codificado pelo discurso artístico, além de provocar um curto-circuito na experiência de recepção dessas imagens, pois conseguimos apreendê-las numa totalidade bastante caótica.

Do ponto de vista estético, o processo cria uma articulação entre diferentes estatutos da imagem, situando-a a meio caminho da mobilidade e do estático. Tempos e espaços variados são entrecruzados, situações que não têm conexão entre si encontram-se unidas, e a tentativa de religar essas cenas é frustrada na instância da recepção. Elas devem realmente ser tomadas sob o signo do acúmulo. Outra questão é que se a utilização convencional de um projetor de slides exhibe as imagens separadamente, com paradas entre um exemplar e outro, dando ao conjunto um falso movimento que se

aproxima do cinema, o emprego de vários projetores ao mesmo tempo eleva a impossibilidade de uma narrativa a um grau ainda mais crítico. Nesse projeto de Rennó, nossas percepções sobre a imagem projetada e fixa são desarranjadas. O desaparecimento, o apagamento e a precariedade caracterizam também a plástica da obra, porque, como disse a artista, as imagens vão empalidecendo.

Em outro projeto, desenvolvido a partir de fotografias de casamento, as intervenções bem-humoradas problematizam simultaneamente a instituição do matrimônio, a dinâmica das relações afetivas e o papel quase cênico da fotografia como parte desse rito social. As imagens da série **Nuptias (2017-2019)** tratam da idealização, do desgaste, do viés econômico, da ruína, do peso do tempo associados ao casamento, sugerindo essas ideias por meio da interferência nas fotos, ou da adição de objetos e materiais estranhos à situação do registro. A artista utiliza técnica mista sobre fotografias antigas e *carte de visite*.



**S/TÍTULO (LEA LOVES DARTH) - TÉCNICA MISTA SOBRE
FOTOGRAFIA - NUPTIAS (ROSÂNGELA RENNÓ, 2017-2019).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DA ARTISTA.**



S/TÍTULO (GUERNICA) - TÉCNICA MISTA SOBRE FOTOGRAFIA -
NUPTIAS (ROSÂNGELA RENNÓ, 2017-2019).
FONTE: RÉPRODUÇÃO DO SITE DA ARTISTA.

Se em algum momento essas imagens representaram felicidade, celebraram um momento especial, aqui elas ressurgem carregadas de certa amargura, crítica e deboche. As fotos recebem aplicação de materiais como “objetos, pedaços de tecido, madeira velha, ilustrações recortadas de enciclopédias, trechos de mangás, reproduções de pinturas famosas” (WANDERLEI, 2020, p. 216).

Assim, Rennó vai formando casais inusitados, inventando ambientes fictícios para as cerimônias, juntando momentos e tempos totalmente diversos numa mesma situação, fazendo-nos refletir sobre desejo, felicidade, expectativas e sobre o excesso de imagens que todo esse ritual costuma gerar. O excesso, aliás, é transmitido pelo efeito de sucessivas adições de materiais às fotografias. Trata-se de uma ideia trabalhada na própria materialidade das imagens.

Passado o momento da festa, em que a abundância da produção de imagens justifica-se pela vontade de expressar a felicidade, essas mesmas imagens são descartadas, esquecidas, já tornadas pálidas lembranças de relacionamentos que se deterioraram. Essa série endereça questões em torno dos papéis sociais e da sexualidade, perpassando estereótipos, fatos históricos, iconografias da arte ocidental, heranças culturais invisibilizadas, até culminar numa reflexão sobre a indústria do casamento (e da própria fotografia que participa dessa economia).

Me parece que a sociedade sofre cada vez mais com uma ansiedade generalizada, provocada pelos “excessos”. Excesso de tudo: de comunicação, de acessibilidade, de consumo, de contraste entre pobreza e riqueza, entre desejo e realização; esse excesso empurra a satisfação e, conseqüentemente, a felicidade, para muito longe, sempre muito além do nosso alcance. As cerimônias dos tradicionais matrimônios parecem ser tanto o termômetro desse sentimento quanto a própria febre. Entretanto, e entre tantas frus-



**S/TÍTULO (BARATA) - TÉCNICA MISTA SOBRE FOTOGRAFIA -
NUPTIAS (ROSÂNGELA RENNÓ, 2017-2019).
FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DA ARTISTA.**

trações, casamentos se tornam imperfeitos por muito pouco. Me interesse pelo documento daquilo que foi sacramentado e depois desfeito, quer seja pelo tempo ou pelo próprio ser humano. Casamentos hoje não parecem valer muita coisa, apesar do ainda alto valor simbólico da cerimônia e do altíssimo preço que se paga para realizá-las. É impressionante a quantidade de fotos de casamento que são encontradas nos mercados de pulgas, só não superada pela quantidade de fotos que são realizadas hoje, digitalmente, nas inumeráveis cerimônias, cujo ideal de pompa e circunstância varia em conformidade com o poder de compra das diferentes classes sociais. (RENNÓ, 2017).

