

# Prática artística: apropriação, desvio e interrupção de fluxo.

✖



Se o filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser estava correto quando afirmou—ainda em 1991 e sem ter tido contato com o atual avanço da degradação socioambiental e dos descabros neofascistas da política no mundo— «Agora sei qual é o propósito da política, é se transformar em imagem» o gesto de trabalhar com imagens apropriadas pretende ser, quando consegue, um **gesto político**.

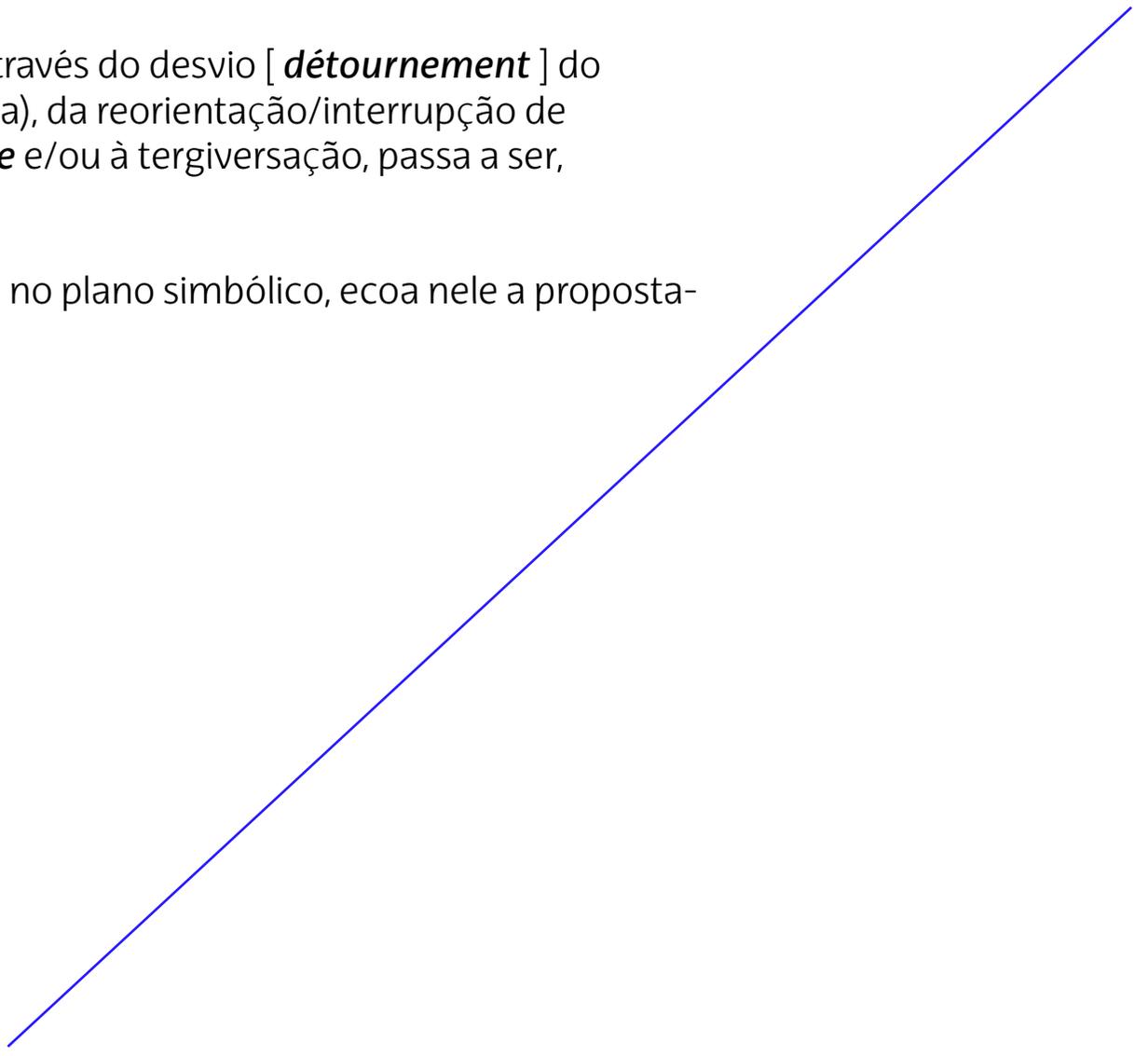
Considerando que atividade capitalista em sua etapa atual conjuga de maneira inédita atividades extrativistas que saturam a T/terra por meio de espólios de territórios, degradação de biomas e redução da biodiversidade à custa de corpos e vidas de populações indígenas, ribeirinhas, quilombolas, etc., nos diversos rincões do planeta, e que esse processo ocorre em simultâneo à «extração» imaterial engendrada no fluxo vital e semiótico, reorientando sua forma e seu sentido.

Para caracterizar tal processo se poderia dizer que, no semiocapitalismo o ato de transformação é substituído pela informação e o processo de trabalho acontece por meio da recombinação de signos.

A « atividade semiótica tinha como produto específico o significado, mas quando ela se torna parte do ciclo de produção de valor, produzir significado já não é a finalidade da linguagem». (Bifo, 2010 p.107). Com esse a priori entendimento a escolha de trabalhar com imagens apropriadas se torna inelutavelmente um **gesto de revalorização do valor**.

Já a insistência na produção de sentido(s), através do desvio [ *détournement* ] do destino-mercadoria da imagem (e da política), da reorientação/interrupção de seu fluxo inexorável em direção ao *nonsense* e/ou à tergiversação, passa a ser, invariavelmente, um **gesto de resistência**.

Ainda que tal «bloqueio» opere unicamente no plano simbólico, ecoa nele a proposta-prática do Comitê Invisível:



«Já não há uma «esfera de reprodução», da força de trabalho ou das relações sociais, que seja distinta da «esfera de produção». Aliás, esta última já nem é uma esfera, mas antes a trama do mundo e de todas as relações. Atacar fisicamente esses fluxos, em qualquer ponto, é assim atacar politicamente o sistema na sua totalidade.»

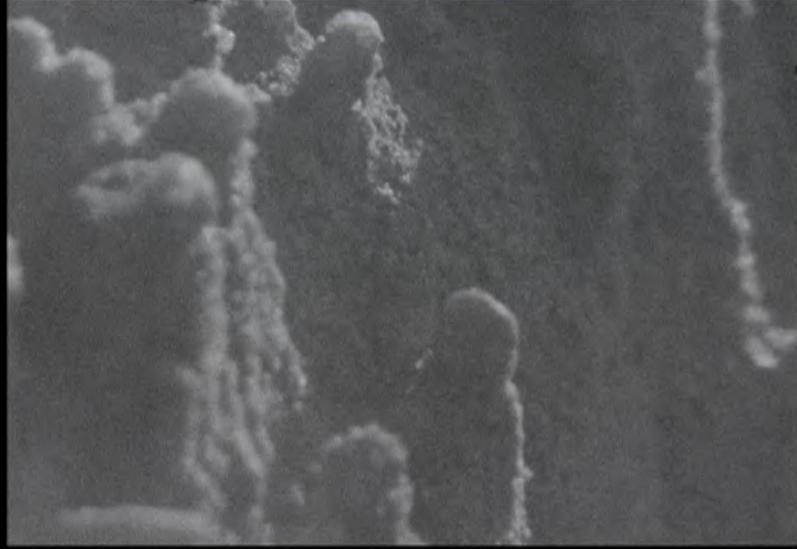
Comitê Invisível, 2015 p.76

# EXTRATERRITORIAL

Nas transmissões televisivas da Copa do Mundo de 2014, cada jogo era precedido por uma vinheta em animação que mostrava uma celebração do futebol e dos povos por meio de sequências em que pessoas de variadas classes, raças e gêneros jogavam bola em paisagens diversas, tais como favelas, praias, parques, etc.

As situações ocorriam numa «cidade de cidades» que misturava estranhamente diversas capitais brasileiras, seus monumentos, arquiteturas icônicas e respectivos biomas. Nesse processo, Brasília aparenta - num falso *raccord*- ser uma cidade praiana, ou numa sequência que emulava uma vista típica de algumas favelas cariocas se observava, ao lado do mar, o edifício Martinelli, que fica no centro histórico de São Paulo. Ao som de uma repetitiva melodia de vogais (Ô, Ê, AH!) se sucediam essas «paisagens animadas», nada inocentes. Longe de inquirir essas imagens com base num critério de fidelidade, ou de realismo, o que trouxe à tona o interesse em trabalhar com esse fluxo de imagens foi a capacidade de desterritorialização, homogeneização e «pacificação» de toda e qualquer tensão nesses territórios que a existência das mesmas propunha e efetivava.

