

TOMÁS WERNER SEFERIN

**LAR TRANSMUNDIAL**

Brasília, 2012

Tomás Werner Seferin

## **LAR TRANSMUNDIAL**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof

Brasília, 2012

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	p. 5
<b>1 “DO MUNDO” .....</b>	p. 8
<b>1.1 Nômade.....</b>	p. 8
<b>1.2 Repercussões.....</b>	p. 9
<b>2 LAR(ES).....</b>	p. 13
<b>2.1 S.82422.....</b>	p. 13
<b>2.2 Imagens de Satélite.....</b>	p. 15
<b>2.3 Imagens Urbanas.....</b>	p. 18
<b>2.4 Ponto de Fuga.....</b>	p. 23
<b>3 FORMATO, TEMPO.....</b>	p. 27
<b>3.1 Momento <i>M</i>.....</b>	p. 27
<b>3.2 Fantasmas.....</b>	p. 29
<b>3.3 Graphics Interchange Format..</b>	p. 32
<b>3.4 Sobre o Suporte.....</b>	p. 34
<b>3.4 Sobre o Som.....</b>	p. 35
<b>CONCLUSÃO.....</b>	p. 36

## Lista de imagens

Fig. 1: <i>Brasília 15 82</i> , 2011. Tomás Seferin. Colagem .....	p. 14
Fig. 2: <i>Mapa 2</i> , 2011. Tomás Seferin. Colagem .....	p. 14
Fig. 3: <i>Mapa 3</i> , 2011. Tomás Seferin. GIF .....	p. 15
Fig. 4: <i>Lat -15.82</i> , 2011. Tomás Seferin. GIF .....	p. 17
Fig. 5: <i>Cidade</i> , 2010. Tomás Seferin. GIF e Vídeo .....	p. 18
Fig. 6: <i>Jour de Fête</i> , 2005. Bernard Gigounon. Vídeo .....	p. 18
Fig. 7: <i>Inception</i> , 2010. Christopher Nolan. Longa Metragem .....	p. 19
Fig. 8: <i>Dark City</i> , 1998. Alex Proyas. Longa Metragem .....	p. 19
Fig. 9: <i>Welcome to Kitty City</i> , 2011. Cyriak Harris. Vídeo e GIF .....	p. 20
Fig. 10: <i>Cycles</i> , 2010. Cyriak Harris. Vídeo .....	p. 20
Fig. 11: <i>Sana'a</i> , 2011. Tomás Seferin. GIF e Vídeo .....	p. 20
Fig. 12: <i>Sem Título</i> , 2010. Filip Dujardin, Imagem Digital .....	p. 21
Fig. 13: <i>Sem Título</i> , 2010. Filip Dujardin, Imagem Digital .....	p. 21
Fig. 14: <i>Shibam</i> , 2011. Tomás Seferin, GIF e Vídeo .....	p. 21
Fig. 15: <i>Cartes Postales Vídeo</i> , 1985. Cahen, Huter e Longuet, Vídeo .....	p. 22
Fig. 16: <i>Chicago4</i> , 2012. Tomás Seferin, GIF e Vídeo .....	p. 23
Fig. 17: <i>Chicago4</i> , 2012. Tomás Seferin, GIF e Vídeo.....	p. 23
Fig. 18: <i>Street3</i> , 2012. Tomás Seferin, GIF e Vídeo .....	p. 24
Fig. 19: <i>Awakening #6</i> , 1994, 2006. Chip Lord, Colagem .....	p. 25
Fig. 20: <i>Awakening #5</i> , 1994, 2006. Chip Lord, Colagem .....	p. 25
Fig. 21: <i>Global Groove</i> , 1973. Nam June Paik. Vídeo .....	p. 28
Fig. 22: <i>Chelovek S. Kino-apparatom</i> , 1929. Dziga Vertov. Longa metragem ..	p. 28
Fig. 23: <i>37/78 Tree Again</i> , 1978, Kurt Kren. Vídeo .....	p. 30
Fig. 24: <i>Tour Eiffel</i> , 2012, Tomás Seferin. GIF e Vídeo .....	p. 30
Fig. 25: <i>Hong Kong Song</i> , 1989, Robert Cahen, Vídeo .....	p. 31
Fig. 26: <i>Juste le temps</i> , 1983, Robert Cahen, Vídeo .....	p. 31
Fig. 27: <i>Avignon</i> , 2012, Tomás Seferin. GIF e Vídeo .....	p. 31
Fig. 28: <i>PARIS19</i> , 2012, Tomás Seferin. GIF e Vídeo .....	p. 32
Fig. 29: <i>Fenstergucker, Abfall, etc.</i> , 1962. Kurt Kren. Vídeo .....	p. 35

## Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar as reflexões geradas ao longo de um processo de produção artística desenvolvido durante as disciplinas Ateliê 1 & 2, além de seus desdobramentos nos meses seguintes. Lar, memória e tempo são as palavras-chave que surgiram com mais intensidade ao longo da pesquisa artística. Por cerca de um ano e meio venho explorando anseios provindos de uma infância atípica através da edição e animação em fotografias (autorais e apropriadas). As fotografias tomaram vida em forma de GIFs, formato de arquivo de mapa de bits usualmente usado para animações. O resultados “físicos”, que hora chamarei de GIF hora de *loop*, podem ser vistos individualmente usando qualquer software de visualização de imagens, ou em um *browser*. Porém para a exposição de conclusão de curso apresentarei uma seleção de GIFs sequenciados em um porta-retratos digital<sup>1</sup>.

No primeiro capítulo faço um breve relato de minha infância e adolescência, visto que a pesquisa artística se apoia amplamente no passado vivido e as memórias que o contém. Também abordo alguns estudos na área da sociologia a respeito dos efeitos gerados pelo estilo de vida nômade.

No segundo capítulo explano cronologicamente as etapas da pesquisa, correlatando-as com influências e paralelismos com outros artistas visuais. Finalmente no terceiro capítulo volto um pouco no tempo para fazer um levantamento histórico das questões pertinentes ao presente trabalho já desenvolvidas na videoarte, explico sobre a escolha do suporte e encerro fazendo comentários sobre aspectos técnicos presentes na obra.

Vale observar que apliquei os conceitos de vídeo de Philippe Dubois, de um espaço “saturado, fragmentado, móvel e flutuante; um tempo novo e simultâneo, elástico, (des)contínuo e múltiplo<sup>2</sup>” (DUBOIS, 2004, p. 102) para meus GIFs, pois não faço uso de imagens sintetizadas, e sim fotografias. Em termos poéticos, vejo-os como vídeo. Trato-os como vídeo. Acredito, porém, que os GIFs são

1 Disponível em <<http://www.vimeo.com/tomasseferin/lares>>

2 Dubois refere-se aqui a *Global Groove*, que a considera “obra totêmica que em vários comentários críticos foi considerada, nos últimos trinta anos, o modelo perfeito das possibilidades da ‘nova imagem’ eletrônica (de então)”. (DUBOIS, 2004 p.101) “Um ser-vídeo que agita “tudo em um”, sem dialética. *Global Groove* presentifica isto em sua estrutura de imagem, isto é, em e por sua concepção do espaço e seu senso do tempo” (DUBOIS, 2004 p.102)

potencializados pelo sistema que envolve a imagem informática de Dubois. Ele argumenta que a imagem informática “apareceu como (oni)presente e infinitamente mais invasiva do que a do cinema, sob forma da *imagerie* digital e informática, incrivelmente proliferante” (DUBOIS, 2004, p.99)

Geraldo Merck foi encarregado de elaborar um mapa rigoroso e actualizado da cidade. Apesar de trabalhar no projeto há 9 anos, este encontra-se longe da conclusão. De cada vez que vai ao terreno confirmar as cartas, descobre elementos que lhe passaram despercebidos quando do levantamento. Feitas as correções e de regresso ao local, descobre novos motivos de perplexidade. As vezes as discrepâncias são mínimas: um pátio ou uma reentrância num edifício. Outras vezes é um quarteirão inteiro que surge do nada. O diretor do departamento de engenharia topognóstica começa a impacientar-se. É crescente a desorientação de Merck perante esta cidade que se desdobra indefinidamente perante os seus olhos. Mas o golpe mais rude ainda está por chegar. Ao regressar a casa descobre um quarto em que nunca reparara.