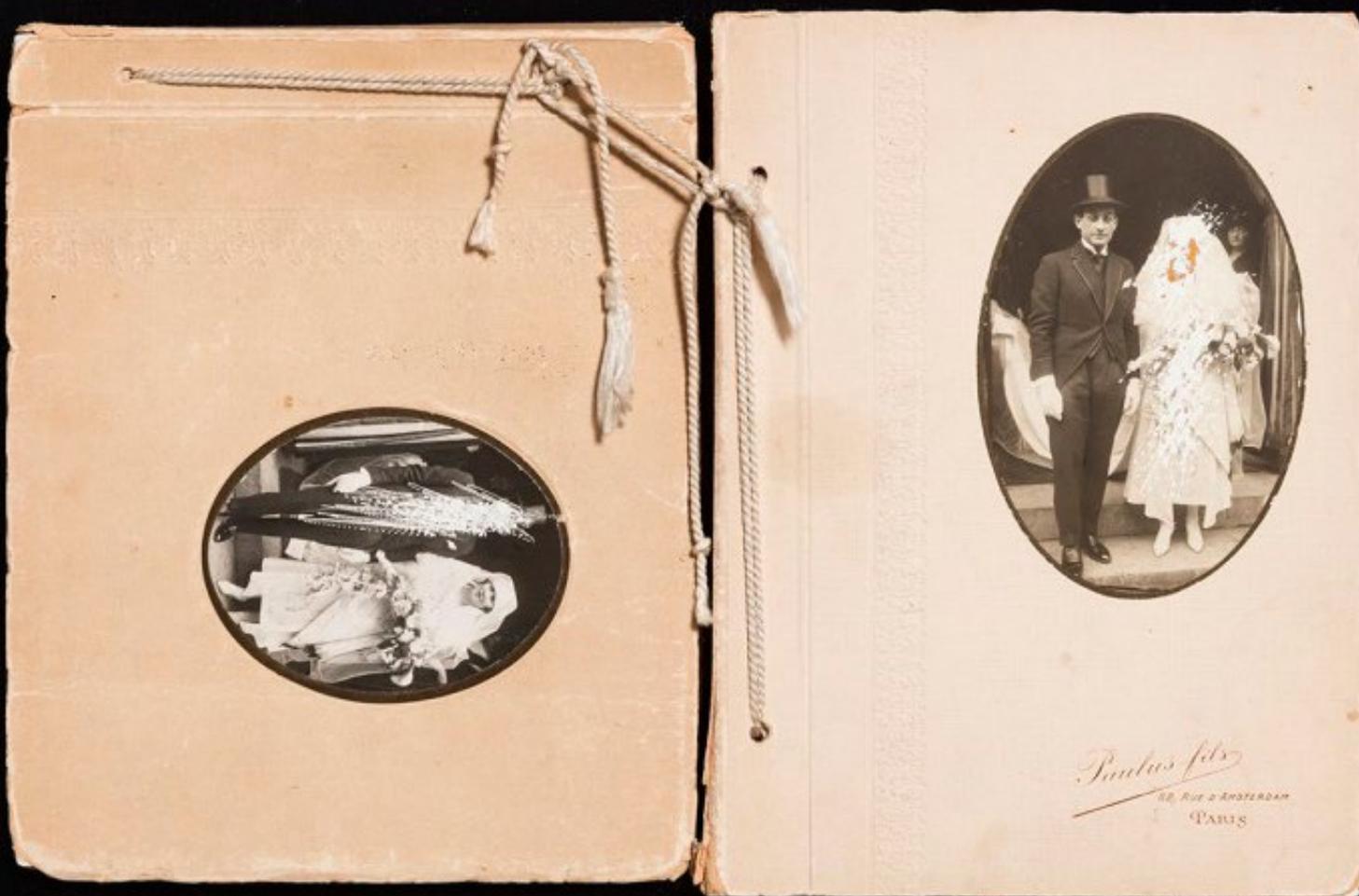
O ruído nesse projeto é evocado a partir de diferentes perspectivas: é simbolizado na maneira como o casamento é retratado, com casais improváveis, imperfeitos e nas relações corroídas, inusitadas; as imagens elaboradas com elementos díspares, criando associações pouco habituais através de um estilo disjuntivo sugerem desconexão e instabilidade associados ao tema; os choques cromáticos, as marcas de deterioramento (buracos, rasgos), além dos riscos, pinceladas adicionadas pela artista, recortes e traços bruscos expõem a intervenção como traço da emergência de algo que perturba a regularidade da imagem; e, por fim, a mistura de fotografias de diferentes contextos e épocas brinca com as noções de passado, presente e futuro, embaralhando as temporalidades, característica do fenômeno do ruído, que não respeita marcos temporais.



S/TÍTULO (DAVI TUPI) - TÉCNICA MISTA SOBRE FOTOGRAFIA -
 NUPTIAS (ROSÂNGELA RENNÓ, 2017-2019).
 FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DA ARTISTA.

Nesta série, Rosângela Rennó parece nos dizer que o casamento não passa de uma quimera, que os momentos de felicidade são realidades aprisionadas na imagem e construídas para ela, tão fugazes quanto o ato fotográfico. E que mesmo esse retrato perfeito vai aos poucos definindo (até ser descartado em feiras). Ao mesmo tempo, é da convivência, da rotina, dos pequenos conflitos domésticos, da falta de diálogo que começa a morte de uma relação. O casamento é uma espécie de paradoxo no qual a felicidade contém a potência, a possibilidade de sua própria destruição. Se a relação entre esses contrários é um sintoma do casamento, o ruído serve como metáfora dessa impossibilidade de ajustar esses extremos, da relação complexa desses opostos. Em **Nuptias**, os efeitos que perturbam as formas, sentidos, funções originais, identidades, tempos e lugares, são os signifiantes de uma interpretação amarga e irônica do casamento.

S/TÍTULO (ÁLBUNS) - TÉCNICA MISTA SOBRE FOTOGRAFIA - NUPTIAS
(ROSÂNGELA RENNÓ, 2017-2019). FONTE: REPRODUÇÃO DO SITE DA ARTISTA.



Se esses trabalhos participam de um cenário em que a imagem fotográfica se vê contaminada, ou como que invadida por repertórios visuais de outros domínios, outro artista brasileiro, Éder Oliveira, também apresenta essa questão em seu trabalho, sobretudo através da apropriação de fotos para a elaboração de pinturas. Ele faz um movimento inverso, partindo da fotografia como elemento inicial, levando-a ao espaço da pintura.

Na série denominada **Pixel (2016-2019)**, fotografias da imprensa policial são utilizadas como base para pinturas. A carga estigmatizante desse tipo de imagem é problematizada na medida em que as pinturas utilizam um efeito de mosaico que cobre o rosto do fotografado. O recurso, que é bastante comum no telejornalismo policial, ao mesmo tempo remete à estética do *pixel* da imagem digital. Enquanto se vale do efeito para preservar a identidade do retratado, num gesto crítico ao discurso midiático que condena esses sujeitos no momento em que eles se transformam em imagem, a obra revela também sua fonte de inspiração e a estrutura quadriculada da foto digital, criando uma visualidade que mescla fotografia e pintura.

**SEM TÍTULO - ÓLEO SOBRE TELA -
PIXEL (ÉDER OLIVEIRA, 2016).
FONTE: CORTESIA DO ARTISTA.**



Ao mesmo tempo em que tangenciam questões relevantes (a violência nas urbes brasileiras, o uso do retrato como método de identificação, os estereótipos sociais presentes no discurso jornalístico, a reprodutibilidade da imagem digital), essas cenas são deslocadas das narrativas midiáticas para o território da arte, adquirindo um estatuto poético. Os retratados, sobretudo pessoas negras e pobres, duplamente condenadas pelo aparato policial e pela fotografia de imprensa, têm então suas identidades resguardadas, numa estratégia de desvio.

SEM TÍTULO - ÓLEO SOBRE TELA -
PIXEL (ÉDER OLIVEIRA, 2018).
FONTE: CORTESIA DO ARTISTA.



O desenvolvimento de uma estética que ressalta o elemento formador da imagem digital, o *pixel*, revelando a matéria que a constitui, é mais um dado importante para refletirmos sobre a forma como os meios são desprogramados no campo da arte, porque esse tipo de estratégia vai na contramão do fotojornalismo, campo de onde saíram os originais (que preza o aspecto descritivo, informativo). Enquanto parte de um discurso voltado ao relato de fatos do cotidiano, a imagem não costuma dissolver as formas e fisionomias para que possamos ver o código fotográfico. As câmeras atuais possuem ferramentas de aprimoramento que incluem, entre outras coisas, o preenchimento de *pixels* defeituosos (AGUERA & ARCAS apud ZYLINSKA, 2017, p. 214), justamente para evitar que a reprodução do visível seja prejudicada. Ou melhor, para garantir essa reprodução em afinidade com certa tradição visual. Quando artistas negam essas “regras”, abrem espaço para a investigação do lado produtivo do erro e do ruído.