Se, pensando com Harun Farocki entendemos que «(...) animações ou desenhos animados são um gênero que não pode reproduzir verdadeiramente a morte, já que nele tudo é reversível.» (FAROCKI, 2013 p.148) percebemos que a escolha da FIFA em relação à técnica utilizada para representar os territórios em que se instalaria, foi estratégica.



Frame, EXTRATERRITORIAL, 2015 3 min (loop)

Usando a supracitada vinheta da Copa do Mundo como fonte e pensando no contexto das violações de direitos, remoções e atrocidades que vieram a reboque dos megaeventos, elaborei, por encomenda do Espacio de Arte Contemporânea (EAC) no Uruguai para a mostra La Ultima Frontera – La Subjetividad del Territorio e logo para a intinerância da mesma na Cantor Gallery em Massachussets, nos EUA, o filme **EXTRATERRITORIAL**.

No trabalho, pensado para ser projetado em loop, usei uma «montagem mole» em que «paisagens» de areia em miniatura filmadas em Super 8 lindam as imagem-mercadoria produzidas e circuladas pela FIFA. Esse limite/diferença entre ambas operam contraditória e dialeticamente uma ordem de continuidade. Nesse tipo de montagem a usual sucessão de imagens ocorre junto com a simultaneidade entre elas, se produz sentido entre as imagens (além de textos em tela e sons), que seguem umas as outras, bem como entre as imagens que estão «ao lado» uma das outras. Essa possibilidade funciona muito bem para o trabalho e sua operação dupla de exposição de contexto, ambos inconsistentes, frágeis, «virtuais».

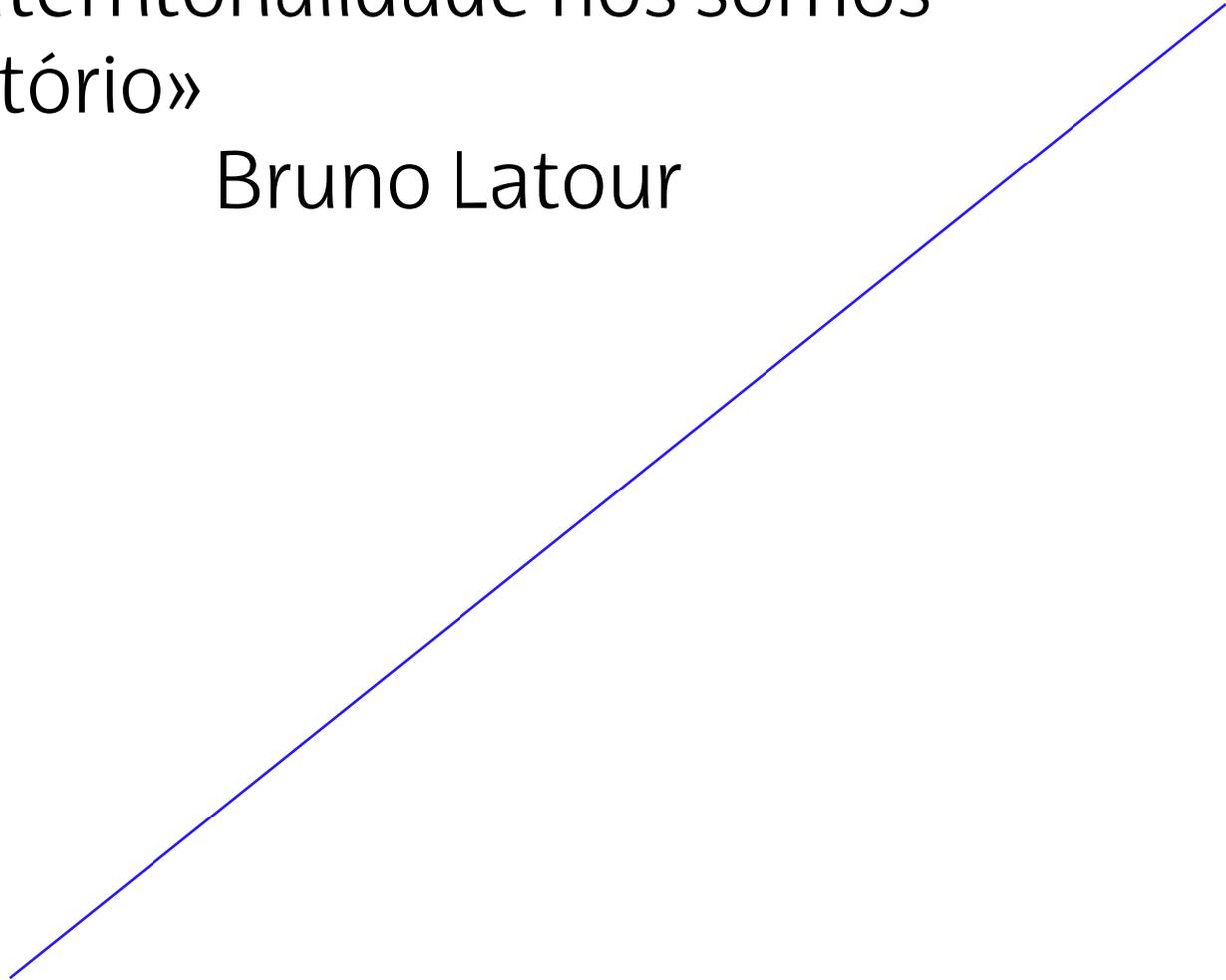
O fluxo de imagens marcadamente diferentes, ao roçar-se, potencializam umas as outras, colocam a existência e consistência uma das outra em questão, e por fim se solidarizam, ao compartilharem de certa extraterritorialidade, essa estranha e problemática qualidade de pretender estar fora do mundo.

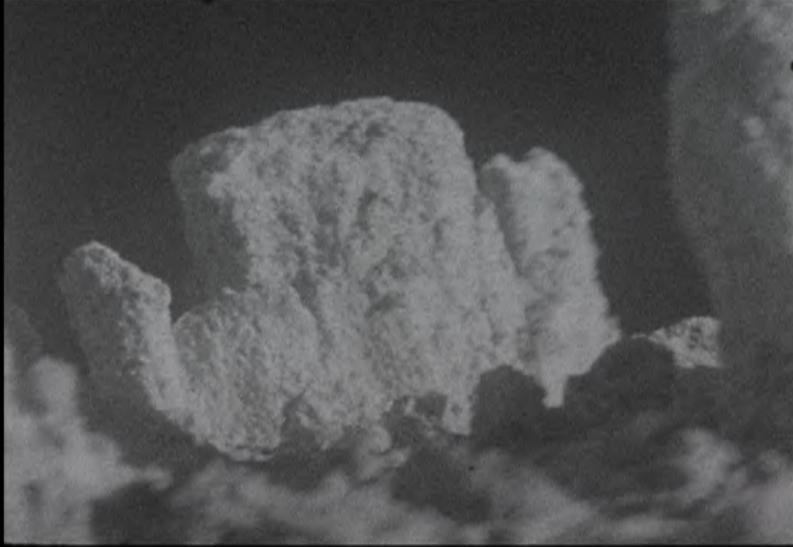


Frame, EXTRATERRITORIAL, 2015 3 min (loop)

«Não existe extraterritorialidade nós somos parte de um território»