(FERNANDES, 1998, p.24-25)

## I “Do Mundo”

Mas o que é o passado? Poderia a fixidez do passado ser apenas uma ilusão? Poderia o passado ser um caleidoscópio, um conjunto de imagens que mudam a cada distúrbio provocado por uma brisa súbita, uma risada, um pensamento? E se a mudança está em todos os lugares, como sabê-lo? (LIGHTMAN, 1993, p.168)

### 1.1 Nômade

Minha primeira viagem de avião foi aos 3 meses de idade. Meu pai, diplomata do Serviço Exterior Brasileiro, estava a caminho de seu primeiro posto no exterior. La íamos nós: o brasileiro, a uruguaia e seus dois filhos. Ficamos três anos em São Domingos. Em Berna, segundo posto de meu pai, fora decidido que minha escolaridade seria feita no sistema francês. Entrei na *maternelle* (jardim de infância). Três anos lá também. Da neve fomos para a areia: Bagdá pré-Guerra do Golfo. Por acaso, a família estava de férias no Brasil quando a guerra começa. Meu pai retornou para ajudar com o plano de evacuação da comunidade brasileira no Iraque. Para ficarmos mais perto, o resto da família se mudou para Amã. No total, um ano de Oriente Médio. “Retornamos” a Brasília – com direito a aspas, pois minha cidade natal, de natal nada tinha. “Aqui falo a mesma língua dos outros, mas eles não falam as que eu falo.” Passam-se três anos. Depois veio a vez de Londres, três anos. Passamos para o cenário do começo de minha adolescência, Caracas. Três anos lá. Volto ao Brasil para me preparar para prestar vestibular. Seis meses com minha avó em Porto Alegre e terceiro ano do segundo grau em Brasília.

A primeira fase da vida é crucial para determinar que tipo de pessoa você virá a ser. Fui criado nômade. Por isso não gosto quando me perguntam de onde sou: é difícil explicar e gera uma desnecessária bifurcação na conversa. Minto se digo Brasília, pois não vivi as experiências que, supõe-se, que alguém que viveu sua vida em Brasília tenha tido. Aprendi a ser sucinto. Respondo conforme o local, conforme o interlocutor. Aqui sou isto, lá sou aquilo. Respondia “do mundo”, ainda hoje às



vezes o faço.

Ao completar o terceiro ano em Brasília, passei por uma crise. Sentia falta do meu antigo estilo de vida. Meus pensamentos estavam invadidos pela sede de trânsito, de recomeçar. Mas não haveria a página em branco dessa vez. Havia começado a faculdade e tinha a intenção de finalmente criar raízes. *Experimentar essa coisa de morar num só lugar*, construir memórias conjuntas. Minhas com os meus vizinhos. Era o que havia escolhido e por sorte meus pais tiveram condições de deixarem que eu determinasse o rumo de minha vida. Minha irmã optou o caminho francês. Foi para a faculdade em Lyon e de lá para o mundo. Eu já sentia uma pulsão maior vindo da América Latina. Optei por Brasília. E aqui fiquei - tirando um lapso de um ano em Paris -, formei vínculos, me casei. Mas não houve jeito. Estou em casa, mas estou em trânsito. Quero ir embora. Não, *preciso* ir embora.

## 1.2 Repercussões

Quando descobri os estudos de Ruth Hill Useem, que começaram com crianças norte-americanas vivendo na Índia, me senti finalmente pertencente a um coletivo maior. Um coletivo que agrupa todos cujas características os separaram dos “sedentários”. Useem cunhou o termo *Third Culture Kid (TCK)*, nome dado à criança que passou parte significativa de sua vida em uma ou mais culturas diferentes da sua, integrando elementos dessas culturas e de sua cultura natal, criando assim uma terceira cultura. É surpreendente a quantidade de características que tenho em comum com o filho de um militar japonês. Fóruns e blogs permitem um debate franco entre outros indivíduos desconhecidos mas tão semelhantes. Minhas reações ações dos outros, antes peculiares, tornaram-se lógicas e compartilhadas nesse grupo específico. Desvendo qualidades e defeitos listados um após o outro, como se alguém estivesse me descrevendo.

Emily Hervey, apoiando-se em textos de Pollock e Van Reken e de Fail, Thompson e Walker, em seu artigo *Cultural Transitions During Childhood and Adjustment to College* (2009), elenca aspectos geralmente encontrados em um

nômade urbano: pode sentir-se frustrado e incompreendido quando supõem que é diferente por sua aparência estrangeira, embora seja completamente adaptado à cultura<sup>3</sup>; não tem raízes, é inquieto e agitado (*rootless and restless*); tem aptidão para lidar bem com mudanças de lugar, de cultura e de relações; considera-se mais pertencente à *relações* do que à localização geográfica; relaciona-se melhor com outros iguais a ele; enfrenta desafios durante o desenvolvimento da identidade e do senso de pertencimento; pode desenvolver um “instinto migratório”. (HERVEY, 2009) Contudo, ela não menciona o campo da memória. Creio que uma pessoa reconstrói memórias com o auxílio dos outros. Além das que se tornam indelévels, há toda uma história vivida, que por ter sido mal ou apenas parcialmente registrada, tende a ficar em um compartimento obscuro, acessível apenas do exterior. Não é raro ver a letra de uma canção ser montada a dois, como um quebra-cabeças. Duas cabeças pensando, uma se apoiando na outra, preenchendo lacunas e possibilitando ligações. Isto também ocorre com outras recordações: se requisitado, você talvez não saberá a cor do portão do pátio de sua escola, porém ativando certas conexões latentes, talvez você consiga acessar vestígios de imagens. Uma arqueologia coletiva pode ativar a lembrança da abertura da novela de vinte anos atrás ou casos de polícia que estiveram nos jornais. Esse processo não ocorre com os nômades globais ou com pessoas que simplesmente não moram mais no lugar onde cresceram. O compartimento “compartilhado” nunca é aberto, pois não há estímulo externo. É um passado solitário. Mas a mente, sempre esperta, é acostumada a desenvolver sistemas de adequação. Acredito que há um recurso que permitiria a abertura do compartimento compartilhado sem a necessidade de um agente externo. Seria a razão pela qual sou tão frequentemente assaltado por recordações vívidas. Um teletransporte mental forçado e inconsciente. Um retorno não solicitado de fragmentos de memórias. Quiçá vestígios esquecidos manifestam-se diante da possibilidade de não existir nunca mais?

Pollock identificou uma outra característica interessante sobre *third culture kids*:

Uma das áreas mais importantes no trabalho com TCKs é a de lidar com a questão do luto não resolvido. Eles estão sempre saindo ou sendo deixados. Relacionamentos são de curta duração. [...] Ao vinte anos, a

---

3 Caso que ocorre comumente no Brasil ao caucasiano pouco exposto ao sol, quando em regiões litorâneas, excluindo o sul do país.

maioria dos TCKs terá passado por mais experiências de abandono que um indivíduo monocultural em sua vida toda. (POLLOCK, Apud EAKIN, 1998. p 17) (tradução nossa)<sup>4</sup>

De fato, é comum ver que quando me despeço, o outro está mais afetado que eu. Acostumei-me com a despedida permanente. Quando você sabe que provavelmente não verá o outro nunca mais. A saudade para mim é uma emoção constante, mas é diferente da saudade que eu observo nas pessoas em minha volta. Sinto saudade de meus outros lares, das culturas em que vivi, das pessoas, dos meus amigos, mas é uma saudade *platônica*. Quando vivi essas experiências, as vivi já sabendo de sua finitude. Vivi-as já afastado, preparado para me descolar delas. Portanto, as partidas não me machucam. Ao contrário, as partidas me motivam, pois significam chegadas, começos. O que nos leva a outro efeito gerado pelo modo de vida: vício em recomeços.

[Faz] 100,000 anos - *grosso modo* - desde que o homo sapiens começou a sua "grande migração" (possivelmente da África) para descobrir a Terra, em oposição a cerca de 10,000 anos da vida sedentária como agricultor e criador de gado: somos tentados a acreditar que a memória genética da nossa existência nômade primitiva é responsável por um poderoso paradigma da inquietação e do romântico chamado do desconhecido, do desejo romântico, bem como do desejo fáustico de descobrir os segredos do mundo. (HAERDTER, 2011) (tradução nossa)<sup>5</sup>

Sinto-me esse homem antigo, que migra de acordo com as necessidades após explorar o meio até o fim, sugando tudo que o espaço tem a dar. Sinto um impulso de viajar que me perturba levemente, pois é irritante pensar que sempre quero estar em outro lugar. Sinto-me profundamente conectado com esse *sapiens* quase *habilis*, o *sapiens* que transita. Sinto que é ele que me envia mensagens em forma de flashes visuais de ruas por onde andei, cutucando o eu estagnado, me chamando para a trilha.

E não é só a vontade de viajar, é de viajar e viver. O anseio vai além do

---

4. One of the major areas in working with TCKs is that of dealing with the issue of unresolved grief. They are always leaving or being left. Relationships are short-lived. [...] Most TCKs go through more grief experiences by the time they are 20 than monocultural individuals do in a lifetime.

5. 100.000 years – very roughly speaking – since homo sapiens began his ‘great migration’ (possibly from Africa) to discover the Earth, opposed to roughly 10.000 years of settled life as farmer and cattle-breeder: we are tempted to believe that the age-old genetic memory of our erstwhile nomadic existence is responsible for a powerful paradigm of restlessness and the call of the far-off, of romantic longing as well as of the Faustian urge to uncover the secrets of the world.

turismo clássico – cheguei, conheci, registrei a minha presença, voltei para casa – a exemplo do viajante de Marc Augé, cujo espaço “seria o arquétipo do *não-lugar*”. Viajante burocrático, cuja simples obrigação seria a de bater ponto e bater a foto nas principais atrações turísticas para depois somá-las “confusamente em sua memória e, literalmente, recompostos no relato que ele faz delas ou no encadeamento dos slides com os quais, na volta, ele impõe o comentário a seu círculo” (AUGÉ, 1994, p.79). Viagens *express* até hoje só contribuíram a instigar mais a minha sede por novas culturas. A viagem a que me refiro é a nova vida, é uma nova reconfiguração de minha casa.