O *pixel* surge como elemento da visualidade do computador que se converte em traço de uma estética que frustra nossa expectativa diante do gênero retrato, causando um choque que surge quando se desvela a condição artificial e informática da imagem. Essa natureza carrega propriedades e códigos que, sob o tratamento crítico da arte, liberam os ruídos presentes em suas estruturas. O *pixel*, como fator desestabilizador da identidade visual do sujeito e como extrato da matéria da fotografia digital, caracteriza justamente o fenômeno do ruído.

(...) Devemos ir além e sugerir que imagens ou sons gerados por computador exibem, de acordo com a definição aqui proposta, um coeficiente extremamente elevado de ruído, na medida em que não buscam num objeto externo as condições para formar uma trama expressiva, eles produzem sua expressão puramente de dentro, de suas próprias tecnologias e especificidades materiais. (HAINGE, 2013, p. 122).

O mesmo autor comenta a respeito dos trabalhos do alemão Thomas Ruff, nos quais a manipulação de cores, formas e estrutura do *pixel*, são indícios da condição ruidosa da fotografia (Idem, p. 221-222). David Company (2008) também argumenta que o *pixel*, quando evidenciado dessa maneira, permite a contemplação estética e filosófica da condição básica da imagem eletrônica (sua gênese quadriculada, repetitiva e maquínica). Na estrutura da sociedade de classe das imagens, a imagem de *pixel* aparente, apresentado cruamente, pertence à categoria das imagens pobres que, conforme Steyerl (2009, p. 7-8), operam contra o valor fetichizado da alta resolução, não têm compromisso com a originalidade e ressaltam questões como a impermanência, a vulnerabilidade, a abertura à intervenção. No projeto de Éder Oliveira, o componente de “desvalorização” da imagem funciona como ponto irradiador de uma crítica social e estética. Isso ocorre na medida em que o retrato, gênero da identificação e da valorização social por excelência, é esvaziado em seu papel de reconhecimento, tornando-se uma espécie de informação degradada, corrompida, defeituosa. Ao mesmo tempo, é o rastro de uma imagem de computador “descartável”, que faz a passagem à modalidade pictórica, deixando ainda visíveis marcas de ambas as linguagens. Por fim, leva-nos a pensar sobre como a imagem fotográfica é, desde o século XIX, um verdadeiro instrumento de poder utilizado institucionalmente para objetificar, condenar, categorizar pessoas, sem que tenham qualquer chance de reação ou participação no discurso que é elaborado sobre elas próprias. Previamente classificados pelo braço armado do Estado, esses sujeitos perdem o controle sobre a própria imagem.

O artista utilizou em outras pinturas (produzidas em 2020) a mesma estratégia de apropriação da estética do *pixel*, porém, aprofundou o debate sobre o gênero retrato e a função de identificação, incluindo as percepções dos fotografados sobre

si mesmos. Ou seja, dividiu com eles a construção do discurso. Há duas peças bastante interessantes denominadas “Retrato” e “Autorretrato” (de 2015), nas quais as características físicas das pessoas não são exatamente visíveis. Elas são indicadas através de palavras. A imagem some para dar lugar ao signo verbal, que além de percepções sobre o tipo físico (“não branco”, “olhos castanhos”, “atlético”, “nortista”, “típico do índio”), revela observações sobre a realidade socioeconômica dos sujeitos (“mal de vida”, “sofre”, “desinstruído”). As palavras são bordadas num tecido marrom, ressignificando completamente as noções convencionais do que seria um retrato ou um autorretrato (tanto para a fotografia quanto para a pintura). A cor marrom remete ao tom de pele dominante entre os retratados. Não conseguimos ver ninguém. Essas peças são anti-imagens por excelência. Ou melhor, são desdobramentos de uma possibilidade visual criada através da palavra²⁴. Conforme informou o artista:

Os trabalhos com bordado são de um projeto chamado Alistamento. Tratava-se de uma convocatória a jovens soldados para que participassem de um projeto de arte. Os alistados no projeto se dispunham a serem fotografados para produção de pinturas e a participar de uma pequena entrevista. Na entrevista, dentre outras, duas perguntas eram feitas: “como você descreveria o homem amazônico?” e “como você descreveria a si próprio?”. Da síntese das respostas foram produzidos “Retrato” e “Autorretrato”. (OLIVEIRA, 2021).²⁵

²⁴ Ver o trabalho completo em: http://www.ederoliveira.net/tecnica_mista#2.

²⁵ Informação repassada por email à autora.

BRANCO,

CABELO

PRETO,

MEIO

FORTE,

BAIXO,

ESTATURA

MEDIANA,

SOU

ATLÉTICO.

MORENO,

OLHOS

CASTANHOS,

CABELO

TAMBÉM.

COR

MARAJOARA,

PARDO,

MAGRO.

MORENO,

BAIXO.

FORTE.

TÍPICO

DO ÍNDIO,

NORTISTA.