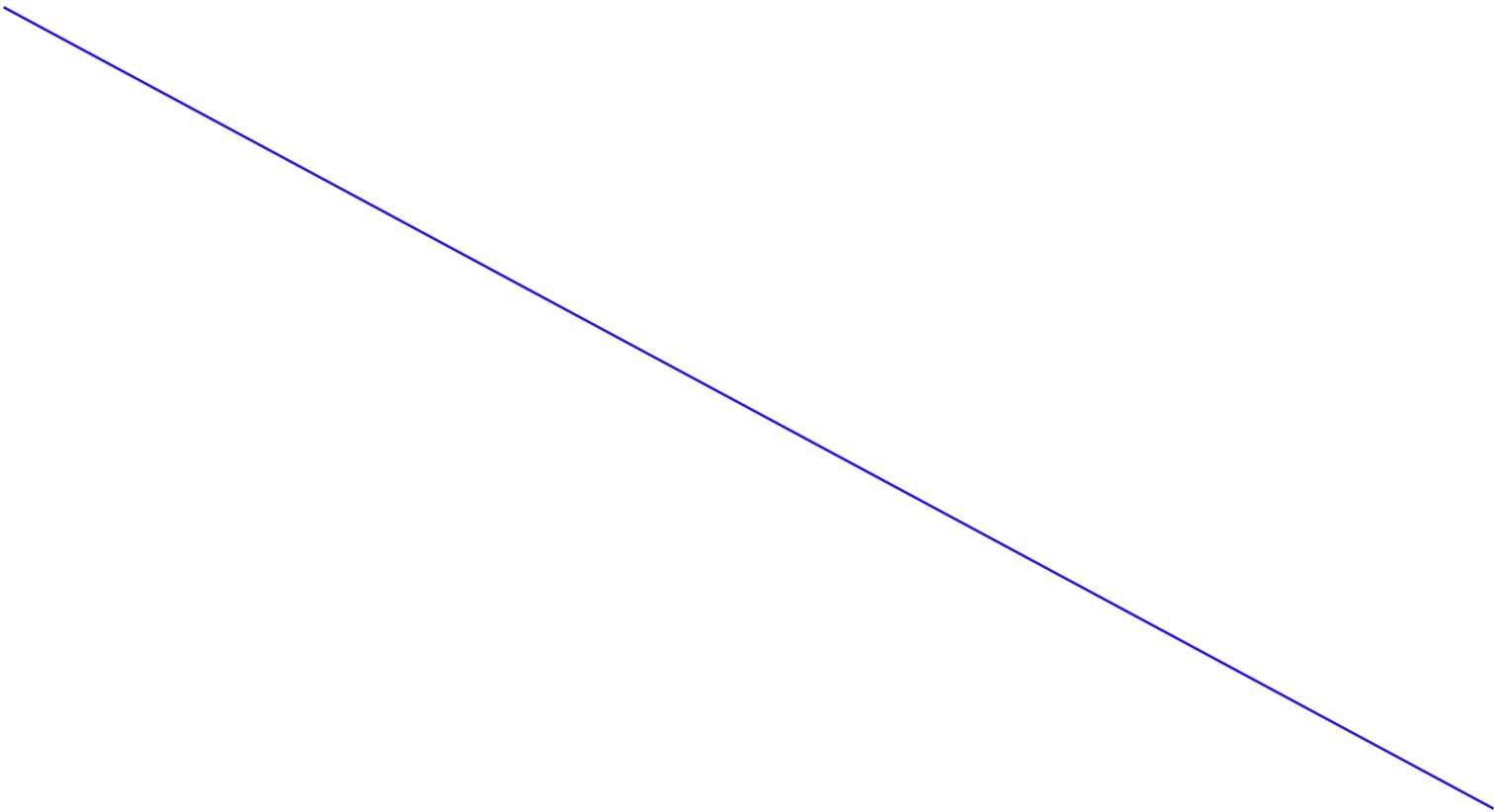
Bruno Latour





Frame, EXTRATERRITORIAL, 2015 3 min (loop)

No nível sonoro, as imagens são acompanhadas do som da vinheta da FIFA «picotado» em milisegundos, de modo a transformar cada som do refrão «Ô, Ê, Ah» em um bit de ruído, um mantra-**glitch**. Um som de «fora do mundo», ou talvez, bem do âmago do mundo-mercadoria. Sons para acompanhar as imagens que, num gesto iconoclasta, ensaiam a sua (auto) destruição, e a destituição de sentido (temporário e simbólico) do mundo-mercadoria.



# illa

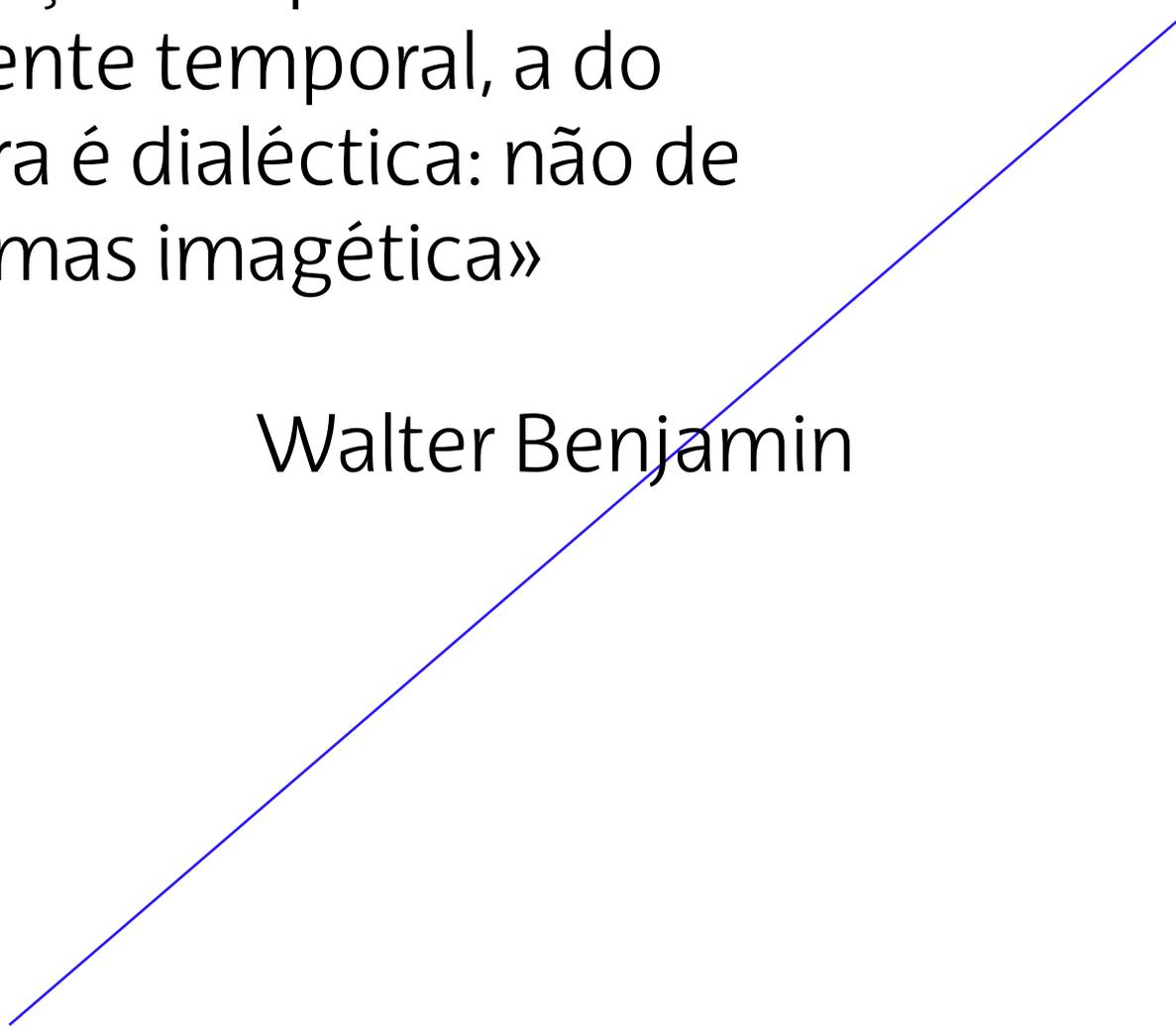
Se insistimos na ideia de que as imagens animadas não logram representar a morte, identificamos que seu uso estratégico e «pacificador» aparece sempre quando se faz necessário representar uma realidade sem conflitos de classe, raça ou outro qualquer. Quando urge a produção de espaços de suposto acesso e trânsito universais. Porém ao calor de acontecimentos, eventos ou acidentes em que sim se necessita elaborar-ou quando não há mais como ignorar-questões candentes e que marcadamente derivam do racismo, sexismo e machismo estruturais marcantes da vida nos territórios ocupados pelo Estado Brasileiro, outras dinâmicas e capturas, além da animação, são mobilizadas pelo *mainstream*.

Foi um pouco com essa reflexão como pano de fundo que elaborei, junto com duas colegas, o vídeo-espço, *illa*.

Profundamente impactados pelo, naquele momento ainda recente, assassinato da vereadora Marielle Franco pelas milícias, decidimos pensar com imagens o momento presente (2018-2019), rebuscar as imagens que circulavam na ecologia das mídias naquele tempo, fazendo uma investigação com ferramentas artísticas sobre o estado das coisas, das imagens e da política em especial.

« (...) enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do Outrora com o Agora é dialéctica: não de natureza temporal, mas imagética»

Walter Benjamin



Que sentidos, dimensões e códigos da ditadura cívico-militar instaurada no Brasil teriam sido «reencenadas» com o assassinato de Marielle Franco?

Na «Invenção de Morel» conto de A. Bioy Casares a máquina criada pelo personagem Morel coloca em convívio/simultaneidade o mundo real e sua simulação.

Os objetos/modelos da máquina, ao serem capturados por ela para se transformarem em imagens, morrem no real e se eternizam numa projeção contínua *ad infinitum*.

O que ocorreria com as imagens da morte de um mártir?

E como desfazer/desviar os sentidos das imagens que ousam em produzir simplificações sobre a sofisticada estratégia necropolítica em curso?