Hoje posso dizer que meu lar fica em Brasília, mas com ressalvas. Apenas hoje, amanhã talvez não. Continuo a pensar a minha vida de forma temporária, separando-a em gomos geo-temporais. Considero meu percurso até agora uma soma dessas séries de eventos, como se fossem os tomos do *Tintin* de Hergê: *Tomás e as pirâmides*, *Tomás nos Alpes* etc. Portanto, às vezes sinto que cheguei ao desfecho da história, e se torna preciso começar uma nova aventura – no sentido mais piegas possível. Aí reside minha pesquisa poética. A busca por novos começos. Apoio-me em Nicolas Bourriaud quando afirmo que o caráter individualista e franco dessa exploração poética pode gerar uma pletora de resultados:

Pode-se objetar que o artista está lidando com emoções fáceis, que, desde Boltanski, não existe nada mais trivial do que essas estéticas que logo se transformam em chantagem emocional. Mas o que importa é o que se faz com esse tipo de emoções: que direção lhes dá o artista, como e com que intenção ele as organiza entre si. (BOURRIAUD, 2009a, p.89)

## II Lar(es)

O ponto fundamental que atravessa toda a pesquisa deste trabalho é o conceito de lar. Há diversas maneiras de entender o que é o lar de alguém. Não podemos cair na ilusão de confundir a expressão *casa* com a expressão *lar*. *Casa* é onde mora-se. Mas supõe-se que o lar é onde a pessoa se sente cômoda.

O personagem está em casa quando fica à vontade na retórica das pessoas com as quais compartilha a vida. O sinal de que se está em casa é que se consegue se fazer entender sem muito problema, e ao mesmo tempo se consegue entrar na razão de seus interlocutores, sem precisar de longas explicações. O país retórico de um personagem pára onde seus interlocutores não compreendem mais as razões que ele dá de seus fatos e gestos, nem as queixas que ele formula ou as admirações que manifesta. Uma perturbação de comunicação retórica manifesta a passagem de uma fronteira, que é preciso, é claro, ser representada como uma zona fronteira, um limite, mais do que como uma linha bem traçada" (DESCOMBES, apud AUGÉ, 1994, p.98)

Descombes aqui funde os conceitos de lar e país, intercambiando definições. É bom lembrar que *pays*, em francês, pode também referir-se a uma região natural ou um território, no sentido de *petite région*, ou ainda "lugar de origem". O indivíduo está em casa quando se encontra em seu quarto, na sua rua, no seu bairro, no vale em que se situa o vilarejo onde nasceu, no espaço onde vivem aqueles com os quais se identifica. Todos, de certa forma, são conceitos estendidos de *casa/lar*, e reduzidos de *nação*. Motivado pelo meu "instinto migratório" e pela busca de uma concretização do que seria o meu lar, foquei minha pesquisa imagética sobre a geografia: mapas, fotos de satélites, fotos de cidades, de prédios e ruas. Buscava conectar-me com os anseios que me perturbavam, *pôr um rosto* a esta convocação primal.

### 2.1 S15.82422

Me interesse pela noção de germinação de cidades. Relações e mecanismos protocolares unindo duas cidades que não tem vínculos óbvios. Os interesses

políticos paroquiais, a possibilidade de receber investimentos, doações ou outras vantagens motivam a criação de tratados. Brasília tem diversas cidades irmãs: Abergement-la-Ronce, Xi'an, Doha e Luxor estão entre as vinte. Um laço político une meu lar com uma cidade chinesa de três mil anos de idade. Que outras ligações podem haver entre dois lugares, se não for pela noção de lar ampliado? Fui descobrir quais são os *lugares-irmãos* que compartilham a mesma latitude que a minha residência atual. Apropriei-me de um umas imagens de mapas em boa qualidade, e tracei a minha linha.

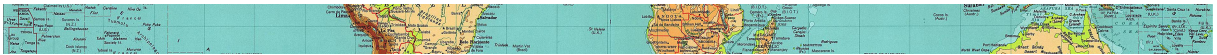


Fig. 1: *Brasília 15 82*, 2011. Tomás Seferin. Colagem.

Virei o mapa de cabeça para baixo e justapus o hemisfério norte, revelando os meus *lugares-primos*. Queria visitá-los virtualmente. Com a ajuda do Google Earth, percorri a linha imaginária. Um pouco como Juan Downey, quando tentou “recuperar seu eu perdido” (RUSH, 2006, p.97) em *Moving* (1974), um vídeo-diário durante uma viagem pelas Américas. Michael Rush explica que ele também escolheu “a descontinuidade cultural como forma de vida” e “usava o vídeo em sua auto-investigação do artista” (RUSH, 2006, p.97). Eu não estaria de carro com uma Sony Portapack como Downey, o meu veículo seria o laptop. Embora o espectro de atuação de meu mapeamento pareça reduzido, do alto do meu satélite descobri uma abundante variedade de sistemas ecológicos, cada um com suas características particulares, fauna e flora específicas. Só nesta mesma latitude, S15.82422, tão única, já temos um mundo. Chinchanda, Cahorra Bassa, Arinos, Neriquinha, Cheese Tin Creek, Lonorore. Quantas possibilidades, quantos lares em potencial.

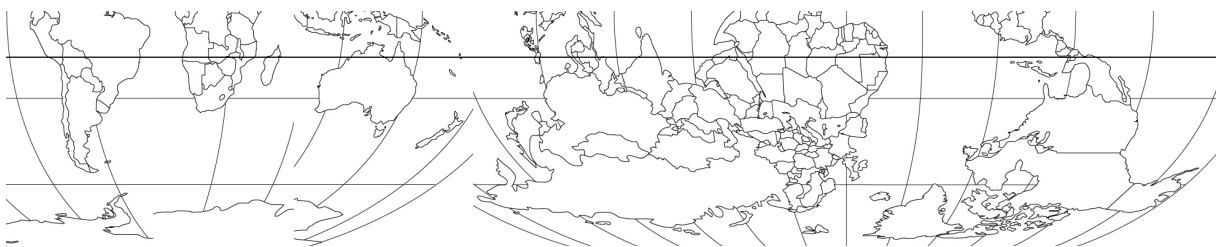


Fig. 2: *Mapa 2*, 2011. Tomás Seferin. Colagem.

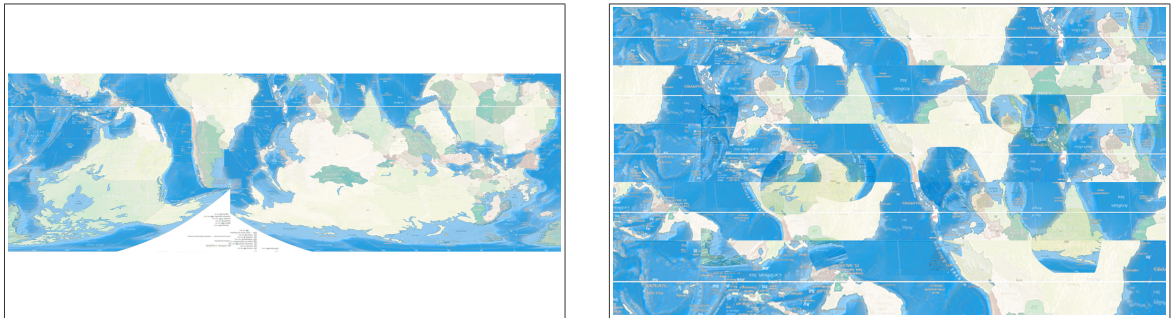


Fig. 3: *Mapa 3*, 2011. Tomás Seferin. GIF (Frames)

## 2.2 Imagens de satélite

A quinhentos metros de casa, embora ainda faça parte de um conceito de casa ampliado, como veremos com Thelano Terkenli, já não fica o *meu* lar.