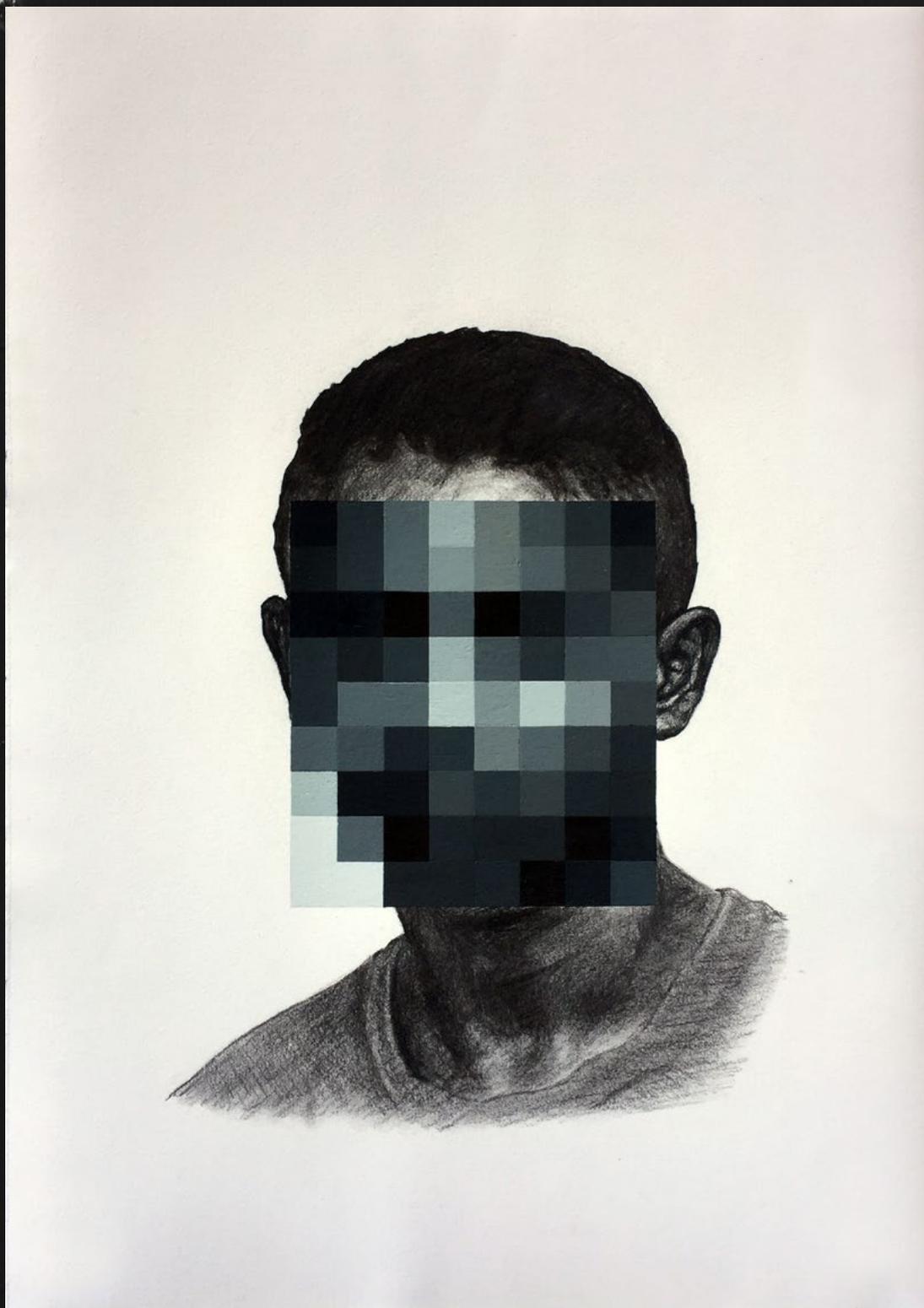


AUTORRETRATO E RETRATO -
BORDADO SOBRE VELCRO
(ÉDER OLIVEIRA, 2015).
FONTE: CORTESIA DO ARTISTA.

É importante situar que esse e outros trabalhos fazem parte de uma investigação em curso de Éder Oliveira sobre o que ele denomina “o homem amazônico”, que, para além de uma representação visual, fenotípica, integra a origem social da população paraense, suscitando inevitavelmente questões de classe. O fato de os participantes utilizarem termos variados como “negro”, “não indígena”, e ao mesmo tempo “típico do índio”, “cor marajoara”, “pardo”, “moreno” para descreverem a si próprios, indica não apenas a mistura de indígenas e negros na formação da população paraense, mas também a dificuldade em se autodefinir na medida em que esse “não-retrato” será oferecido como representação não visual aos olhos de terceiros. Negros e indígenas, estes últimos povos originários do nosso país, têm presença em todas as regiões do Brasil, mas as populações dos estados do Norte e Nordeste são, de fato, as que apresentam de maneira mais evidente os traços físicos dessa miscigenação. O exercício de se autodefinir é complexo, já que está contaminado, simultaneamente, por imagens cristalizadas em interpretações estereotipadas e pelo esforço de se reconhecer fruto de uma verdadeira miscigenação através de um certo gesto de orgulho. As respostas dadas pelos participantes de **Alistamento** servem como alegoria da maneira contraditória como o povo brasileiro vê a si mesmo, porque essa interpretação é profundamente influenciada por iconografias eurocentradas, racistas e classistas e por referências midiáticas que participam de uma cultura de embranquecimento, que atualmente vem sendo confrontada através de estratégias discursivas variadas (muitas delas vindas do campo da arte, sobretudo de artistas negros e negras).

**SEM TÍTULO - ÓLEO E CARVÃO SOBRE PAPEL
(ÉDER OLIVEIRA, 2020).**

FONTÊ: CORTESIA DO ARTISTA.



Exibidos junto a essas peças, há ainda retratos feitos em técnica mista (tinta óleo e carvão sobre papel), que mais uma vez aplicam o efeito do *pixel* aos rostos, e ainda fotografias tipo 3x4, padrão de documentos de identificação, desgastadas com manchas. Em todos os elementos a função de reconhecimento está prejudicada, e o próprio gênero retrato sofre alterações que desestabilizam seus padrões²⁶ através de diferentes formas, caracterizando assim a relação com o tema do ruído (através de noções como ruptura, questionamento de padronizações, instabilidade de formas e gêneros etc.).

²⁶ Ver o trabalho completo em: http://www.ederoliveira.net/tecnica_mista#4.

POLÍTICA

Até aqui, já discuti as diferentes maneiras como as experiências realizadas na dimensão do dispositivo mobilizam questões ontológicas, filosóficas e técnicas no campo da imagem, através do conceito do ruído. Porém, a diversidade de obras e poéticas apresentadas compartilham a possibilidade de mobilizar, ainda, um debate sobre as implicações políticas das estéticas ligadas ao ruído, à falha e ao erro.

O realizador cubano Julio García Espinosa escreveu em 1969 um manifesto chamado ***Por un cine imperfecto***, que é uma das referências para o desenvolvimento da noção de *poor image*, de Hito Steyerl. Embora distante cronologicamente de nosso tempo, algumas proposições do texto me chamaram a atenção, pois são bastante frutíferas para pensar a conexão entre estética e política na imagem contemporânea marcada pela expressão do ruído. Em determinado momento de sua argumentação, o cineasta diz:

Não podemos entender que, na realidade, a alma está no corpo, como o espírito na vida material, como - para falar mesmo em termos estritamente artísticos - a substância na superfície, o conteúdo na forma? (ESPINOSA, 1969).