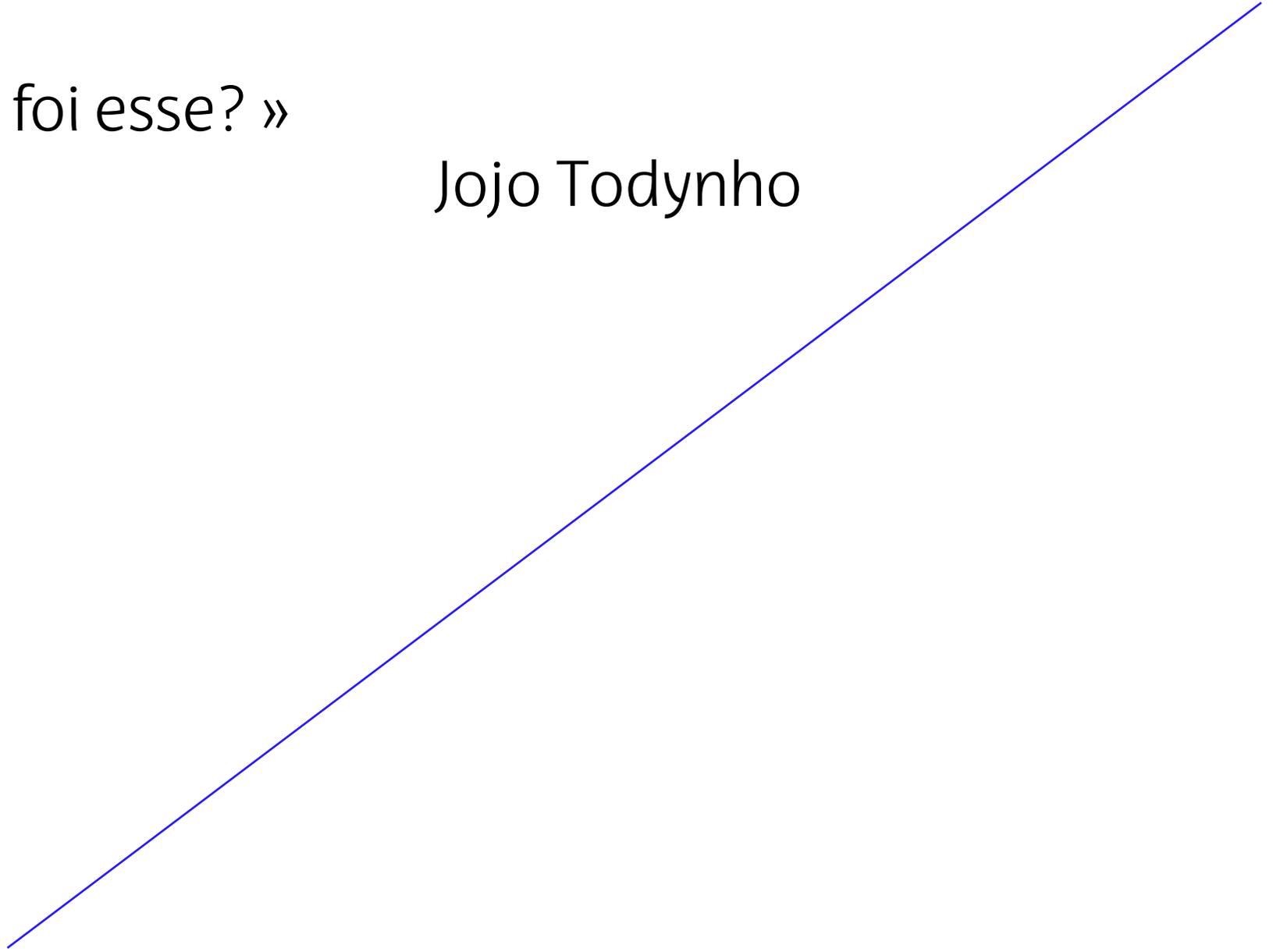
*illa* usa como fonte as *imagens sem partido*<sup>1</sup> de um programa de televisão da Globo em que se ensaia, ao som de Jojo Todynho, a possibilidade de tornar lúdico e palatável o Estado de Exceção permanente vivido no Brasil. No gesto de apropriação desse material há um exercício de «imaginação política» e de crítica por meio dessas imagens. Uma tentativa de saturação do absurdo daquele arranjo de uma canção que expõe a presença cotidiana do abuso de violência policial nas comunidades, favelas e periferias cariocas<sup>2</sup> com uma coreografia que simula a morte. Carregar de *Outrora* esse *Agora* liberando/transtornando as imagens e seus sentidos a partir da pergunta de Jojo:

1 Ironia com o nome do movimento conservador Escola Sem Partido que visa avançar numa agenda reacionária na educação brasileira.

2 A letra da música da Jojo Todynho diz: *Que tiro foi esse?/ Que tiro foi esse? que tá um arraso (...)*

«- Que tiro foi esse? »

Jojo Todynho





Frame, *illa*, 2019 2:30 min (loop)

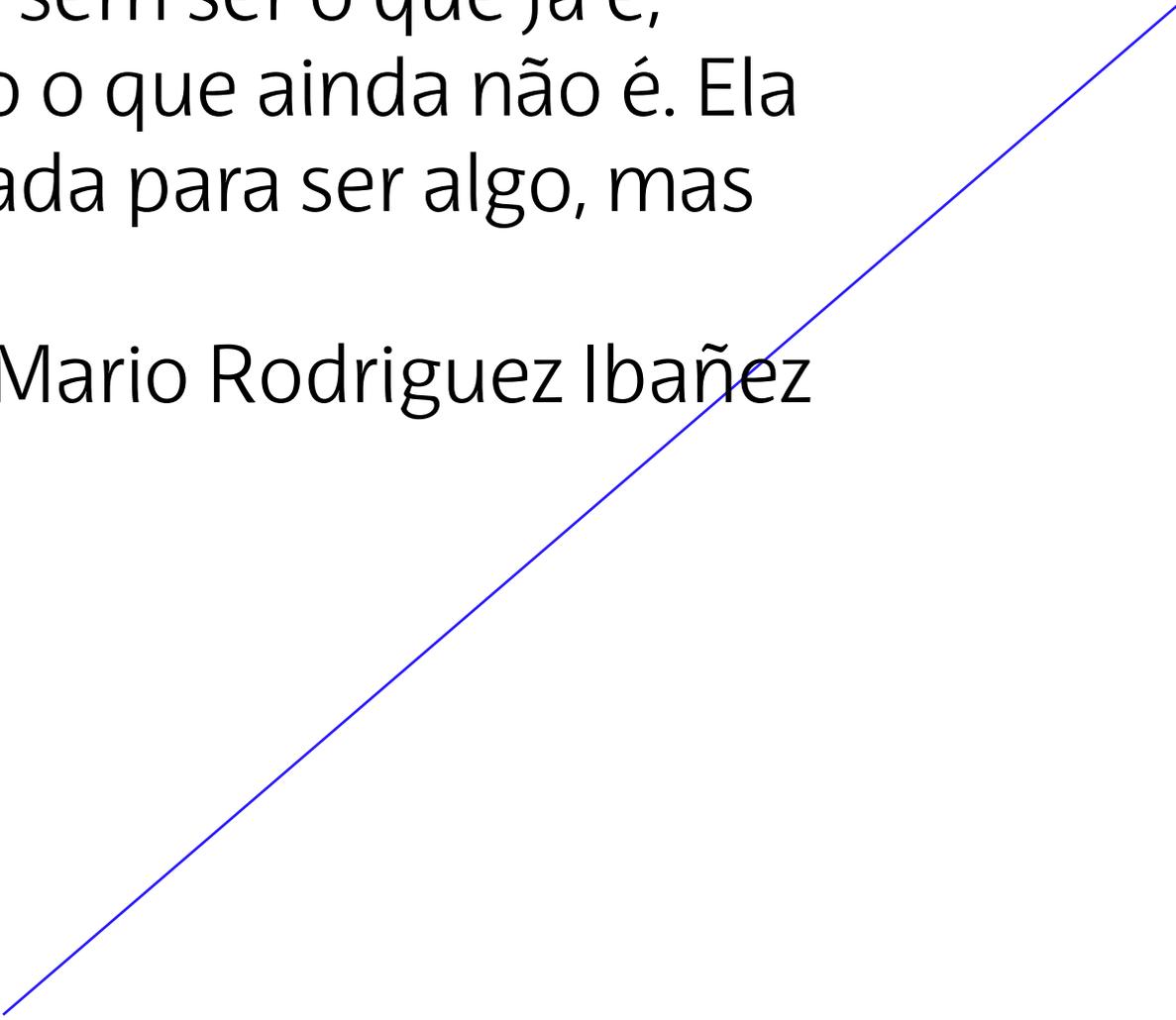
Na dança, repetida a exaustão, mulheres-estrelas decaem nos braços de outras, se deixando «matar» numa **necrocoreografia** do horror. Em *illa*, as imagens dessa coreografia se sobrepõe a uma fotografia de Lamarca morto e logo se avizinham das filmagens do enterro do estudante assassinado por policiais militares em 1968, Edson Luís Gomes. Imagens que depois de feitas foram deixadas da Cinemateca do MAM por Eduardo Escorel por medo da repressão dos agentes da ditadura. Essa sequência, apropriada no filme, faz as vezes da **projeção** produzida pela máquina de Morel. Se repete e traga as outras imagens para acompanhá-la produzindo um tempo espesso, espiral e não conciliado consigo mesmo.



