



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Arquivamento e distribuição em rede como categorias estéticas para além do novo

Paula Braga - pós-doutoranda IA/UNICAMP - FAPESP

A arte do início do século XXI está imersa não só nas águas poluídas do capitalismo tardio, mas também nas ondas da comunicação e na temporalidade estabelecida por novos meios tecnológicos de comunicação, como as redes cibernéticas. Este advento tecnológico produz impacto na nossa maneira de modelar o mundo e fabricar conceitos. Como afirma Anne Cauquelin, “certamente, há modas conceituais. Leva-se uma noção como uma vestimenta que se usa, sai de moda, volta. De repente só se fala de fluxos e redes, a árvore ou a grade são cafonas.”¹ Quais seriam as transformações na arte que essa moda conceitual impinge?

Algumas características da rede -- o espaço horizontalmente infinito, o tempo acelerado, o aqui e agora espesso, a coletividade de solitários -- expandem o campo do sensível, atrelam-se ao corpo instituindo novos modos de relacionamento com o mundo. Essa redefinição dos espaço-tempo implica na abertura de um novo entendimento da relação da arte com o campo político. A “resistência” na arte contemporânea é mais comum como aquilo que perdura do que como aquilo que confronta.

Como lembra Deleuze em “O ato de criação”, basta olhar para uma estatueta feita em 3.000 a.C. para saber que arte é algo que resiste, embora nem tudo que resista seja

¹ Anne Cauquelin, “Concept pour un passage”, *Quaderni*. N. 3, Hiver 87/88. pp. 31-40.

arte. Depois da desmaterialização do objeto de arte, fica claro que essa resistência física não é a única forma que a arte tem de perdurar. Hoje, perdura a obra que continua a circular. E a arte contemporânea não só circula na rede como também é uma rede que ecoa a arte passada. Quando a arte contemporânea abole o imperativo do novo como aquilo que é inédito, decreta-se como meio de propagação do que foi feito anteriormente. Será esse um outro novo? A arte contemporânea vive da nostalgia de uma época que resistiu no sentido do enfrentamento, mas resiste apenas como meio, como estrutura para alcançar “um povo que ainda não existe.”

Nesse sentido, ela não é passivamente nostálgica pois não se restringe a celebrar o passado. Ela é propositiva quando olha o passado para dar consequência e circulação a ele, para atravessá-lo para um outro ponto. Daí apropriação em larga escala, e obsessão pelo arquivamento, mesmo quando ocorre fora da rede cibernética, mas sem escapar da rede da arte contemporânea.

Pensando em um espaço-tempo a ser atravessado em direção ao povo que há de vir, propomos olhar para duas produções contemporâneas como estruturas de atravessamento, que tentam sair dos caminhos já demarcados, e andar por espaços lisos. Para Deleuze, o espaço estriado é uma grade que admite apenas movimentos pré-definidos, enquanto que o espaço liso “é o lugar dos fluxos, dos livres movimentos, da turbulência, do devir (não há nada pré-configurado nele).”²

² Regina Schöpke, *Por uma Filosofia da Diferença - Gilles Deleuze: o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004, p. 171.

Na série *Paisagens Street View*, Felipe Cama utiliza tanto imagens do passado quanto ferramentas tecnológicas de mapeamento do planeta, como o GoogleMaps e o Google StreetView. O artista busca nessas ferramentas de mapeamento do mundo os pontos mencionados por pintores de paisagens ao longo da história da arte. Assim, vai encontrando o Monte Saint Victoire de Cezanne, a vista de Delft de Vermeer, a vista da cidade de Toledo de El Greco, o Rio São Francisco de Frans Post. Mostra-nos, então, usando imagens do Google Street View, uma imagem recente desses lugares, desses pontos cartografados pela história da arte, mesclando o registro do passado com o registro do presente. A imagem resultante é cortada por uma grade de linhas finas, que formam pequenos quadrados, como pixels, por cima da imagem em baixa-resolução, que revela a origem digital da imagem usada. Abaixo da imagem, o artista acrescenta o ponto no mapa referente àquela cena, também de acordo com o mapeamento do mundo feito pelo GoogleMaps. Ora, temos aqui a sobreposição de várias grades, de vários espaços estriados: a história da arte, o mapeamento do planeta por uma empresa que hoje é a referência mais forte em indexação de informação, e a grade propriamente dita, que recorta a tela em pequenos quadrados. Como fazer de tantas grades um espaço liso?