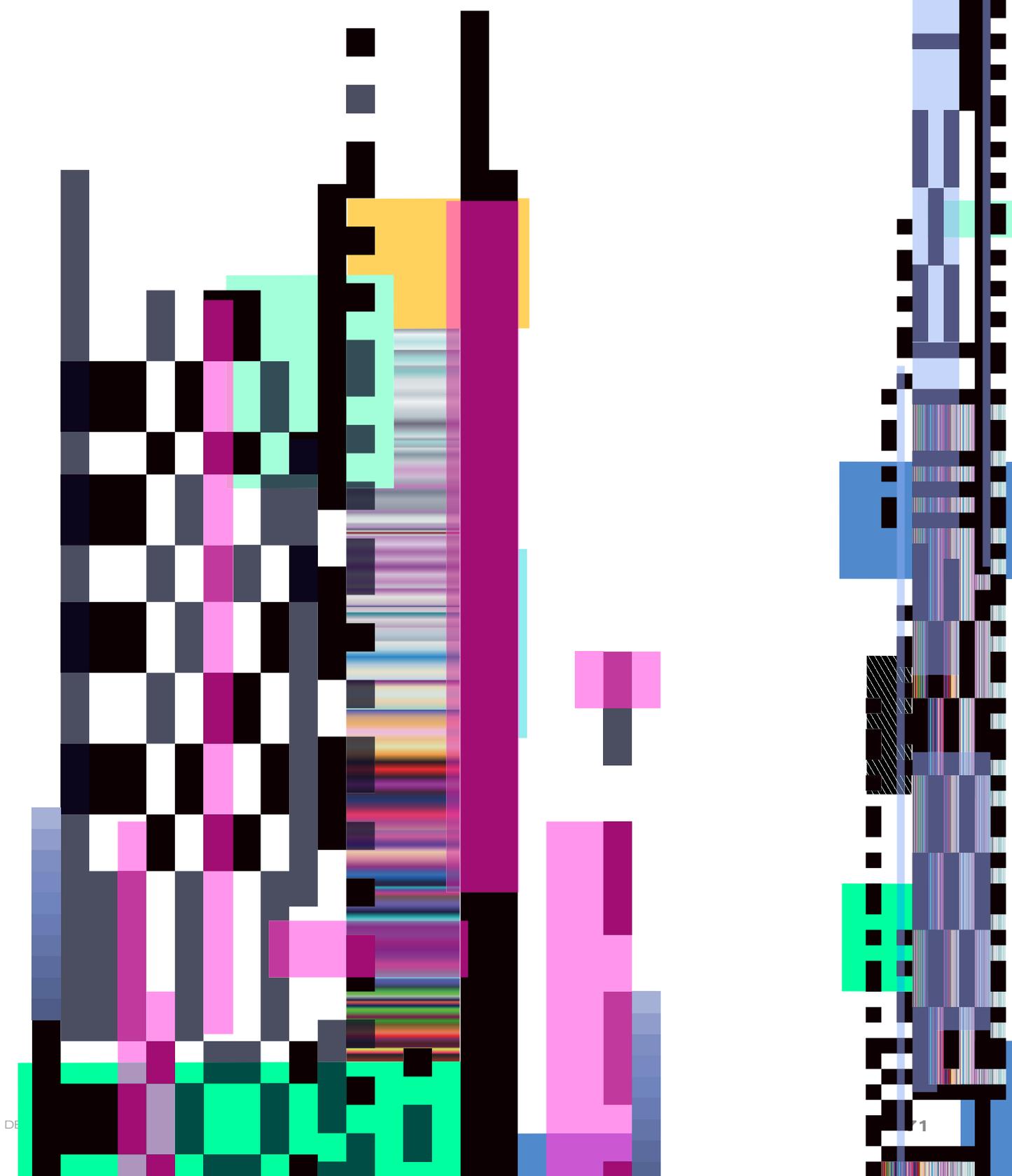
Espinosa fala em perceber o conteúdo na forma, na matéria artística. Ele nos mobiliza a compreender como a estética é revestida de uma conotação política. No que diz respeito à minha proposta, tais questões colocam o debate sobre certas estéticas como posicionamentos políticos (no caso, as estéticas processuais, originadas nas várias experiências com as mídias), no sentido em que elas operam críticas aos paradigmas da imagem indicial, instantânea e perspectivista, ao fetichismo tecnológico, à concepção de arte centrada exclusivamente no sujeito, às separações entre os territórios da imagem (que na prática artística estão em constante diálogo), à oposição entre seres humanos e dispositivos, aos automatismos no uso das mídias, aos discursos evolucionistas da indústria da imagem etc. Localizo, então, o componente político nesses trabalhos cujas estéticas se caracterizam pela presença do ruído, já que o conceito implica exatamente um olhar crítico sobre as ontologias, os marcos temporais, as padronizações, os regimes estéticos dominantes e sobre as próprias mídias (seus programas).

É necessário dizer que o texto de Espinosa se refere ao cinema cubano pós-revolução, mas podemos aproveitar dele o substrato estético-político presente na crença do autor em uma arte que não está limitada por referências estéticas *a priori*, ou melhor, que não coaduna com noções qualitativas determinadas pela busca de perfeição técnica. Logo no começo de sua reflexão, o cineasta inclusive diz que quando o cinema busca a perfeição técnica, tende a ser reacionário. A perfeição responderia a um modelo hegemônico de narrativa (comercial, industrial). Eu gostaria de pensá-la (a perfeição técnica) também como sintoma da imagem representativa, indicial, “espelho do real” e sem intervenções. O corolário de um ideal que é uma interpretação sobre o real, mas não se assume como tal, estruturando-se numa certa transparência da técnica. Artistas como Dirceu Maués, Cris Bierrenbach e Luiz Alberto Guimarães se referiram a essa questão da perfeição como um problema a ser enfrentado no espaço da arte. Este último, inclusive, comenta:

POIS QUAL É O OBJETIVO DAS ATUAIS CÂMERAS COM SENSIBILIDADE QUE CHEGA A ATINGIR ISO 25600, SENÃO CAPTURAR O “INSTANTÂNEO TAMBÉM NO ESCURO”? POR QUE NÃO SE FABRICAM CÂMERAS COM ISO BAIXO, QUE PERMITAM LONGAS EXPOSIÇÕES MESMO EM SITUAÇÕES DE ALTA LUMINOSIDADE? (GUIMARÃES, 2014, P. 4).

Esses três artistas em particular são exímios operadores de métodos analógicos da imagem, porém o debate sobre imperativos técnicos como definidores da forma continua sendo explorado nas estratégias de desvio, sabotagem, apropriação e hackeamento, utilizadas também na esfera da *media art*, tangenciando ainda outra questão presente no manifesto de Espinosa: uma espécie de aliança entre a democratização do acesso às tecnologias e a produção artística que oxigena a

estética (situando-se, portanto, na contramão da perfeição). Basta observar os trabalhos criados através da exploração de uma verdadeira sintaxe informática em associação com referências de universos imagéticos outros.





GIA, IM

```
0 c[rebo eletr[nico// c[rebo eletr[nico - Gilberto Gil  
comanda_  
Manda e desmanda  
Ele [ quem manda  
Mas ele n[ o anda.
```

Em seu livro *Software takes command* (2013), Lev Manovich faz uma pertinente discussão sobre a centralidade do *software* na cultura digital e sobre o computador ser uma metamídia (isto é, que contém funcionalidades das mídias anteriores e ao mesmo tempo apresenta atributos próprios). Para ele, o *software* exerce grande influência na maneira como nos comunicamos atualmente, porque se ele concentra uma série de recursos de linguagens anteriores, processa essas linguagens segundo suas próprias regras.