Frame, illa, 2019 2:30 min (loop)

«A *illa* é algo que já é, sem ser o que já é,  
mas que já está sendo o que ainda não é. Ela  
ainda tem que ser criada para ser algo, mas  
já esta sendo»

Mario Rodriguez Ibañez

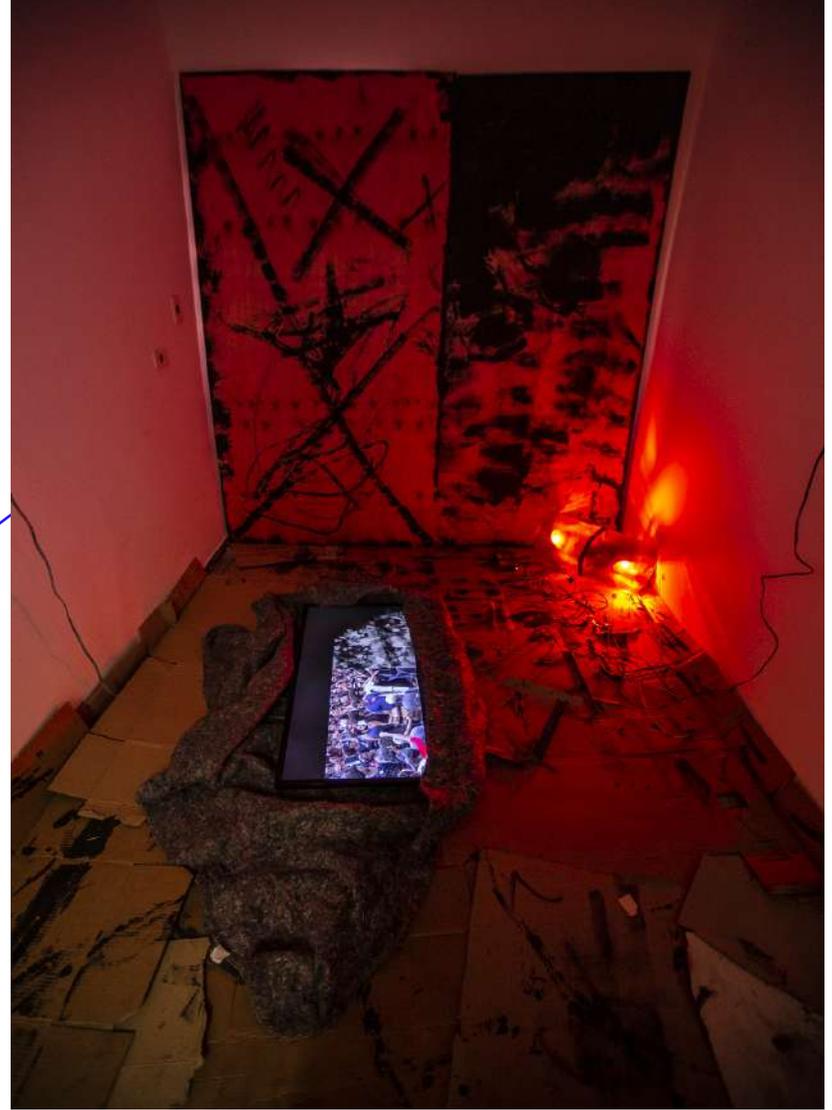




Frame, *illa*, 2019 2:30 min (loop)

*Who shot Marielle?*

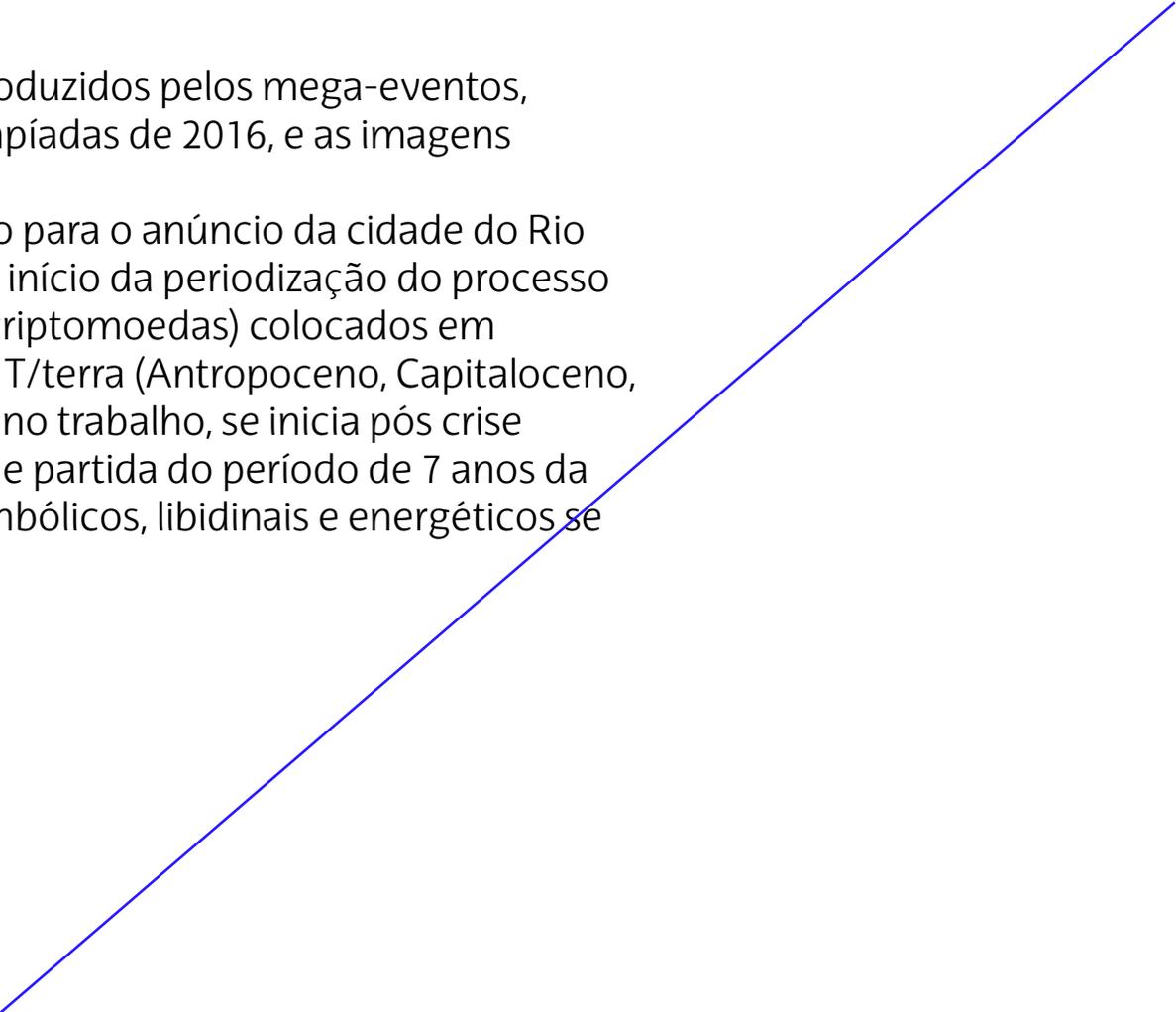
Quem *filmou* Marielle?



# 7FF onçidia

Nesse trabalho os processos de financeirização produzidos pelos mega-eventos, notadamente a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, e as imagens produzidas pelos mesmos voltam a aparecer.