O Lugar existe em escalas diferentes: a cadeira favorita em uma casa cheia, um quintal, um condomínio, um lote de terra, ou um país de nascimento. A própria terra é uma coleção de casas, o último lar, porque supre a necessidade de refúgio, de um sistema de referência, e de um contexto de auto-identificação. [...] O lar, no entanto, tem a conotação não apenas de condição física ou espacial, mas também de condições sociais e de hábito. A essência do lar está no investimento recorrente e regular de significado em um contexto com o qual as pessoas personalizam e identificam com certo controle. (TERKENLI. 1995, p.325) (tradução nossa)<sup>6</sup>

Descubro que a casa, o lar, é onde faço ou fiz as coisas com recorrência, o que talvez signifique que partes de Bagdá são mais *lar* para mim que lugares a quinhentos metros de meu quarto aqui em Brasília. Tranquiliza-me saber que o conceito de casa que Terkenli propõe - não *onde moro agora*, mas sim *onde já morei e o que já fiz* – seja uma tendência em crescimento: “É evidente que para os ocidentais o lar já não é mais essencialmente um lugar: é cada vez mais um estado de ser, construído sobre a acumulação de hábitos pessoais, pensamentos ou

<sup>6</sup> Place exists at different scales: a favorite chair in a crowded household, a backyard, a trailer camp, a plot of land, or a country of birth. The earth itself is a collection of homes, the ultimate home itself, because it fulfills the need for refuge, for a frame of reference, and for a context of self-identification. [...] Home, however, connotes not only a physical or spatial condition but also social and habitual conditions. The essence of home lies in the recurrent, regular investment of meaning in a context with which people personalize and identify through some measure of control.

padrões emocionais do mundo da vida” (TERKENLI, 1995, p.332) (tradução nossa)<sup>7</sup>

Essa ideia me motivou a montar colagens das imagens de satélites que havia colhido - buscava montar um retrato de minha casa, e por consequência, de mim. Justapondo deserto e planície, rio e lago, aglomerações urbanas e espaços vazios, tento recriar a minha sensação de pertencer ao mundo. *Aqui estão minhas casas, é um pouco disto e daquilo.*

Um signo não é apenas o signo para o que significa, mas também o signo para as experiências subjetivas ou intersubjetivas daqueles que o usam, por isso representações do lar tornam-se representações do eu ou do grupo. Casas tornam-se símbolos de nós mesmos ou de culturas. (TERKENLI, 1995, p.327) (tradução nossa)<sup>8</sup>

Ao mostrar a minha casa, mostro quem sou, de que sou feito. Faço um resumo de minha existência e resignifico os produtos dela.

E quanta facilidade para montar a minha colagem! Coletei dezenas de imagens à trinta mil pés<sup>9</sup> do nível do mar com um simples toque de um botão. Como um clássico artista da pós-produção segundo Nicolas Bourriaud, a pletora imagética não me assusta, e sim desperta “estratégias de mixagem e de combinações de produtos. A superprodução não é mais vivida como um *problema*, e sim como um ecossistema cultural”. (BOURRIAUD, 2009b, p.48) Nada mais natural que explorar a superfície do planeta usando ferramentas sofisticadas. Já dizia George Fifiield em 1997: “A possibilidade de reposicionar e combinar sem esforço as imagens, filtros e cores, dentro do espaço sem atrito ou gravidade da memória do computador, dá aos artistas uma liberdade para criar imagens jamais imaginadas” (FIFIIELD, apud RUSH, 2006, p. 162), isso antes da banda larga em casa e do aumento vertiginoso na quantidade de conteúdo na web, em formatos pesados como vídeos de alta qualidade, streaming e imagens de satélite.

---

7. To Westerners home is clearly no longer primarily a place: it is more and more a state of being, constructed on the accumulation of personal habits, thoughts, or emotional patterns of the lifeworld

8. Because a sign is not only the sign for what it means or signifies but also the sign for the subjective or intersubjective experiences of those who use it, representations of home become representations of the self or the group. Homes become the symbols of selves or cultures

9 Aproximadamente nove quilômetros, a altitude de vôo usada na aviação comercial.



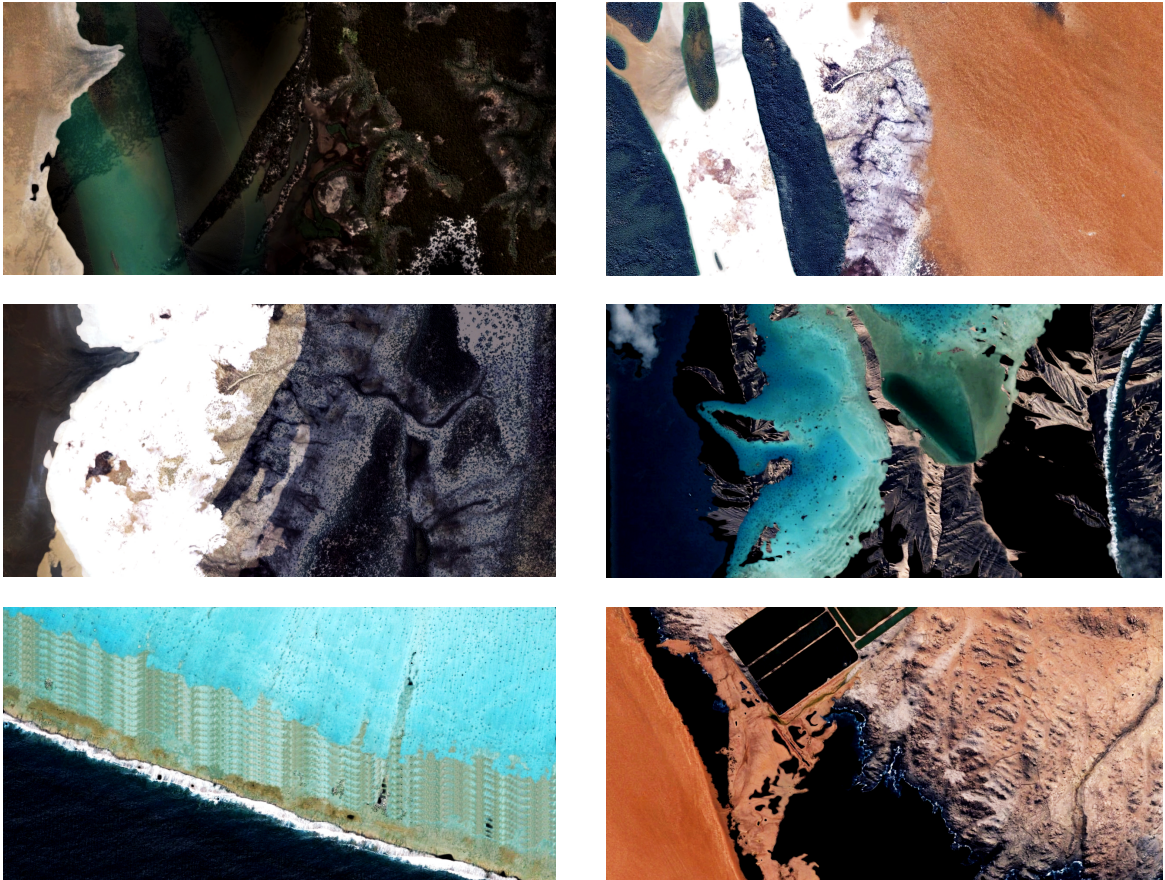


Fig. 4: *Lat -15.82*, 2011. Tomás Seferin. GIF (Frames).

Recorto pedaços das imagens, geralmente usando a ferramenta de seleção rápida, que seleciona de acordo com semelhança cromática. Dilacero as imagens. Se já pareciam telas abstratas antes da manipulação, agora os fragmentos são descaracterizados deixando-os praticamente irreconhecíveis. Tornam-se manchas de cores, algumas de corpo mais orgânico, outras com retas e formas que delatam a mão do homem. Ao ver o GIF *Lat -15.82* (2011), perdemos noção da escala monumental com a qual estou trabalhando, podemos às vezes estar vendo um tronco de uma árvore de bem de perto, ou uma poça no chão. Perdemos a referência.

### 2.3 Escala Urbana

Diante de este conjunto de imagens quase abstratas que havia criado, percebi que queria voltar a trabalhar com formas mais tangíveis e signos mais reconhecíveis. Procedi a coletar fotografias urbanas no meu acervo pessoal e na internet. Ruas, becos, fachadas, skylines, qualquer representação do espaço onde se dá a vida em coletividade. Construí *loops* como um semionauta de Bourriaud, inventando “itinerários por entre a cultura” e produzindo, “antes de mais nada, percursos originais entre os signos”. (BOURRIAUD, 2009b, p.14) Dediquei-me a recortar, descolar, duplicar e multiplicar partes destas imagens. Prédios triplicaram-se, descolaram-se de suas fundações, lembrando *Jour de fête* (2005), de Bernard Gigounon.



Fig. 5: *Cidade*, 2010<sup>10</sup>. Tomás Seferin. GIF e Vídeo.



Fig. 6: *Jour de Fête*, 2005. Bernard Gigounon. Vídeo.

No entanto, a duração do meu evento não passa de alguns segundos, e fica repetindo-se *ad eternum*, sem uma conclusão concreta. Distinto o vídeo de

<sup>10</sup> Este foi o primeiro GIF “urbano” que construí, anterior ao período *Google Earth*. A partir dele foi iniciado no ano seguinte um aprofundamento maior.

Gigounon, onde todos os fragmentos juntam-se no final para uma elegante dança, acompanhado de aplausos eufóricos. Gigounon, por sinal, explora formas muito semelhantes às que me interessam. Outro vídeo, *Starship* (2002), onde embarcações transformam-se em naves espaciais com um simples efeito de espelhamento, geram tensões semelhantes aos *loops* que crio.