Creio que essa relevância do *software* é sublinhada pelo uso de termos como *gif art*, *desktop art*, *glitch photography*²⁷, para designar as obras produzidas com recursos informáticos. São termos que explicitam o entrelaçamento entre a linguagem do computador e os modos significantes de outros meios, indicando ao mesmo tempo a condição metalinguística (ou autorreflexiva, autorreferente) da arte feita com meios digitais. Por exemplo, a artista Biarritzzz²⁸ emprega algumas dessas terminologias para classificar seus trabalhos, que são uma verdadeira mistura de fontes: *prints* e *links* de sites, *gifs* originais, *letterings*, fotografia, vídeos, gráficos. Transitando entre os campos da imagem, música, performance, design, videoarte e animação, a diversidade do repertório que se observa em seus projetos aproxima sua produção do que Manovich (2001) chamou de “cultura do remix”: artefatos da cultura digital elaborados nessa interlocução de fontes variadas, tornados possíveis por causa da maleabilidade do computador.

²⁷ Esse é o termo utilizado por Sabato Visconti para definir seu trabalho, conforme explica no texto *Glitch photography as a practice in the age of postphotography*.

Disponível em: <https://www.sabatobox.com/glitch-photography>. Acesso em: 02/02/2021.

²⁸ <https://www.biarritzzz.com/>.

CAPA DO ÁLBUM SONOROVISUAL WEB-SPECIFIC EU NÃO
SOU AFROFUTURISTA - COLAGEM DIGITAL (BIARRITZZZ, 2020).
FONTE: CORTESIA DA ARTISTA.



Posteriormente, o autor avança a discussão e já fala especificamente de uma “estética do remix” ou uma “estética visual híbrida” (MANOVICH, 2013). Tal estética, do ponto de vista formal, é pontuada de elementos díspares, valendo-se largamente do artifício, da colagem, do uso irônico e ressignificado de referências as mais variadas. É essencialmente ruidosa em sua forma de elaboração, produz choques visuais e reprograma as sensibilidades, oportunizando uma reflexão sobre as dinâmicas entre sociedade, arte e tecnologia, sobre o fato de nossa comunicação diária estar cada dia mais visual e excessiva em estímulos, e, até de certa forma, dependente de signos que reduzem a necessidade reflexiva por entregarem, de forma rápida e concisa significados prontos (os emoticons e stickers utilizados em mensagens instantâneas são um exemplo banal dessa questão).

Em trabalhos como o videoclipe **Pátria (2019)**²⁹, em parceria com Vampiras Veganas, Biarritzzz utiliza de maneira debochada ícones da cultura de massa televisiva, personagens do universo pop, reproduções de pinturas e imagens capturadas da internet para falar sobre identidade, amnésia histórica, silenciamento e genocídio das populações indígenas, além de estabelecer conexões entre essas questões e as expressões recentes da política brasileira (de tendências fortemente conservadoras, neoliberais e religiosas). Está montada, então, a equação política + estética.

Em entrevista para a revista Outros Críticos, Bia explica o processo de produção do vídeo, confirmando as teses da apropriação e liberdade de criação nas mídias digitais, com um sentido político:

Na verdade, isso era um colóquio no auditório de filosofia da USP, organizado por um professor de Letras, e tratava de decolonialidade, de transdisciplinaridade. (...) Ele chamou as Vampirãs Veganas, através da Denise, que é esse grupo, não fixo, encabeçado por ela, que integra pessoas artistas ou não, que se juntam pra criar alguma coisa musical, mesmo com ninguém sendo músico. (...) A letra de “Pátria” a gente desenvolveu juntas, a partir de uma conversa informal, seja eu mandando pra ela ou ela mandando pra mim: “A Pátria é a rainha do num-sei-o-quê”. Depois, eu completava: “A Pátria é a rainha do esquecimento”. A gente ia completando e percebemos que daria uma música. Nesse meio tempo, eu peguei uma base de brega funk gratuita, no Youtube, porque alguns DJs as disponibilizam. Então, eu fui fazendo a letra por cima da base. (...) eles tinham uma camerazinha que estava transmitindo o evento inteiro para quem quisesse assisti-lo on-line. Quando a gente terminou, eu me apropriei do material deles, tirei as cenas em que a gente se apresentava e, a partir disso, fiz o clipe numa linguagem de vídeos do Youtube, que não são clipes. Ou seja, existe uma cultura de pessoas amadoras que sobem o arquivo de uma música no Youtube, mas como essa rede social é de vídeo e tem um formato visual, as pessoas fazem tal qual uma apresentação de slides, com imagens, pra cumprir aquele papel do Youtube. (...) O videoclipe “Pátria” acabou fazendo uso, no final das contas, de uma linguagem visual totalmente de internet, Youtube, computador ou de celular, dentro de uma máquina ultrapassada³⁰. Fazendo essa quebra do tempo e do espaço. (BIARRITZZZ, 2020).

³⁰ Refere-se ao fato de o vídeo “Pátria” ter sido exibido no Museu da Abolição, em Recife, num aparelho de televisão analógico (tubo), durante a mostra Entremoveres, em 2019.

Por meio dessa estética povoada de memes, gifs, imagens de baixa resolução e referências da cultura pop, os trabalhos de Biarritzzz procuram estabelecer conexões com as heranças culturais indígena e negra, processadas no contexto de uma arte nascida no ambiente da internet (e, por isso mesmo, contaminada de signos midiáticos), estabelecendo um confronto com leituras estereotipadas e eurocêntricas da produção de artistas negros e negras, sem no entanto deixar de perceber como às vezes esses mesmos artistas incorporam rótulos que parecem mais adequados à definição de suas obras (porém igualmente cunhados por terceiros), em vez buscar desenvolver terminologias próprias, ou conceituações que espelhem aspectos étnicos, socioeconômicos, de gênero e, claro, estéticos, do ponto de vista de uma singularidade local³¹.

Trabalhos com esse perfil indicam a necessidade de olharmos para o universo da imagem contemporânea pensando suas potências de mutação, na dinâmica de rearranjo dos signos, e como esses proces-

³¹ Ver na entrevista citada a explanação de Biarritzzz sobre o termo aprofuturismo. Disponível em: <https://outroscriticos.com/entrevista-com-biarritzzz/>. Acesso em: 29/01/21.

tos de trânsito de referências lidam com a fluidez do ambiente informático como origem de formas assumidamente artificiais, de aspecto sintetizado, pontuadas de efeitos contrários à regularidade, ao ordenamento de uma suposta perfeição. Nesse sentido, funcionam como contra-discursos políticos nos âmbitos técnico, conceitual, formal e social.