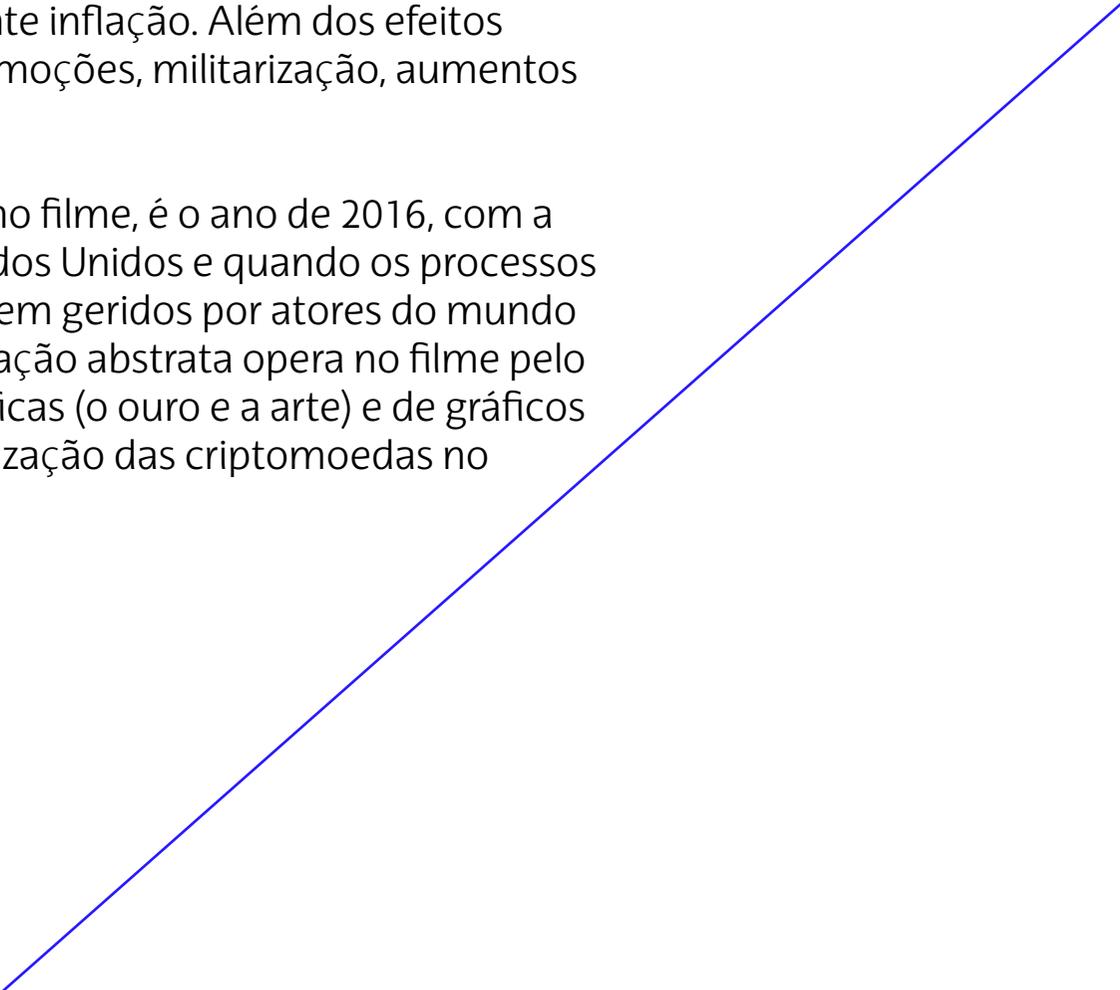
Desta vez a animação criada pelo Comitê Olímpico para o anúncio da cidade do Rio de Janeiro como cidade-sede de 2016 serve como início da periodização do processo capitalista e de sua virtualização (**commodities** e criptomoedas) colocados em perspectiva com os limites ecológicos do sistema T/terra (Antropoceno, Capitaloceno, Colonialoceno, Chthuloceno). O ciclo considerado no trabalho, se inicia pós crise das hipotecas **subprime** (2007-2008) e é o ponto de partida do período de 7 anos da história recente (2009 à 2016) com cujos fluxos simbólicos, libidinais e energéticos se elabora o filme.

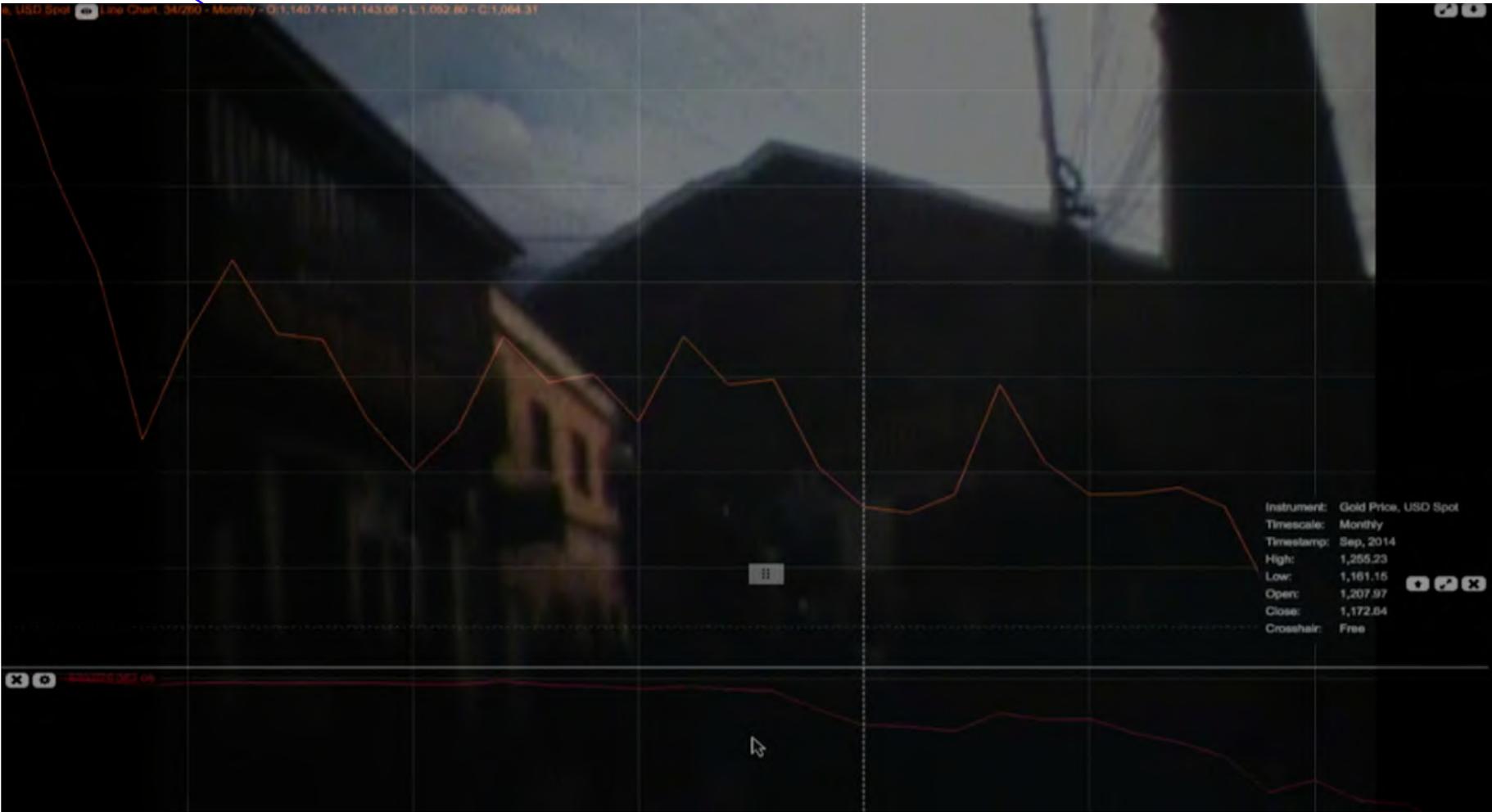




O processo da vitória da candidatura do Rio de Janeiro como cidade-sede, é considerado um marco por ter permitido amplos investimentos do setor privado em infraestruturas gigantescas, por ter gerado um aumento da liquidez de investimentos, a amplificação da emissão de moeda e uma decorrente inflação. Além dos efeitos materiais notados nas cidades, como uma série de remoções, militarização, aumentos dos valores dos aluguéis e a gentrificação.