Antes de responder, comparemos essa obra com outra produção artística que utiliza mapeamentos do mundo. O artista Fernando Velazquez busca pontos de

intersecção da grade formada pelas linhas de latitude e longitude na obra *Descontinua Paisagem*. A autoria coletiva entra nessa obra em vários níveis: o espectador é convidado a enviar uma mensagem de texto para um certo número de celular. Essa mensagem contém dois números: uma latitude e uma longitude. Um programa de computador procura no site confluence.org fotografias da localidade definida pelo par latitude-longitude escolhido, e monta um filme em tempo real com as imagens que encontra. Por sua vez, o site confluence.org é feito coletivamente. Pessoas de todo o mundo visitam as confluências de latitude e longitude que sejam números inteiros, como por exemplo 12 Sul - 52 Leste. Cada visitante fotografa o local voltando a câmera para os 4 pontos cardeais. As 4 fotografias registrando vistas dos 4 pontos cardeais a partir do par latitude/longitude selecionado ficam armazenadas no confluence.org, junto de um relato da viagem até o lugar. Aqui o espaço estriado foi subvertido por uma profusão de imagens amadoras, que representam a superfície da Terra. Isso não apaga completamente as linhas de demarcação, mas confere ao fotógrafo anônimo a possibilidade de registrar à sua maneira cada ponto da grade, e nela pendurar um relato intimista sobre a viagem que fez até aquele ponto.

A grade então transforma-se em uma rede de desbravadores de pontos específicos da Terra. A obra *Descontinua Paisagem* dá consequência a essa rede de pessoas do mundo todo que participam do confluence.org. Fernando Velazquez oferece aos visitantes de sua

obra a possibilidade de compor um filme usando as imagens de viajantes anônimos.

Temos então aqui duas formas de mapeamento do mundo a partir de imagens de bancos de dados. Enquanto *Descontínua Paisagem* de Velázquez coleta suas imagens em uma rede anônima de geradores de imagens, a obra *Paisagens Street View* de Cama pesquisa imagens do planeta geradas por um comando central, o Google Street View. É importante ressaltar que Felipe Cama também está pesquisando um segundo banco de dados, um museu imaginário, com reproduções de obras de arte de todos os séculos disponíveis na Web, acúmulo construído coletivamente. Nas duas obras, os parâmetros de decisão sobre qual ponto do planeta explorar ficam em uma grade que é respeitada -- latitude/longitude em Velázquez; a grade das paisagens mais famosas da história da pintura em Cama. O alisamento das grades que embasam as duas obras se dá na geração de um terceiro elemento escorregadio e embaçado: os filmes gerados pelo algoritmo de Velazquez ou as imagens em baixa resolução de Cama. Além disso, alisam o espaço ao descontextualizar as obras originais -- chamando aqui de obra tanto o registro fotográfico do amador quanto a pintura de paisagem de Vermeer.

Ao usarem imagens armazenadas na rede, esses artistas estão utilizando documentos gerados por outros ou produzindo uma documentação sobre o estado dos arquivos de registros de paisagens do planeta? Como observado por Boris Groys, a arte contemporânea clama por uma reflexão

sobre a diferença entre trabalho de arte e documentação de arte. Este último não é um registro de um evento artístico nem um projeto para um futuro trabalho de arte. Mas é “a única maneira de fazer referência a uma atividade artística que não poderia ser representada de nenhuma outra forma.”³O trabalho de arte se refere a algo do mundo como objetos, ou acontecimentos políticos, ou paisagens, etc. A documentação de arte refere-se a arte. Assim, deixa claro que a arte não está sendo apresentada diretamente, mas indicada, apontada pela documentação de arte. A arte não está na sala de exposição, mas em outro lugar. Como exemplos de documentação de arte, Groys cita registros de intervenções na vida cotidiana, processos de análise de dados, criação de situações de vida não usuais, práticas artísticas que tratam da recepção de arte em diferentes culturas, e ações artísticas politicamente engajadas. Poderíamos acrescentar a essa lista o armazenamento e distribuição de imagens na rede, que documentam formas de vida. No caso da documentação de arte, a “arte” é a documentação desses gestos artísticos. Obviamente a mesma palavra, arte, está sendo usada para nomear várias coisas diferentes: um objeto (trabalho de arte), uma forma de inserção no mundo (qualquer das práticas listadas acima), e a referência a essas práticas (a documentação de arte). A arte passa por ciclos semânticos⁴, mas esses não são ciclos que se sucedem linearmente, mas que se sobrepõem no tempo. Vivemos atualmente em um plano

³ Boris Groys, “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”. *Art Power*. Cambridge, Londres: MIT Press, 2008, p. 53.

⁴ cf. Gérard Lebrun, “A Mutação da Obra de Arte” em Emmanuel Carneiro Leão et al. *Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INAP, 1983.

de definição da arte que corta ao menos três ciclos, o da arte como objeto de arte, o da arte como ação artística e o da arte como documentação de arte. Podemos dizer que a arte contemporânea desliza em um plano formado por três pontos não colineares de definição de arte. E as obras de arte contemporânea aproximam-se ou afastam-se das retas que unem esses pontos.

Mesmo usando imagens coletadas numa rede dinâmica, *Paisagens Street View*, de Cama, parece estar mais próxima do trabalho de arte do que da documentação de arte: há um resultado final fixo em forma de objeto; por outro lado, a obra aproxima-se da documentação de arte ao fornecer uma continuação da história para aquelas obras do passado, isto é, ao atualizá-las trazendo-as para o mapeamento do espaço contemporâneo. Assim, a obra adquire uma história contemporânea, um registro de sua “vida” atual. Ela não está mais morta como objeto fixo no passado, continua circulando, e a obra de Cama é a fotografia, o registro dessa vida atual. A obra existe e está viva porque há uma prova documental de sua persistência no tempo. Por outro lado, a obra *Descontínua Paisagem*, de Velázquez, aproxima-se muito mais da documentação de arte, por enfatizar gestos que são indícios de vida como arte, de um esforço de marcar o mundo com registros fotográficos, de um esforço de afirmar sua existência no coletivo, na rede, no tempo perpétuo do arquivo, e pela imagem.

O tempo da arte contemporânea é como o tempo da rede. Na rede há a memória persistente (tudo está lá)

e o incentivo de nós expectantes à produção obsessiva de registros: é preciso sempre avisar a rede de que se está na rede; uma pausa é ouvida como inexistência; assim, registra-se tudo em fotografia ou vídeo, como se fosse preciso gravar o DNA de cada instante como garantia de presente e para recuperação futura da vida.⁵ Na arte contemporânea, similarmente, o registro garante a sobrevivência no presente, é a persistência da arte enquanto o outro novo não vem, e faz atravessar o passado até um povo que há de vir.⁶

⁵ cf. Lyotard. *Moralidades Pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996, p. 15. “Agora é preciso arquivar o contemporâneo, não apenas as obras, mas também os modos de vida, as maneiras de preparar o peixe e excitar uma mulher, os pequenos dialetos, as gírias, as flutuações do dólar a médio e longo prazo, os cartazes de 1930.”

⁶ Deleuze, O ato de criação, op. cit.