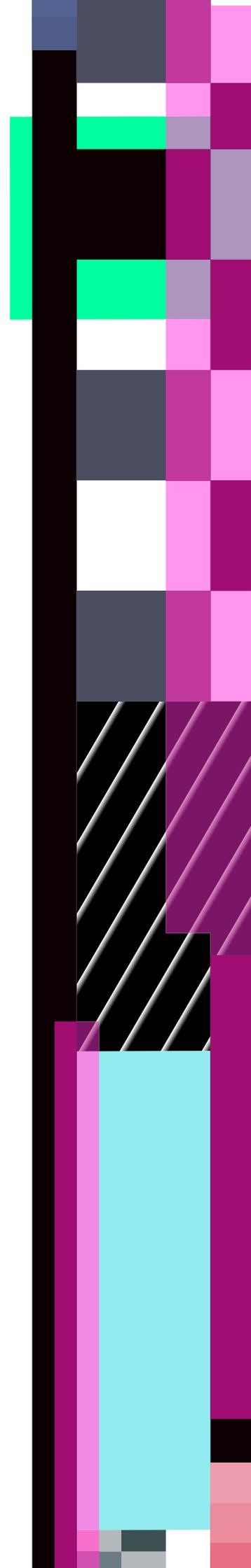
Por fim, entendo que a lógica de certo excesso e fabulação intencionais está presente, através de estratégias diferentes, em todos os trabalhos que apresentei até aqui (mesmo os não realizados via computador), de modo que cada projeto exemplifica modos de apresentação do fenômeno do ruído na imagem com base em recursos e modos operativos alternativos (não industriais) das tecnologias, respondendo em diferentes medidas às questões filosóficas, teóricas e técnicas que mobilizam a arte produzida nos dias de hoje.



SAÍDA

Nas pesquisas que venho realizando nos últimos anos, o ruído é o fio condutor de uma reflexão que perpassa vários assuntos, entre os quais a maleabilidade das mídias, os movimentos do campo da imagem que procuram a expressão que transcende a representação figurativa, a criação partilhada entre seres humanos e tecnologias e o tom político da valorização de práticas experimentais e a tendência de alguns trabalhos contemporâneos de fazerem do processo de criação (com seus gestos, erros, acidentes) sua própria temática. Tais questões estão amparadas numa crítica às retóricas sobre o progresso tecnológico que identificam o surgimento de novos dispositivos com a emergência direta de novas visualidades. Quero dizer, a crença na técnica como principal responsável pelas inovações do campo estético é uma lógica que fecha os olhos para o fato de que os mecanismos de produção de imagem, embora recém-lançados pela indústria, valem-se de uma intensa negociação com a tradição visual que lhes antecede, sendo portanto, tributários de velhos paradigmas, estilos e modos.

A proposta desenvolvida nesta pesquisa indica que as poéticas experimentais tornam a imagem mesti-



ça, dialógica, impura, já que ela transita entre diferentes mídias. Nas suas estéticas processuais vão inscritos no próprio corpo das imagens os traços da feitura, e é nessas marcas que encontraremos o ruído. A repetição (de elementos ou movimentos), a fragmentação, a distorção de cores e formas, o desfoque, o borrão, o tremido, a granulação, a sub ou superexposição, as múltiplas exposições, os traços deixados pela captura em longa exposição, o jogo entre mobilidade e fixidez que cria fantasmagorias e sobreposições, o registro do movimento do aparato (desestabilizando as formas) e, a interferência na fisicalidade da imagem (com manchas, riscos, rasgos, furos, arranhões, recortes, adição de materiais estranhos ao contexto da captura) são fatores que integram um vasto repertório de expressões do ruído na imagem atual.

O interesse pela interlocução entre ruído e imagem está associado à capacidade de enxergar a potência de configurações imprevisíveis (que tendem ao feio, ao disforme, ao não-figurativo, ao maquínico, ao híbrido), como modalidades estéticas ligadas a uma utilização crítica (e política) dos meios, questão trabalhada através da noção de desprogramação. Se o gesto artístico provoca desarranjos ao criar uma ponte entre a intencionalidade humana e a inteligência maquínica, foi através dessas experiências que procurei fomentar um breve debate sobre ruído, estética, tecnologia e teoria, a fim de contribuir para a reflexão sobre tendências recentes que mobilizam o campo da imagem.

REFERÊNCIAS

BAIO, Cesar. O artista e o aparato técnico: entre os processos artísticos e os métodos da tecnologia. **XXI Encontro Anual da Compós**, Juiz de Fora, 2012. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1797.pdf. Acesso em:10/01/2021.

_____. **Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade**. São Paulo: Annablume, 2015.

BAKER, Tim. *Aesthetics of the Error: Media Art, the Machine, the Unforeseen, and the Errant*. In: NUNES, Mark. (Ed.). **Error, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures**. New York: Continuum, 2011, p.42-58.

BALLARD, Susan. *Information, Noise, et al*. In: NUNES, M. (Ed.). **Error, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures**. New York: Continuum, 2011. p.59-79.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. São Paulo: Papyrus, 1997.

BIERRENBACH, Cris. Entrevista - Cris Bierrenbach [17.01.2019]. Entrevista concedida a Ludimilla Carvalho.

BIERRENBACH, Cris. Entrevista - Cris Bierrenbach [26.11.2018]. Entrevista concedida a Ludimilla Carvalho.

BOLTER, Jay; GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge: MIT Press, 2000.

burrough, xtine. *Add-Art and Your Neighbors' Biz: A Tactical Manipulation of Noise*. In: NUNES, Mark (Ed.). **Error, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures**. New York: Continuum, 2011. p.80-96.

CHÉROUX, Clément. **Breve historia del error fotográfico**. Oaxaca de Juárez: Edições Ve, 2009.

CAMPANY, David. **Thomas Ruff: Aesthetic of the Pixel**. Disponível em: <https://davidcompany.com/thomas-ruff-the-aesthetics-of-the-pixel/>. Acesso em: 25/02/2020.

CASCONE, Kim. **The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music [2002]**. Disponível em: http://www.bussigel.com/systemsforplay/wp-content/uploads/2014/05/Cascone_Aesthetics.pdf. Acesso em: 07/01/2021.

COSTA, Ana Angélica. **Possibilidades da Câmera Obscura**. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, vol 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2. ed, 2011.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, vol 4. São Paulo: Editora 34, 2. ed, 2012.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 13, n. 22, p.31-51, jan./jul, 2017.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística**. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. **Ser ou não ser fotografia? O percurso das teorias ontológicas [2011]**. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/ser-ou-nao-ser-fotografia-o-percurso-das-teorias-ontologicas/>. Acesso em: 23/01/2021.

ESPINOSA, Julio García. **Por un cine imperfecto [1969]**. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfecto/>. Acesso em: 29/01/2021.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac, 2013.

_____. Notas sobre a fotografia analógica e digital. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 13, n. 22, p.52-68, jan./jul. 2017.