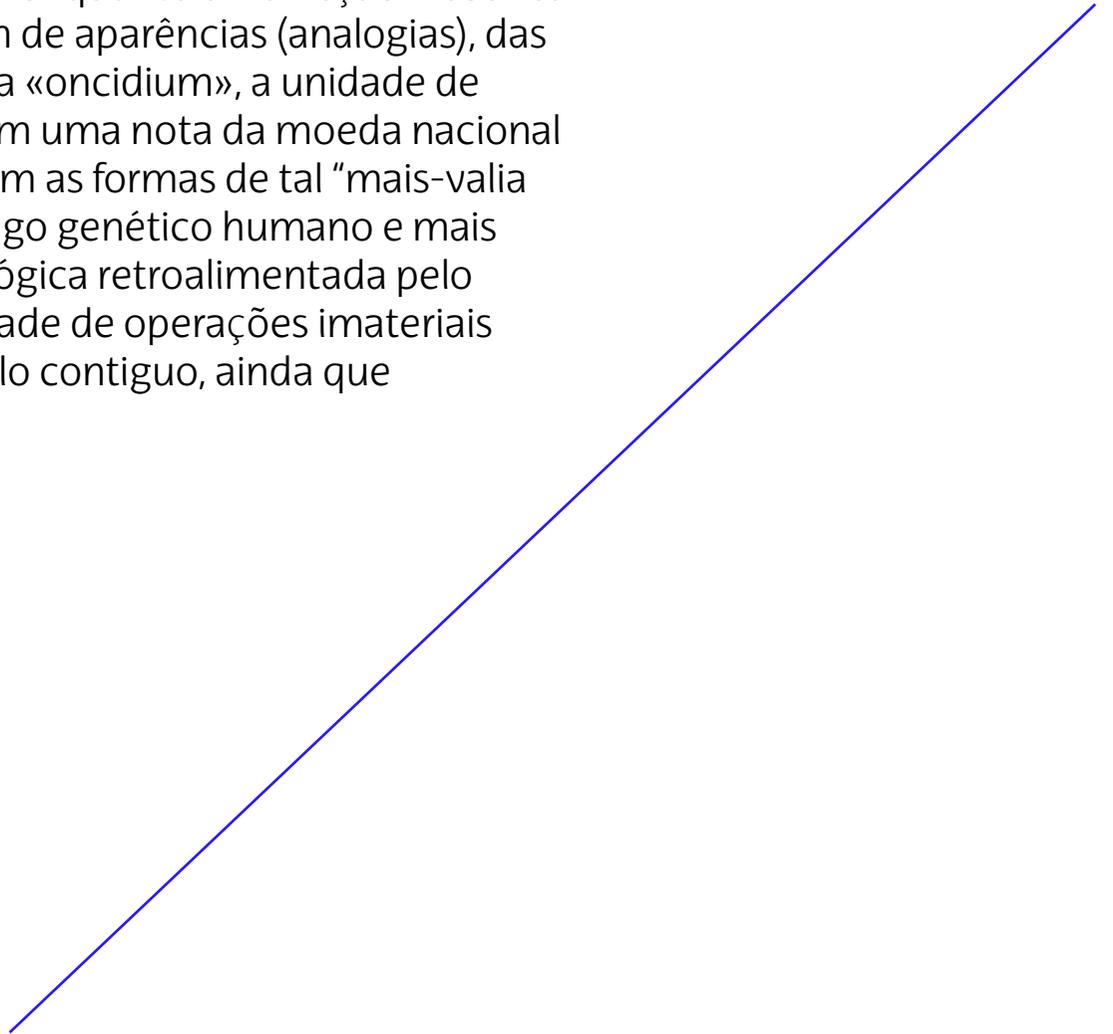
O fechamento desse ciclo, na periodização proposta no filme, é o ano de 2016, com a eleição de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos e quando os processos democráticos passam, assumida e diretamente, a serem geridos por atores do mundo financeiro. A financeirização, entendida como codificação abstrata opera no filme pelo acompanhamento de fluxos de **commodities** específicas (o ouro e a arte) e de gráficos citados **ipsis literis** que mostram a permanente valorização das criptomoedas no mesmo período.

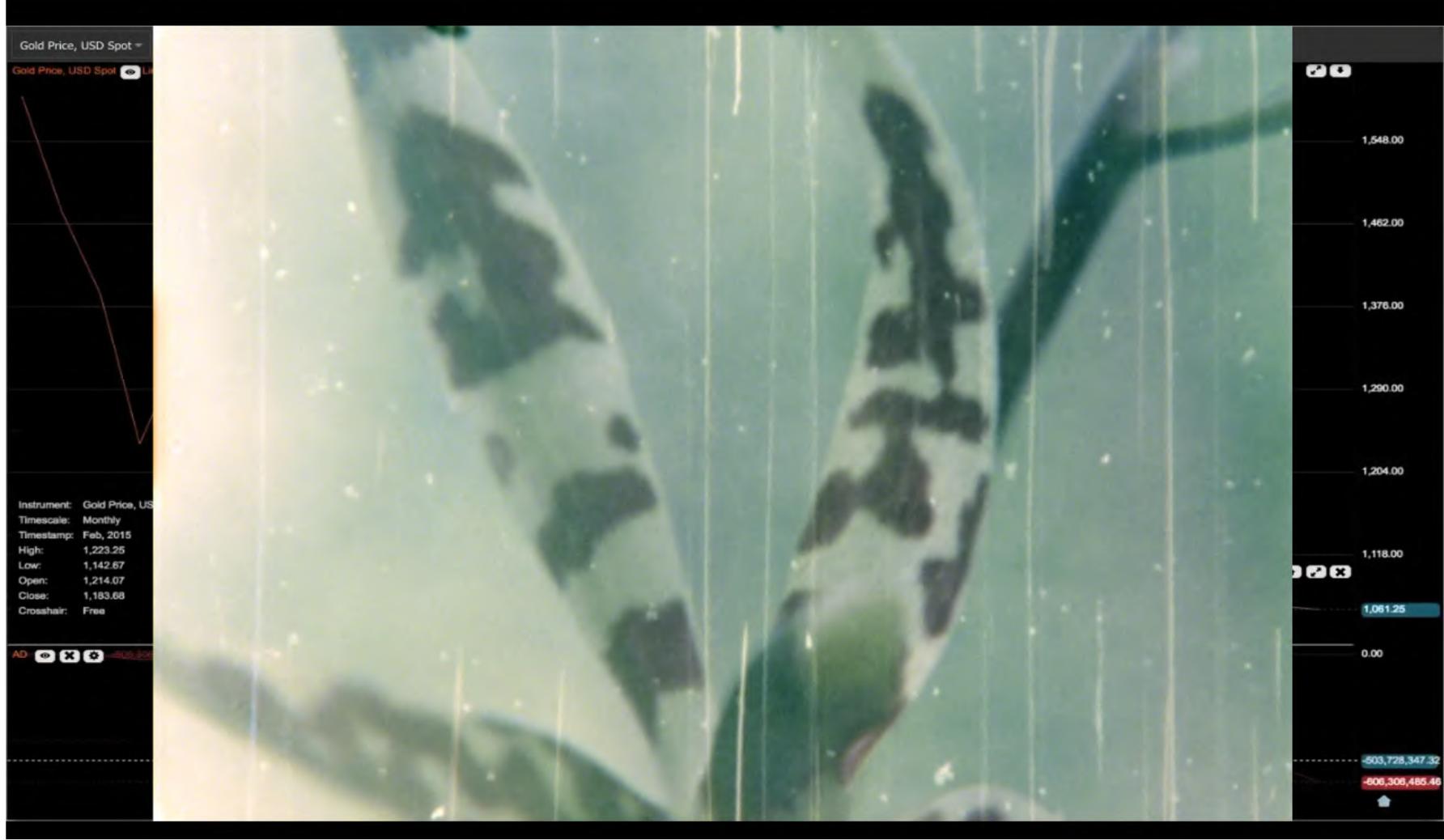




Frame, 7FF onçidia, 2017 8 min

O que aconteceria se tal codificação avançasse também ao código genético? Com essa pergunta colocada, o processo do trabalho se modula enquanto uma ficção filosófica e especulativa que trata, por meio de uma montagem de aparências (analogias), das semelhanças entre a pele da onça, a folha da orquídea «oncidium», a unidade de medida do ouro (**oz**) e o uso da onça como símbolo em uma nota da moeda nacional Brasileira. As materialidades, fluxos e superfícies seriam as formas de tal “mais-valia de código” e o resultado da suposta alteração do código genético humano e mais que humano produzida pela vida-capital. A crise ecológica retroalimentada pelo ciclo econômico e político e a inter-relação da totalidade de operações imateriais do semiocapitalismo com variados efeitos em seu pólo contíguo, ainda que aparentemente oposto, a materialidade da T/terra.





Frame, 7FF onçidia, 2017 8 min

«A teoria moderna das mutações mostrou muito bem como um código, forçosamente de população, comporta uma margem essencial de descodificação: todo código possui suplementos capazes de variar livremente, mas não é só isso, um mesmo segmento pode ser copiado duas vezes, o segundo se tornando livre para a variação. Acontecem também transferências de fragmentos de códigos entre células oriundas de espécies diferentes, Homem e Rato, Macaco e Gato, por intermédio de vírus e outros procedimentos; nesses casos não ocorre tradução de um código para outro (os vírus não são tradutores), mas sim, fenômeno singular que nós chamamos de mais-valia de código, comunicação ao-lado»

G. Deleuze & F. Guattari.



Frame, 7FF onçidia, 2017 8 min

# Film-Emoji

(foi sem querer, querendo)

Feita a breve caracterização da lógica semiocapitalista, se nota que a possibilidade de produção de valor reside na capacidade do sistema de reunir acervos microscópicos de tempo, fragmentos que, ao serem recombinados geram semio-produtos singulares. No entanto é patente que tais as recombinações operadas na virtualidade ocorrem na prática sob um suporte físico- o corpo dos sujeitos. «Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos» (AGAMBEN, 2015). Em sua subjetivação, tais sujeitos afetam e são afetados por processos psíquicos, estéticos e existenciais (biopoder).

Desse modo os corpos, imersos na tecnosfera, são atravessados de forma multissensorial e temporal pelo processo de produção capitalista. Tecnoesfera aqui entendida como a esfera resultante da intensificação da relação entre a tecnologia e as transformações civilizacionais sobre terra.

Nela as interações e relações digitais dos sujeitos ocorrem principalmente numa **extimidade** (rede complexa de relações composta por códigos compartilhados, pessoas e seus perfis virtuais e as redes derivadas desses afetos, somado a interações diversas com empresas e serviços de análise, quantificação, previsão e modulação de comportamentos). Essa rede de materiais-energético-informacionais ilimitados é aquela a que o corpo se enfrenta/reage com sua experiência de base limitada: corporalidade, sensibilidade, tempo de sono, capacidade de memória, tempo de vida.

No projeto *Film-Emoji* (em processo) trabalho com a visualidade resultante da apropriação de emojis diversos de plataformas de comunicação de mensagens eletrônicas. As figuras sacadas de contexto e recombinaadas, por vezes num fluxo «meta-narrativo» (uma narrativa de ações-sensações) em outros não, são posicionadas digitalmente num software de composição. Logo, são impressas com impressora a laser nas tiras de 16mm transparentes (base do filme, sem emulsão). O resultado são filmes curtos projetados em *loop* em film-espacos (instalações).

Pensadas para elaborar e dispor de maneira rápida sensações, reações e percepções, os emojis quando pensados de modos crítico podem ser definidos como intermediários entre palavras e imagens, que se propõe a servir como atalhos às mesmas e criar uma experiência (significativa) de sentido. Operados pela/na teia semiocapitalista no entanto, os emojis passam a funcionar como uma espécie de operador de valor, como moeda ou código das operações no intercâmbio de fluxos libidinais. Mais do que gerar sentido, o emoji aparenta esvaziar o sentido e barrar o desejo/sentimento expressado, ao universalizar, através de simplificações, a complexidade da subjetividade. É com uma suspensão desse fluxo e a tradução do mesmo para um suporte analógico e mudo que o trabalho procura repropor sua dinâmica, interpelar seu ritmo



e se apropriar dessas formas.

A prática artística de apropriação feita com meios técnicos reprodutíveis apresentada nesse texto ocorre numa espécie de exílio da política, de uma hesitação permanente sobre a capacidade da arte de influir na (micro e macro) política, de transbordar a (miserável) política da arte. É também um modo de habitar de modo auto-consciente (as bordas) do mal-chamado «mundo da arte». É estar atento à reflexão do coletivo Claire Fontaine para quem:

« O tecido auto-reprodutor do chamado mundo das artes alcançou um estado onde interrogar o termo «criatividade» já não faz muito sentido. Nada de «novo» no sentido mais ingênuo da palavra pode vir a luz neste espaço. As «singularidades quaisquer» que conhecem o juízo e o gosto do público e são sujeitas a processos análogos na estimulação da sua criatividade, dentro de um contexto e segundo normas rígidas, produzem obras igualmente genéricas. E se a novidade da obra já não é sequer necessária para o mercado ou para os consumidores, esta massiva criação de uniformidade irá apesar de tudo gerar uma disfunção genuína no espaço social que rodeia a arte contemporânea.»

Que assim seja...

✂  
primavera, 2021



## **Bibliografia citada :**

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009

BIFO, Franco Berardi. **Generación Post Alfa: patologias e imaginários en el semiocapitalismo**. Buenos Aires: Tinta Limon, 2007.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos Nossos Amigos**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2015.

CLAIRE FONTAINE. Artistas Ready Made e Greve Humana: Algumas Clarificações. Revista Punkto. Março 2016.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1997-1995. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Editora 2000 ,34.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

BRUNO Latour Filósofo e antropólogo Série EntreVidas. [S. l.: s. n.], 1 .2015 video (7min). Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/bruno-latour-filosofo-e-antropologo-serie-entrevidas>. Acesso em: 20 nov 2021.

NOVAES, Rodrigo. Um golpe à realidade: uma pequena polêmica sobre a imagem na atualidade. *Nossa Voz*, São Paulo, Março-Setembro, 1017# 2016. Narrativas e Contranarrativas. Disponível em: [https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/12/2019/nv\\_1017.pdf](https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/12/2019/nv_1017.pdf)

IBÁÑEZ, Mario Rodriguez. Conversatório sobre o Bem Viver. Desafios do fazer político em nosso tempo. **Ponto de Debate**, São Paulo, 4 Janeiro, 2016. N.4 Disponível em: <https://rosalux.org.br/conversatorio-sobre-o-bem-viver/>

## **Acesso aos filmes:**

### ***EXTRATERRITORIAL***

Revista ClimaCom - Unicamp

<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/extraterritorial>

### ***illa***

Plataforma Homeostasis Lab

<http://www.homeostasislab.org/visualizar/obra/454>

### ***7FF onçidia***

CFMDC - Canadian Filmmakers Distribution Center

<http://www.cfmhc.org/film/5120>

outros trabalhos de Ж:

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

publicações e arte-pública:

<http://www.textodecinema.com>

Ж (São Paulo, 1983)

filme-designer, editor, educador e programador

Sua prática tem caráter inter, trans e extradisciplinar e está orientada pela reinserção socioambiental do artista. Seus filmes, video-espços e textos foram expostos em museus, galerias e mostras individuais- **Revêm Natura-** La Darsena - Buenos Aires; **Filmes de Ж**-Sala Nordeste -Recife; **A União do Povo**- Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (c/ Carla Lombardo) e coletivas (selecionadas) **SFMoma - Cinemateque** (Crossroads 2018)-São Francisco; **Pantalla Global** CCCB-Barcelona e Museo San Telmo -San Sebastián; **Última Frontera/ Last Frontier** - EAC (Espacio de Arte Contemporaneo) -Montevideo e Cantor Gallery- Massachusetts; **13 Bienal de Artes Mediales** (Temblor)-Santiago; **Bienal SUR 2021**- Buenos Aires; **Berwick Film & Media Festival**-Berwick; Microscope Gallery (Present to Jonas)-Nova Iorque; **Blitz#27: Ж Economía/Ecología**- Zumzeig Cinema-Barcelona; **Pungnant film series**- Atenas; **19 Fest CurtasBH**- Belo Horizonte; **13 CineOP**- Ouro Preto; CCEG- Centro Cultural Cultural España-Ciudad Guatemala; **PC EXPERIENCE**-Casa das Rosas- São Paulo; **Criptorave** Cinemateca Brasileira- São Paulo; **Cinecubo**-IAB-SP; **Dobra Festival Intern.do Cinema Experimental**- Cinemateca MAM- Rio de Janeiro, **Revista ArtContexto** (Entre Arte e Ciência,2015), entre outros

Como educador coordenou o projeto **Fazer o Mundo Fazendo Video** (2014-2016) patrocinado pela Petrobrás, a ação formativa **SSS- South Small Sister** (prêmio Public Air Space); trabalhou junto aos Guaranis Mbya -**Filme e mídia menor** (Ventana a la BioDiversidad/Ibercultura Viva); **Filmagem e Revelação em Super-8mm** na Casa Ranzini; **Monstrópolis** - Ilha de Páscoa-Rapa Nui (Toki/Ventana a la Diversidad), **Oficina do Filme Pintado** (Pontos MIS-SP e SESC-Paulista); co-coordenou (Artista Articulador de Área) o **Programa Vocacional e Piá** (Secretaria de Cultura- Prefeitura de São Paulo) entre outros.

E como programador atuou no **Dobra-Festival Internacional do Cinema Experimental**; **Mostra Sociambiental de Filmes**; **Cineclube Imagem-Pensamento** e no **NOOSFERA +**. Em 2019 programou **VIVA JONAS! Homenagem a Jonas Mekas** no CCBB-SP e Cinemateca -MAM-Rio. Editor pela **Art & Text** - texto de cinema de **Diárias- 1970-1972**, poemas de Jonas Mekas em português e espanhol; **yb152013- 40 anos de cinemativismo**; **Bcubico** (no prelo); e a co-edição com UNA libros da tradução ao espanhol de **Aspiro ao Grande Labirinto** de Hélio Oiticica (no prelo). Em 2020 recebe o prêmio Aldir Blanc para a realização do filme: **Rema nascentes**, em 2021 integrado à coleção do **Museu da Cidade de São Paulo (MCSP)** e no mesmo ano é contemplado pelo prêmio Itaú- Rumos para a pesquisa-ação: **Cinemáquina**.