Não posso deixar de evocar nesse ponto, as imagens do longa *Dark City* (1998), em que Alex Proyas pára o tempo à noite e reconstrói cidades, ou em *Inception* (2010), filme longa-metragem de Christopher Nolan, onde a personagem Ariadne distorce ruas inteiras em seus sonhos. Cenas profundamente marcantes, e tecnicamente impecáveis de acordo com as suas respectivas épocas de filmagem. Hollywood em seu melhor estilo. Não havendo necessidade por uma mimetização destas imagens já memoráveis, prefiro optar pelo rudimentar, a colagem nua e crua, sem efeitos especiais. Stop motion em sua mais pura essência.

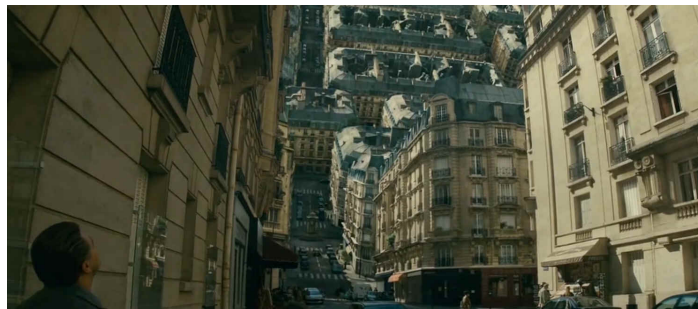


Fig. 7: *Inception*, 2010. Christopher Nolan. Longa Metragem.



Fig. 8: *Dark City*, 1998. Alex Proyas. Longa Metragem.

Inspirando-me no trabalho de Cyriak Harris, elaboro também sequências onde vemos essas desconstruções e reconstruções beirarem o cômico. Harris, nos vídeos e seus GIFs derivados de *Cycles* (2010) e *Welcome to Kitty City* (2011) compõe narrativas que se encadeiam em séries de eventos fantásticos, como ursinhos de

pelúcia gigantes atacando a cidade e cidades dançantes. Uma acidez disfarçada de ingenuidade imagética. Acredito no poder do lúdico. O trabalho artístico na agoralidade deve poder questionar o seu “mérito” com leveza e informalidade.



Fig. 9: *Welcome to Kitty City*, 2011. Cyriak Harris. Vídeo e GIF.



Fig. 10: *Cycles*, 2010. Cyriak Harris. Vídeo



Fig. 11: *Sana'a*, 2011. Tomás Seferin. GIF e Vídeo.

Correlações evidentes em meus GIFs também acontecem com as composições digitais estáticas de Filip Dujardin, fotógrafo de arquitetura. Na série *Fictions* (2009), prédios hiper-realistas impossíveis confundem o olho, assim como

M. C. Escher o fez no século passado. O artista criava as esculturas visuais modificando fotografias, mas passou a fotografar maquetes em Lego e a construir suas fachadas digitalmente. Prédios improváveis, casas implodidas: trabalhar com ferramentas digitais permite um total controle dos resultados para propor situações impossíveis.



Figs. 12 & 13: *Sem Título*, 2010. Filip Dujardin, Imagem Digital.



Fig. 14: *Shibam*, 2011. Tomás Seferin, GIF e Vídeo .

Dujardin usa as ferramentas de elaboração arquitetônica de uma forma inesperada, seguindo a risca os preceitos de Dubois:

Os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos. (BOURRIAUD, 2009b, p.49)

Robert Cahen é outro artista que redefine narrativas pela reinvenção das ferramentas. *Les cartes postales vidéo* (1985), e *Shibam* (2011), de minha autoria,

parecem ter sido separados no nascimento. A experiência germinadora para o trabalho de Cahen também é semelhante ao que já me ocorreu:

A idéia por trás de Cartes postales vídeo é um sonho antigo que eu tinha quando criança. Um dia, segurando uma foto de um membro da minha família na minha mão, eu imaginei que ele começou a se mover. De repente, a foto e as figuras nela se moveram por um instante, logo em seguida retornou a suas poses. [...] A idéia de fazer as figuras de uma foto se mexerem é uma maneira de reanimá-los, de trazer de volta à vida aquelas pessoas de quem sempre se fala. (CAHEN) (tradução nossa)<sup>11</sup>



Fig. 15: *Cartes Postales Vidéo*, 1985. Cahen, Huter e Longuet, Vídeo

Estes cartões postais de Paris, Nova Iorque, Roma, Lisboa, Cairo, entre outras cidades, que tomam vida e transformam-se em um momento singelo, banal porém espetacular. Não há melhor jeito de descrevê-los do que como está no catálogo da Electronic Arts Intermix:

Espirituosos e muitas vezes pungentes, esses reveladores documentos de tempo, lugar e memória denotam uma realidade fugaz, efêmera. Ao romper a estática da imagem congelada com movimento e som, os artistas abrem a ilusão pictórica no espaço e no tempo, revelando o "antes" e "depois" do momento fotográfico. Animada com o significado de detalhes do cotidiano, a imagem estática é transformada em uma narrativa que os artistas chamam de "trinta segundos de sonhos". (tradução nossa)<sup>12</sup>

11. The idea behind *Cartes postales vidéo* is an old dream that I had as a kid. One day, holding a photo of a member of my family in my hand, I imagined that it began to move. Suddenly, the photo and the figures in it moved for an instant, then immediately returned to their poses.. [...] The idea of making figures in a photo move is a way to re-animate them, to bring back to life those people who are always being talked about.

12. Witty and often poignant, these revelatory documents of time, place and memory denote a fleeting, ephemeral reality. By puncturing the static freeze-frame with movement and sound, the artists open the pictorial illusion in space and time, revealing the "before" and "after" of the photographic moment. Animated with the significance of everyday detail, the still image is transformed into a narrative for what the artists call "thirty seconds worth of dreams."

“As obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista”. (BOURRIAUD, 2009a, p.18) Entendo isso como uma validação de minhas construções imagéticas.

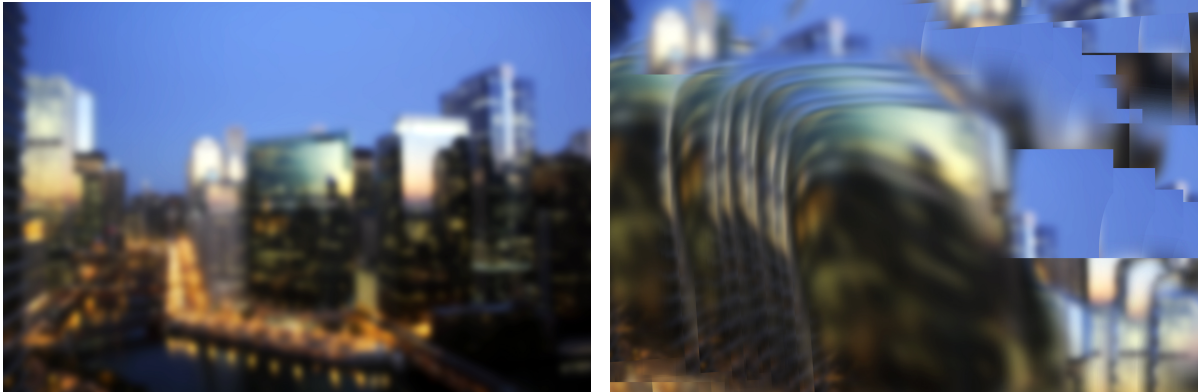


Fig. 16: *Chicago5*, 2012. Tomás Seferin, GIF e Vídeo.



Fig. 17: *Chicago4*, 2012. Tomás Seferin, GIF e Vídeo.

## 2.4 Ponto de Fuga

Mais adiante, para tentar atingir mais coerência visual em meu trabalho, optei por manipular fotografias com um ponto de fuga evidente. Com a ajuda das ferramentas gratuitas disponíveis do Google, tratei de ampliar minha coleção de imagens com perspectiva bem definida. Busquei fotografias pela palavra-chave *rua* e dezenas de outras traduções para os idiomas mais exóticos que haviam disponíveis

no *Google Translate*. Por meio da busca *similar*, com a qual posso pedir por fotografias semelhantes a uma outra, mágicos algoritmos de busca googleanos me forneceram também resultados fascinantes.



Fig. 18: *Street*, 2012. Tomás Seferin, GIF e Vídeo.

Com imagens tão *encaixáveis* - por compartilharem um ponto de fuga - me vi capaz de construir uma narrativa ao longo de uns poucos quadros de um *loop*. Conseguia criar uma ideia de deslocamento mais evidente, mais pura. Um trânsito pelas mil cidades que me assombram. Uma cidade global, infinita. O trajeto presente nesses novos loops, agora fluido, lembra vídeos como *MOVIE MAP* (2003), de Chip Lord, onde o artista re-edita dois filmes para criar um vídeo no qual os personagens



trafegam por São Francisco. Eu, entretanto, proponho o tráfego pela minha cidade imaginária. E proponho que seja uma experiência a ser consumida de forma violenta. O *loop* de *Street* é curtíssimo, invocador de transe, um convite a uma ação ritualística de conexão com algo profundo ou incontrolável, ou apenas a um ataque epiléptico. Se reduzíssemos a velocidade frenética em que estamos voando pela minha cidade, talvez poderíamos ver os desjejuns, almoços e jantares de *Macro Meal* (1994), de Jake Tilson, pelas janelas das casas. Creio que Tilson buscou invocar as mesmas sensações que me instigam, ao fazer seu passeio culinário mundial.



Fig. 19: *Awakening #6*, 1994, 2006. Chip Lord, Colagem.



Fig. 20: *Awakening #5*, 1994, 2006. Chip Lord, Colagem.

Quando escreve sobre a incrustação videográfica em *Global Groove* (1973), de Nam June Paik, Philippe Dubois descreve a obtenção da “ideia de mixagem, mescla, interpenetração (tanto de culturas quanto de imagens). Não é mais a Ásia em face da América, são a Ásia e a América uma na outra”. (DUBOIS, 2004, p.90) Paik, através de colagens de uma imagem sobre a outra “simultaneíza os dados visuais em uma única entidade composta, potencialmente totalizante.” (DUBOIS, 2004, p.90) Procuo fazer o mesmo com minhas colagens, contrapondo em um

mesmo espaço múltiplos dados. *Awakening from the Twentieth Century* (1994-1995), de Chip Lord, é uma série de impressões digitalizadas onde o artista “combina coerentemente, no computador, imagens de um vendedor de peixes e motonetas com propagandas no Japão e, no México, um padre em um festival local e um homem vendendo sapatos em uma esquina”. (RUSH, 2006, p.182) No trabalho vemos a contraposição de elementos antagônicos, criando choques de símbolos, porém unindo-os visualmente, fundindo-os cognitivamente.

### III Formato, tempo

Uma representação é apenas um momento *M* do real; toda imagem é um momento, assim como qualquer ponto no espaço é a lembrança de um tempo *x*, bem como o reflexo de um espaço *y*. Essa temporalidade é parada? Ou pelo contrário, produz potencialidades? O que é uma imagem que não contém nenhum futuro, nenhuma “possibilidade de vida”, senão uma imagem morta? (BOURRIAUD, 2009a, p.112)

#### 3.1 Momento *M*

Entendo que Bourriaud tenha sugerido essas noções para colocar em pauta mais especificamente o que ele chama de estética relacional. O vídeo, quando é uma representação, cai nas garras do *momento M*. Mas acredito que podemos apoiar-nos nestes conceitos quando focamos a discussão para as representações. Parece natural evocar que há sim a possibilidade de *locomover* a temporalidade através da imagem, sem ficar no *tempo x*, agindo também no tempo atual. Lembremo-me de que, por exemplo, quando criança, via, como Cahen, o retrato de meu avô que não havia conhecido e via a fotografia se mexendo, respirando. O via vivo, me olhando. Esse diálogo telepático me fascinava e me aterrorizava. Até hoje essa memória me imobiliza quando surge sem avisar. Claro que no caso estou falando de uma situação de afeto muito intensa, por estar tão próximo (geneticamente) e tão afastado de alguém, mas serve como prova de que é sim possível provocar uma alteração profunda, gerando uma vida de potencialidades.

Dubois evidencia um caos generalizado quando questiona: “quando falamos em vídeo, sabemos exatamente do que estamos falando? De uma técnica ou de uma linguagem? De um processo ou de uma obra? De um meio de comunicação ou de uma arte? De uma imagem ou de um dispositivo?” (DUBOIS, 2004, p.73) Mas apesar de provocar um debate acalorado, ele mesmo propõe a sua resposta, quando se refere à linguagem do vídeo. Dubois define a verticalidade da montagem como sendo um dos seus principais elementos: “Tudo está ali ao mesmo tempo no mesmo espaço. O que a montagem distribui na duração da sucessão de planos, a mixagem videográfica mostra de uma vez só na simultaneidade da imagem

multiplicada e composta”. (DUBOIS, 2004, p.90)



Fig. 21: *Global Groove*, 1973. Nam June Paik. Vídeo

Não devemos esquecer que no cinema pré-vídeo já havia artistas que exploraram a verticalidade, a imagem viva. Sergei Eisenstein, por exemplo, cujas imagens “devem muito às formas fragmentadas do cubismo, nas quais várias perspectivas da realidade (vistas simultaneamente como se de cima e da lateral em camadas repetitivas) permitiam a compreensão múltipla da realidade”. (RUSH, 2006, p.13) Dziga Vertov, que foi “igualmente influente no desenvolvimento de técnicas de montagem” (RUSH, 2006, p.13), e Abel Gance, “mestre da sobreimpressão, da janela e da tela tripla” (DUBOIS, 2004, p.90) são cineastas responsáveis pela edificação das bases do que viria a ser o vídeo.



Fig. 22: *Chelovek s. Kino-apparatom*, 1929. Dziga Vertov. Longa metragem

Mais tarde, com a proliferação do vídeo, essas experiências e outras

desenvolvidas pelos cineastas foram recontextualizadas e aprimoradas. Os artistas, com equipamentos mais baratos e mais acessíveis, puderam explorar a nova linguagem e “recarregar as formas historicizadas”, pois “a arte depois do vídeo torna as formas nômades e fluidas, permite a reconstrução analógica dos objetos estéticos do passado”. (BOURRIAUD, 2009a, p.107) Gene Yougblood, quando descreveu *Monument* (1967), um programa de televisão imagens distorcidas de Ture Sjölander<sup>13</sup>, Lars Weck e Bengt Modin, mostrou perplexidade: “Vemos os Beatles, Charlie Chaplin, Picasso, Mona Lisa, o rei da Suécia e outras figuras famosas deformadas por um tipo de doença eletrônica insana” (YOUNGBLOOD apud RUSH, 2006, p.86)

### 3.2 Fantasmas

Kurt Kren já mostrava também uma predisposição a mixar as imagens com mais vigor, anunciando o que ainda viria pela frente: “As técnicas de edição rápida e de repetição de fotogramas acentuavam as qualidades materiais do filme, ao mesmo tempo que proporcionavam um novo vocabulário para “tempo”, conforme experimentado pelo espectador”. (RUSH, 2006, p.50)

É atraente a ideia de que o GIF seja como uma célula de um organismo como um filme de Kurt Kren. Uma amostra da forma toda. Para Hubert Klocker, os filmes de Kren “são meios de expressão de armazenamento pictórico semelhante à colagem, organizados em uma nova forma de espaço e tempo, que comprime a massa pictórica como uma máquina, convertendo-a em pura energia” (KLOCKER apud RUSH, 2006, p.50) Descobri Kren após haver desenvolvido todos os *loops* deste trabalho de conclusão de curso, mas encontrei em seus vídeos fantasmas dos meus. Em *31/75 Asyl* (1975) uma paisagem se forma e desforma e leva o fruidor a uma experiência semelhante ao que poderia provocar o GIF *Avignon*. Em *37/78 Tree Again* (1978) Uma árvore desdobra-se em mil, lampejos contínuos ditam um ritmo frenético explorando a fundo as potencialidades de uma imagem, assim como faço

---

<sup>13</sup> As dezenas de sites que o artista até hoje mantém são uma ode aos anos 1990 e contêm uma multitude de GIFs animados.

em *Tour Eiffel* (2011).



Fig. 23: *3778 Tree Again*, 1978, Kurt Kren. Vídeo

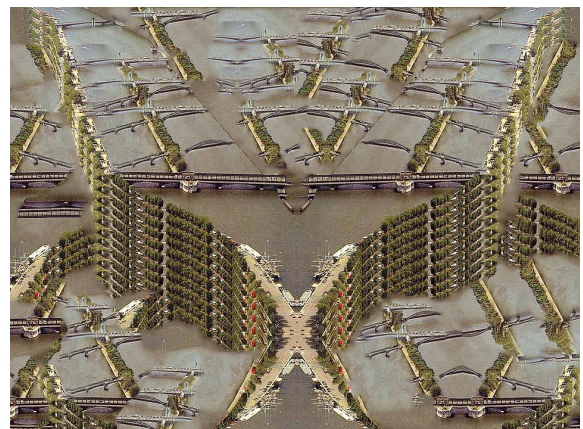
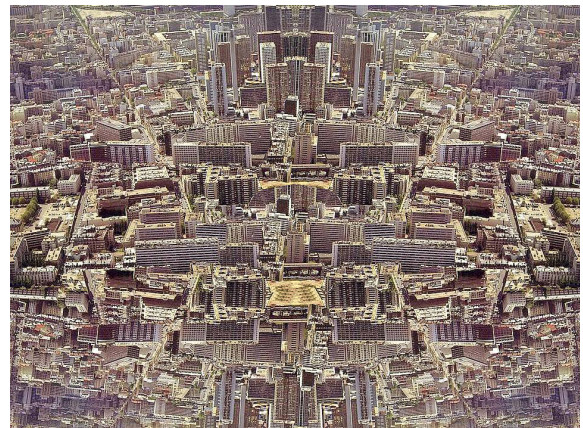


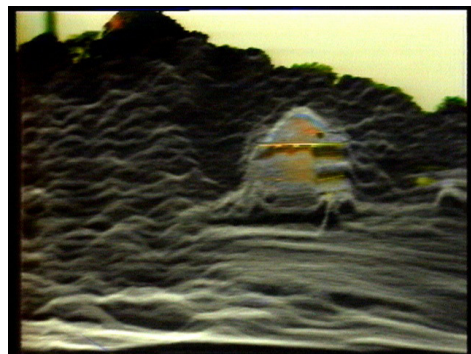
Fig. 24: *Tour Eiffel*, 2012, Tomás Seferin. GIF e Vídeo

Robert Cahen é um investigador assíduo das possibilidades do vídeo. No vídeo *Hong-Kong Song* (1989), ele propõe uma descoberta da cidade de Hong

Kong, a China antiga e a China moderna se encontrando nos sons e nas sobreposições das transparências.

Tomemos, por exemplo, seu vídeo *Hong Kong Song* (de 1989, em colaboração com Ermeline Le Mézo), que oferece à nossa contemplação, em lentas e longas sobreimpressões, imagens da cidade e da paisagem, das pessoas e das coisas, da água e do ar, das luzes e dos movimentos. Estas melopéias visuais subjetivas, estes “cantos de imagens” de Cahen, pela sobreimpressão (e também pelas câmeras lentas e os efeitos de osciloscópio), aparecem como uma transposição na matéria mesma da imagem de vídeo, de visões quase mentais. Sobreimpressões de viagem, no sentido estrito. (DUBOIS, 2004, p.80)

Um pouco mais desconstruídos, outros vídeos de Cahen, *Juste le temps* (1983) e *Paysages* (1983), já considerados pilares da videoarte, evocam paisagens mutantes em um deslocamento constante. Posso relacionar estas construções imagéticas com os GIF *Avignon* (2012) e GIF *PARIS19* (2012) onde manipulo imagens desfocadas, como se fossem memórias apagadas.



Figs. 25, 26: *Hong Kong Song*, 1989 & *Juste le temps*, 1983, Robert Cahen, Vídeo



Fig. 27: *Avignon*, 2012, Tomás Seferin. GIF

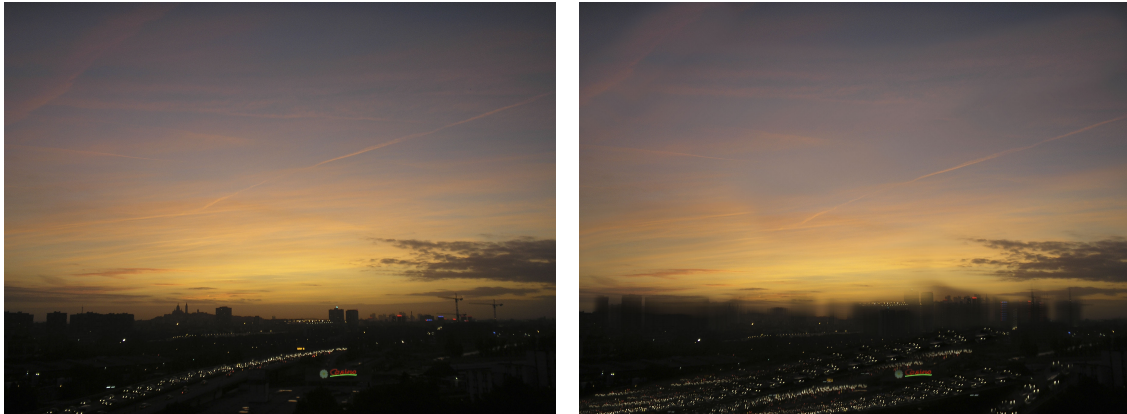


Fig. 28: *PARIS19*, 2012, Tomás Seferin. GIF e Vídeo

*Red Memory* (2010), *Sanaa*, *Passages en noir* (2007)<sup>14</sup>, *Chili-Impressions* (1989) e *Le Musée Gustave Moreau* (1980) são alguns outros vídeos de extrema delicadeza e profundidade poética que atestam a busca do artista de navegar entre espaços, justapondo e multiplicando pontos de vista.

### 3.3 Graphics Interchange Format

Anil Dash captou, em toda sua dimensão, o lugar do GIF em nosso universo visual, hoje:

Ao meu ver, o GIF é o formato mais popular para animação e curta-metragem que já existiu. Ele funciona em smartphones, que estão em milhões de bolsos, em telas gigantes em museus, e em sites de jornal, pelo seu browser. Ele encontra a libertação em restrições [...]. E convida para a participação, em um meio que é divertido e acessível, como a música pop de imagens em movimento, dando-nos animações que são totalmente descartáveis e eternos. (DASH, 2011) (tradução nossa)<sup>15</sup>

Acredito ser apropriado considerar que o GIF ao qual Dash se refere é, em sua essência, um *loop*, pois repete indefinidamente um período de tempo: seja ele fluido – como por exemplo uma sequência de 96 *frames* retiradas de um filme – ou dois *frames* de naturezas opostas - fragmentos de corpos que piscam,

14 Coincidentemente filmado em *Sanaa*, tema do GIF *Sanaa* (2011)

15. to my eye, GIF is the most popular animation and short film format that's ever existed. It works on smartphones in millions of people's pockets, on giant displays in museums, in web browsers on a newspaper website. It finds liberation in constraints, [...]. And it invites participation, in a medium that's both fun and accessible, as the pop music of moving images, giving us animations that are totally disposable and completely timeless.



desconstruindo-se e construindo-se a uma velocidade hipnótica.

Os GIFs já imperaram nos primórdios da internet, usados nos sites para dar movimento às páginas, deixando-as dinâmicas com setinhas animadas e as dezenas de versões do operário “em construção” que nos assombram até hoje. No começo dos anos 2000, com o crescimento das redes sociais, os GIFs proliferaram ainda mais. Hoje em dia, com a tecnologia disponível faz-se possível gerar GIFs a partir de vídeos. Seja recorte de um vídeo, seja montagem fotográfica, seja sintetização, estes loops são tão frequentes no vocabulário da web porque são veículos culturais acessíveis. Na sua maioria, não é necessário destreza técnica para produzi-los, havendo até sites que automatizam as funções, potencializando uma boa ideia de um usuário. "Os artistas da pós-produção não estabelecem uma diferença de natureza entre seus trabalhos e os trabalhos dos outros, nem entre seus gestos e os gestos dos observadores" (BOURRIAUD, 2009b, p.51) Quando um GIF é difundido na internet, perde, em tese, a autoria e junta-se às centenas de outros GIFs criados só nesse dia. É possível então que ele venha a ser remixado, propondo um desdobramento. Nas palavras de Nicolas Bourriaud,

nessa nova forma cultural que pode ser designada como cultura do uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como o término provisório de uma rede de elementos interconectados, como uma narrativa que prolonga e reinterpreta as narrativas anteriores. (BOURRIAUD, 2009b, p.16)

A força do vídeo é a sua proliferação, a sua disponibilidade. Ele se reatualizou e inseriu-se no dia a dia do homem. Mas com um novo corpo. Há razões para crer que o GIF, enquanto arquivo leve, transferível, apropriável, é um corpo novo, fresco, pronto para ser mastigado, engolido, regurgitado etc.

Bourriaud se apoia em diversos enquadramentos presentes em *Framed & Frame (Miniature reproduction “Chinatown wishing well” built by Mike Kelley after “miniature reproduction Seven star cavern” built by Prof. K. H. Lu)*, de Mike Kelley, quando diz: “O enquadramento é ao mesmo tempo um indicador, um dedo que aponta o que se deve olhar, e um limite que impede que o objeto enquadrado caia na instabilidade, no informal, isto é, na vertigem do não-referenciado, da cultura “selvagem”.” (BOURRIAUD, 2009b, p.43) Este enquadramento também é possível quando a arte se dá dentro de alguma instituição legitimadora como a galeria ou o

museu. O GIF ainda se encontra no lado de fora da casa, e raros foram os momentos em que o deixaram entrar. As exposições *Graphics Interchange Format*, (2011) na Mulberry Gallery, de Denison University em Granville, Ohio e *Downcast Eyes* (2012) no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, são as únicas exposições dedicadas ao formato, de que tenho conhecimento.

### 3.4 Sobre o Suporte

A imagem necessariamente remete ao passado, modifica-o e re-significa-se constantemente. Ou, como escreve Didi-Huberman: “diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja – o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória”. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.10)

Segundo Didi-Huberman, é a memória, anacrônica em seus efeitos de reconstrução do tempo, que é convocada e interrogada dentro da obra de arte, e não o passado; nesse contexto, o tempo passado só existe por ser um produto da memória. Nesse sentido, procuro retirar o GIF de seu habitat natural, ainda que eventualmente, e aplicá-lo no vocabulário íntimo cotidiano.

A foto é um objeto físico, que se pode pegar nas mãos, apalpar, triturar, carregar, dar, esconder, roubar, colecionar, tocar, acariciar, rasgar, queimar etc. Não raro, existe mesmo uma certa intensidade fetichista nos usos particulares que se pode fazer deste objeto, frequentemente pequeno, pessoal, íntimo, que possuímos e que nos obseda. Este fetiche é não somente uma imagem (que pode carecer de corpo e de relevo) como também um objeto (que convida a todos os manuseios). (DUBOIS, 2004, p.61)

Em um porta-retratos duplico o enquadramento da galeria, mas também trago a minha narrativa para um lugar íntimo. Desloco-o da lado informático que impera em todos nós e trago-o para uma situação de explicitação.

### 3.5 Sobre o som

Queria voltar brevemente a atenção para os vídeos de Kurt Kren. Em muitos de suas obras, não há som. Em *5/62 Fenstergucker, Abfall, etc.* (1962) o artista mostra uma cidade em um ritmo alucinante, porém silenciosa. O ausência de som de certa forma colabora à estética documental, voyeurística. Cria uma profundidade, atribui seriedade. Limita-se a exibir apenas o conteúdo, editado, porém verdadeiro. Em minha opinião, o som, quando não é captado diretamente, por muitas vezes torna-se um elemento muito estranho à obra. Por destacar-se de seu contraponto, a imagem, chama atenção para si. Em inúmeros vídeos de arte, ouço o som como algo à parte, adicionado desnecessariamente.

Gosto quando o som nasce do nada porque ele é visto. Sons também podem ser vistos, como uma leitura labial<sup>16</sup>. Por isso busco ritmo em meus loops. A duração de cada imagem no loop é cuidadosamente ajustada para gerar, se possível, impressões sonoras.

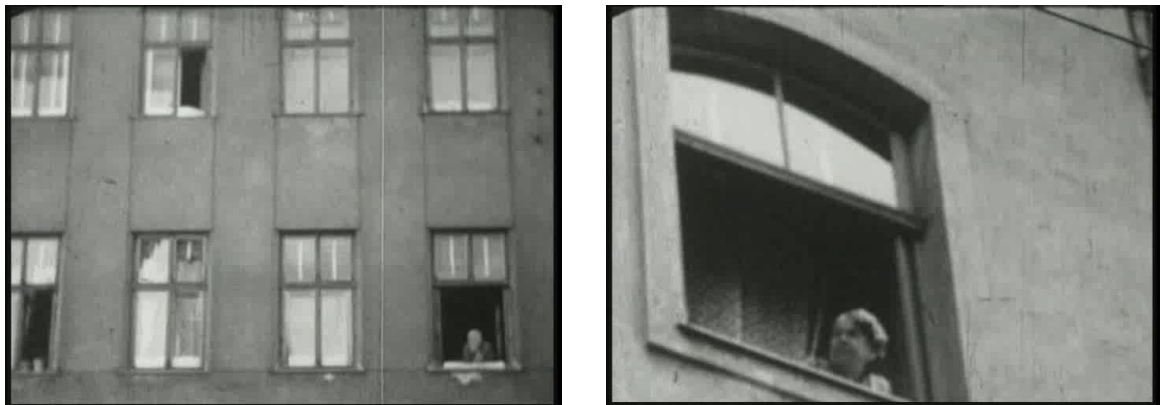


Fig. 29: *Fenstergucker, Abfall, etc.*, 1962. Kurt Kren. Vídeo.

---

16 Os xingamentos dos técnicos de futebol são um exemplo de comunicação mediante leitura labial

## Conclusão

Neste trabalho, não tive intenção de chegar a conclusões definitivas ou desvendar novos caminhos; creio amparar-me do conceito estimulante de que a arte está na pesquisa. Propus-me a demonstrar o encerramento de um ciclo que alimenta a outro que está por vir.

Após toda a pesquisa e prática desenvolvida nesse trabalho de conclusão de curso, por meio do estudo de Bourriaud e Dubois, como também pelas sugestões de colegas em sala de aula e orientação dada pelo Prof. Orthof, concluo que o processo criativo viabilizou amadurecimento e o aprendizado de técnicas de arte, assim como a busca de novas possibilidades poéticas. Antevejo desdobramentos das mais diversas formas, pois termino este texto com mais frases incompletas do que pontos finais.

Acredito no poder do GIF como suporte na arte, e toda mídia nova deve ter os seus *early adopters*. Portanto vejo como um desafio abraçar esta “nova” linguagem. Características inerentes ao GIF, como a repetição e o condensamento da informação, evidenciam uma nova forma de se comunicar. A fluência nesta nova linguagem requer um vocabulário que ainda estou a descobrir. Falta eloquência em minhas frases rudimentares.

Contudo, o processo criador se substituiu cada vez mais ao deslocamento físico. Com a arte me vi preenchendo lacunas em minha vida, criando uma relação de intimidade com a obra. A consciência desse processo é, a meu ver, essencial para a verdade do trabalho, pois permite que ele se faça sem filtros, de forma fluida e espontânea. É nessa familiaridade que desejo continuar a entrar em contato com informações novas e também com o aprofundamento de antigas, sempre tentando propiciar descoberta e a mutação contínua.

## Referências Bibliográficas Publicações

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução por Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, SP: Martins Fontes. 2009a.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção, Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, SP: Martins Fontes. 2009b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo, SP: CosacNaify. 2004

EAKIN, Kay Branaman. *According to my passport I'm coming home*. U.S. Department of State, Family Liaison Office. 1998.

FERNANDES, José Carlos. *O Museu Nacional do Acessório e do Irrelevante*. São Paulo, SP: Devir. 1998.

LIGHTMAN, Alan, *Sonhos de Einstein*. Tradução de Marcelo Lev. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

POLLOCK, D. C., VAN RECKEN, R. E. . *Third culture kids: The experience of growing up among worlds*. Londres: Nicholas Brealey Publishing. 2001.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. Tradução por Cássia Maria Nasser. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

### Periódicos e Websites

CAHEN apud Australian Center for the Moving Image Homepage. Disponível em <<http://www.acmi.net.au/908EB8B635E94D838ED2DB92AD2BFF2D.aspx>>. Acesso em 25 set. 2012.

Electronic Intermix Catalogue: Cartes Postales Vidéo. Disponível em <<http://www.eai.org/title.htm?id=1129>>. Acesso em 25 set. 2012.

DASH, Anil. *Animated GIFs Triumphant*. Jul 2011. Disponível em: <<http://dashes.com/anil/2011/07/animated-gifs-triumphant.html>>. Acesso em: 10 set 2012.

HAERDTER, Michael. *Remarks on modernity, mobility, nomadism and the arts*, Nicosia, 2005 Disponível em: <<http://www.neme.org/137/nomadism>>. Acesso em: 10 set 2012.

HERVEY, Emily. *Cultural Transitions During Childhood and Adjustment to College*. Journal of Psychology and Christianity, Christian Association for Psychological Studies, Vol. 28, No. 1, p. 3-12, 2009.

JOHNSON, Paddy. *Graphics Interchange Format At Denison University's Mulberry Gallery*, press release da exposição. Fev 2011.

TERKENLI, Thelano S.; *Home as a Region*. Geographical Review. Vol. 85. n.3. p. 324-334. jul 1995.

## Vídeos

CAHEN, Robert. *Juste le temps*. 1983. Disponível em <<http://www.heure-exquise.org/video.php?id=2283&l=uk>>. Acesso em 25 set. 2012.

CAHEN, Robert. *Paysages*. 1983. Disponível em <http://www.heure-exquise.org/video.php?id=4462>>. Acesso em 25 set. 2012.

CAHEN, Robert. *Les cartes postales vidéo*. 1985. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Zawd5HRGJzw>>. Acesso em 25 set. 2012.

CAHEN, Robert. *Hong-Kong Song*. 1989. Disponível em <<http://www.heure-exquise.org/video.php?id=2073>>. Acesso em 25 set. 2012.

GIGOUNON, Bernard. *Starship*. 2002. Disponível em <<http://vimeo.com/11280448>>. Acesso em 25 set. 2012.

HARRIS, Cyriak. *Cycles*. 2010. Disponível em <<http://youtu.be/-0Xa4bHcJu8>>. Acesso em 25 set. 2012.

HARRIS, Cyriak. *Welcome to Kitty City*. 2011. Disponível em <<http://youtu.be/jX3iLfcMDCw>>. Acesso em 25 set. 2012.

KREN, Kurt. *5/62 Fenstergucker, Abfall, etc.* 1962. Disponível em <[http://www.ubu.com/film/kren\\_fenster.html](http://www.ubu.com/film/kren_fenster.html)>. Acesso em 25 set. 2012.

KREN, Kurt. *31/75 Asyl*. 1975. Disponível em <[http://www.ubu.com/film/kren\\_asylum.html](http://www.ubu.com/film/kren_asylum.html)>. Acesso em 25 set. 2012.

KREN, Kurt. *37/78 Tree Again*. 1978. Disponível em <[http://www.ubu.com/film/kren\\_tree.html](http://www.ubu.com/film/kren_tree.html)>. Acesso em 25 set. 2012.

LORD, Chip. *MOVIE MAP*. 2003. Disponível em <<http://vimeo.com/25366384>>. Acesso em 25 set. 2012.

PAIK, Nam June. *Global Grooves*. 1973. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=InLcRXfd3NI>>. Acesso em 25 set. 2012.

TILSON, Jake. *Macro Meals*. 1994. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=IBhyRk8YrRg>>. Acesso em 25 set. 2012.