FELINTO, Erick. Cultura Digital, Redes e suas Perturbações Sistêmicas. **Interse-miose - Revista Digital**, Recife, ano II, n. 4, jul/dez, p.54-65, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Artifício, artefato, artimanha [1985]**. Disponível em: http://www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflussers/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanha_new.pdf. Acesso em: 19/11/2020.

_____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. **O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

GARCIA, Gabriela. John Cage: Renovação na Música. **Zumbido**. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/john-cage-renova%C3%A7%C3%A3o-na-m%C3%BAsica-c9146e7b8091>. Acesso em: 03/01/2021.

_____. John Cage: Música Experimental e Avant-Garde. **Zumbido**. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/john-cage-m%C3%BAsica-experimental-e-avant-garde-66d4e67526cc>. Acesso em: 03/01/2021.

GAZANA, Cleber. et al. Glitch: estética contemporânea visual e sonora do erro. In: **Cultura Visual**, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p.81-99.

GUIMARÃES, Luiz Alberto. Entrevista - Luiz Alberto Guimarães [13.12.2017]. Entre-

vista concedida a Ludimilla Carvalho.

_____. **Essas máquinas maravilhosas.** Trabalho de conclusão de curso (Pós-Graduação Fotografia e Imagem) - Universidade Candido Mendes, Rio de Janeiro, 2014.

HAINGE, Greg. **Noise matters: towards an ontology of noise.** London: Bloomsbury, 2013.

GIBSON, William. **Neuromancer.** São Paulo: Aleph, 2016.

HILL, Benjamin Mako. Revealing Errors. *In*: NUNES, Mark. (Ed.). **Error, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures.** New York: Continuum, 2011, p.27-41.

JAECKLE, Dominic. **Bad Science: Jason Shulman in conversation** (2018). Disponível: <https://www.jasonshulmanstudio.com/interview>. Acesso: 02/02/2021.

JÚNIOR, Rubens Fernandes. **A fotografia expandida.** 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

KELLY, Caleb. **Cracked media: the sound of malfunction.** Cambridge: MIT Press, 2002.

KRAPP, Peter. **Noise channels: glitch and error in digital culture.** University of Minnesota Press, 2011.

LENOT, Marc. **Jouer contre les appareils: De la photographie expérimentale.** Arles: Editions Photosynthèses, 2017.

LUERSEN, Eduardo Harry; MASCHKE, Guilherme Melo. Erro e ruído na tecnocultura contemporânea - Entrevista com Peter Krapp. **Galaxia**, n. 39, set/dez., 2018, p.15-22.

MAIA, Fernanda. Entrevista com Biarritizz. **Revista Outros Críticos**, 03 nov

2020. Disponível em: <https://outroscriticos.com/entrevista-com-biarritzzz/>. Acesso em: 29/01/2021.

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

_____. *The paradoxes of digital photography*. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/paradoxes-of-digital-photography>. Acesso em: 12/07/2018.

_____. *Software takes command*. New York: Bloomsbury, 2013.

MAUÉS, Dirceu da Costa. **Caixas de ver (des)construção do dispositivo: invenção da paisagem**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade de Brasília, 2015.

_____. Entrevista - Dirceu Maués [02.12.2017]. Entrevista concedida a Ludimilla Carvalho.

_____. **Extremo horizonte: fotografia pinhole panorâmica**. Monografia (Bacharelado em Artes Plásticas) - Universidade de Brasília, 2012.

MENKMAN, Rosa. **Manifesto de estudos em glitch [2010]**. Disponível em: https://issuu.com/rosamenkman/docs/manifesto_de_estudos_em_glitch__ros. Acesso em: 16/02/2020.

NUNES, Mark (Ed.). *Error, Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures*. New York: Continuum, 2011.

PARENTE, André. **Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira**. Rio de Janeiro: +2Editora, 2015.

PARIKKA, Jussi. *What's media archaeology?*. Cambridge: Polity Press, 2012.

PAZ, Octavio. *The double flame: essays on love and eroticism*. London: Harvill Press, 1996.

PIPER-WRIGHT, Tracy. *Neither the one nor the other: photographic errors - subjectivity, subversion and the in-between* [2018]. **MAI: Feminism and visual culture**, n.1, 2018. Disponível em: <https://maifeminism.com/neither-the-one-nor-the-other-photographic-errors-subjectivity-subversion-and-the-in-between/>. Acesso em: 18/12/2019.

RUSSOLO, Luigi. ***The Art of noises* [1913]**. Disponível em: http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf. Acesso em: 15/10/2020.

STEYERL, Hito. ***In Defense of the Poor Image* [2009]**. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. Acesso em: 15/05/2019.

VISCONTI, Sabato. Entrevista - Sabato Visconti [28.09.2019]. Entrevista concedida a Ludimilla Carvalho.

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. **Experimentalismos e ruídos na fotografia contemporânea**. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

ZYLINSKA, Joanna. ***Nonhuman Photography***. Cambridge: MIT Press, 2017.

Sites artistas

<https://crisbierrenbach.com/>

<https://www.biarritzzz.com/>

<https://www.dirceumaues.com/>

<http://www.ederoliveira.net/>

<https://www.jasonshulmanstudio.com/>

<https://www.laguimaraes.com/>

<http://www.rosangelarenno.com.br/>

<https://www.sabatobox.com/>

Filmes e vídeos

Eraserhead (David Lynch, 1977)

O Evangelho Segundo São Mateus (Pier Paolo Pasolini, 1972)

Inferninho (Guto Parente e Pedro Diógenes, 2018)

O mágico de Oz (Victor Flaming, 1930)

Ode to viceroy (Jasper Baydala, 2012)

Pátria (Biarrittzz e Vampiras Veganas, 2019)

Persona (Ingmar Bergman, 1966)

Record Player (Luc Peter, 2000)

Stalker (Andrei Tarkovsky, 1979)

Twin Peaks (David Lynch, 2017)

Voyage de la luna (Georges Méliès, 1902)

Wen yr surveillance drone (Sabato Visconti)

2001: A Space Odyssey (Stanley Kubrick, 1968)

Poemas

Consoada, Manuel Bandeira

Hendrix soube ser, Fred Caju

O Livro sobre nada, Manoel de Barros

Poética, Manuel Bandeira

Uma didática da invenção, Manoel de Barros

Músicas

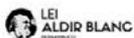
Inclassificáveis (Arnaldo Antunes, O silêncio, 1996)

Jeito de corpo (Caetano Veloso, Outras palavras, 1981)

Cérebro eletrônico (Gilberto Gil, Cérebro eletrônico, 1969)

Desmonto sua cabeça (Kiko Dinucci, Cortes curtos, 2017)

INCENTIVO



Secretaria de Cultura



GOVERNO DO ESTADO
PERNAMBUCO
MAIS TRABALHO, MAIS FUTURO.

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO

