

**PERDIDO NUM DESERTO DE ERROS, FALHAS E ACIDENTES:
O ARTISTA PROPOSITOR NO TERRITÓRIO DA OBSOLESCÊNCIA.**

**LOST AMID A WILDERNESS OF ERRORS, FAILURES AND ACCIDENTS:
THE PROPOSING ARTIST IN THE TERRITORY OF OBSOLESCENCE.**

Leo Caobelli

Resumo

O artigo apresenta reflexões acerca da pesquisa de mestrado em poéticas visuais desenvolvida no PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS de 2015 a 2017. Intitulado “Algum pequeno oásis de fatalidade, perdido num deserto de erros” o projeto partiu da recuperação de arquivos digitais (fotografias, vídeos, textos, apresentações, músicas, etc...) extraídos de discos rígidos (HDs) descartados como lixo eletrônico em depósitos de sucata. Seus experimentos visuais, como jogos, composições fotográficas e projeções, foram exibidos como instalações em galerias e museus do Brasil e da Argentina. As experiências realizadas evocavam questões e reflexões sobre pautas do cotidiano contemporâneo como o arquivamento; a privacidade e a vigilância das imagens no ambiente digital/virtual; o excesso de produção visual a partir de dispositivos móveis, entre outros.

Palavras-chave: Memória; Arquivo; Anarquivo; Ecologia das mídias: Pós-fotografia.

Abstract

The article presents reflections on the master's research in visual poetics developed at the PPGAV of the Institute of Arts of UFRGS from 2015 to 2017. Entitled "Some little oasis of fatality, amid a wilderness of errors", the project started with the recovery of digital files (photographs, videos, texts, presentations, music, etc...) extracted from hard drives (HDs) discarded as electronic waste in scrap yards. Its visual experiments, such as games, photographic compositions and projections, were exhibited as installations in galleries and museums in Brazil and Argentina. The experiences carried out evoked questions and reflections on contemporary daily agendas such as archiving; privacy and surveillance of images in the digital/virtual environment; the excess of visual production from mobile devices, among others.

Keywords: Memory; Archive; Anarchive; Media ecology: Post-photography..

Uma introdução, por acaso.

“É que, como toda coleção, esta também é um diário: diário de viagens, claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores; ainda que não possamos estar seguros de que realmente exista uma correspondência entre a fria areia cor de terra de Leningrado ou a finíssima areia de Copacabana e os sentimentos que elas evocam quando as vemos aqui, engarrafadas e etiquetadas. Ou talvez apenas diário daquela obscura agitação que leva tanto a reunir uma coleção quanto a manter um diário, isto é, a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos. **O fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la**”. (CALVINO, 2010)

Sinto que assim como o personagem central do conto William Wilson, de Edgar Allan Poe, doador involuntário do título de meu projeto de mestrado, devo apresentar algum mapa de caminho, pistas, questionamentos, trajetórias ou derivas que possibilitem pontos de acesso para a pesquisa que aqui se apresenta, a fatalidade que será tão citada por Wilson. Talvez uma boa maneira de dar forma a mim, ou a esse personagem pesquisador que aqui apresento, seja iniciar pela descrição/anedota do diretor do curso de engenharia audiovisual da Universidade Católica do Uruguai, professor Diego Vidart¹, sobre meus procedimentos de produção “Leo Caobelli é o tipo de artista visual que tem apenas uma obsessão: a de ter obsessões”. Penso que, assim como tantos outros obsessivos, minha metodologia encontra na coleção e catalogação, boas práticas de organização – ainda que pessoais – de seus excessos. Sim, sou parte do grupo de pessoas que assistem com angústia aos *reality shows* centrados na figura dos acumuladores. Submersos por inundações de coisas, soterrados por torres de coleções. Porém, creio, que como uma espécie de coletor benjaminiano, seleciono obsolescências às quais desejo dar algum ordenamento, uma sorte de remissão do caos, prescrever sentido a objetos que - não fosse pelo acaso, o encontro fortuito de cada item – talvez já fossem arquivos mortos.

¹ VIDART, Diego durante sua fala no Fotograma 11, Festival Internacional de Fotografia de Montevideo. 2011.

Na revisão de procedimentos que percorreu uma série de trabalhos analisados no mestrado e desenvolvidos a partir de 2010, o acaso do encontro de objetos, histórias, arquivos e coleções foi constantemente colocado em movimento através da coleta, compilação, reordenação e catalogação. Cabe ressaltar, entretanto, que por sua dualidade material-imaterial, o tipo de coleção trabalhada a partir do mestrado não pretendeu se organizar como uma biblioteca, seu hibridismo digital e material compõe algo que, como descrito pela artista e pesquisadora da cultura digital Giselle Beiguelman, “funciona como o nó de uma rede, um conjunto de prateleiras giratórias, uma nova máquina de ler”². Após passar por trabalhos que se materializaram em obras de apropriação de arquivos analógicos (fotos, álbuns, recortes de jornais, arquivos históricos), cheguei ao PPGAV com uma pesquisa de mergulho em arquivos digitais, um processo que poderia ser cruamente descrito através da metáfora de “arqueologia de *Hard Disks*”. O disco material me interessa, mas foram seus dados digitais, seu coeficiente imaterial que passei a apropriar e catalogar. Colecionar a não matéria. Buscando por referências literárias que trabalhassem a investigação e o processo arqueológico de escavação, cheguei a uma passagem de William Wilson, o conto investigativo anteriormente citado, de Edgar Allan Poe, no qual o personagem homônimo relata: “Desejaria que descobrissem para mim, entre os pormenores que estou a ponto de relatar, **algum pequeno oásis de fatalidade, perdido num deserto de erros**”.

Se os erros, as falhas, os processos de operação da obsolescência programada, são claramente os responsáveis por levar os discos rígidos de computadores pessoais para galpões de reciclagem de lixo eletrônico - os oásis de fatalidade se manifestaram em distintas etapas, seja no acaso de coletá-los em determinada visita a esses galpões, mas também na possibilidade de recuperar seu conteúdo e, a partir dele, buscar por novos oásis: pontos de encontro, histórias, documentos, algo que salte da tela e reivindique sua ressignificação. Apreendi assim esse encontro fortuito, o acaso cotidiano, como fagulha inicial de um processo investigativo sistemático.

² BEIGUELMAN, Gisele em O Livro Depois do Livro.

O poeta Mallarmé dedicou ao acaso o pensamento central de seu poema constelacional *Un coup des dés*. “[...] um lance de dados jamais abolirá o acaso... [...] Todo Pensamento emite um Lance de Dados”. Nesse poema Mallarmé expõe o fracasso da tentativa de racionalizar um processo, geometrizando versos, para excluir o acaso. Como em *Um Lance de Dados*, o pensamento existencialista e sua busca por fundir as questões do acaso e da liberdade em uma só, aproximam Mallarmé e Sartre. Para a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre, a ideia de que “a existência precede a essência”, coloca a existência como um fenômeno completo apenas na liberdade, no devir e em suas incertezas, seus grandes acasos.

1. Notas sobre Anarquivamentos

Já nos primeiros meses de experimentação com as coleções de imagens recuperadas, percebi o arquivo digital, muito mais carente de reflexão, tanto poética, quanto teórica, especialmente se comparada ao lastro de produções e apropriações do arquivo analógico, e - também por isso - muito potente e fértil em possibilidades de ativações poéticas visuais. Esse território digital se apresentava como suficiente para o mergulho de dois anos do mestrado. Mais do que traçar paralelos entre “velho” e “novo”, “analógico” e “digital”, o que passei a pensar e estudar foi o próprio estatuto do arquivo e como a digitalidade imprimia uma velocidade ainda mais vertiginosa às mudanças ocorridas nos últimos vinte anos. Tomemos novamente a visão de Derrida, publicada originalmente em 1995 e traduzida para o português em 2001. Para ele a noção clássica de arquivo será colocada em cheque: sua principal crítica é à redução do arquivo a uma experiência da memória, ao retorno da origem, ao arcaico (de arkhé) e ao arqueológico, à lembrança ou à escavação. O arquivo também será pensado como ato político, um lugar de resistência como abordaremos mais à frente, carregando em si um gesto subversivo, um arquivo vivo e, portanto, propenso às pulsões de morte como propostas por Freud.

Para o professor Márcio Seligmann-Silva é dentro desse panorama que artistas vão embaralhar os arquivos, repensar suas fronteiras e seu espaço, em suas palavras “tentar abalar poderes, revelar segredos, rever dicotomias, para as explodir”. (SELIGMANN-SILVA, Sobre

o anarquivamento, pg. 5) Surge cada vez mais forte o processo de anarquivar, requebrar ruínas, para com seus pedaços reconstruir torres, formular críticas. Seligmann-Silva irá buscar em Walter Benjamin o par ideal do anarquivista, alguém que pensa o ato de requebrar pequenos objetos, imagens, descartes, como metodologia do lidar com o mundo, com o estar presente.

“O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à fidelidade para com as coisas, para com o único, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável” (BENJAMIN, 2006 pg.35)

Foi a partir dessas proposições, das torres de excesso, da crítica, do anarquivamento, que passei a me dedicar a estudar questões como a obsolescência e os processos de câmbio entre tecnologias que se superam tecnicamente, gerando uma multiplicação de arquivos obsoletos. Moradas latentes de imagens a serem anarquivadas, retomadas de seu descanso silencioso para a agitação de sua vivência digital, virtual e fotográfica. Nesse terreno a proliferação de imagens anarquivadas provoca a materialidade do sufocamento, a sensação de estafa do consumo, não necessariamente distópica, talvez apenas um tanto mais realista. Benjamin verá no ato de colecionar livros antigos uma espécie de renascimento dessas obras e, a partir delas, poderemos pensar o universo de artistas-anarquivistas, como autores de coleção nas quais o mundo revive, renasce, sob a metodologia da coleção. Assim, Benjamin e Derrida se debruçaram sobre o colecionar e anarquivar como operações complementares, forças que se somam para destruir (Benjamin) e perturbar (Derrida).

“A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (en mal d’archive). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. **É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva.** É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma

compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal- -de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está com mal de arquivo”. (DERRIDA, 2001)

Enquanto anarquivo, o processo de extração de dados recuperados de discos rígidos dados como obsoletos, nos coloca diante de novos paradigmas sobre a natureza da imagem. A fotografia cristalizada ao longo do século XX lidava, em grande parte, com a construção dos arquivos de memória e sua preservação no tempo. Já a fotografia computadorizada que domina o fluxo de imagens do século XXI, se dilui em outras memórias, em dispositivos físicos e virtuais que falham, sendo também programados para esse fim. Com seus inevitáveis colapsos é criada uma nova sorte de arquivo, uma espécie de fotografia morta-viva. Não estão vivas, pois não estão livremente acessíveis, assim como não morrem, uma vez que são recentes demais para desgrudarem de seu referente atual.

2. Anarquivar o Excesso

Estas táticas de reutilização são úteis para repensar o papel da tecnologia nas *media arts* e desafiar criticamente conceitos culturais mais amplos de progresso e de obsolescência programada. Ainda que o problema cultural do lixo eletrônico seja uma questão que não possa ser resolvida unicamente através da redefinição criativa, articular e explorar o tópico da reutilização é essencial para mudar os pressupostos do avanço tecnológico, do que significa ser inovador, e de como conceitualizar o excedente eletrônico como uma plataforma rica para o desenvolvimento criativo. (HERTZ, 2012, pg. 212)

Embora meus procedimentos de trabalho com arquivos analógicos tivessem a coleta e reutilização como pilares constitutivos, a busca por feiras das pulgas, agora é “reencenada” em galpões de reciclagem de lixo eletrônico, sejam esses em Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, ou, com a ajuda de um amigo africanando, em Lagos, na Nigéria, um dos tantos destino do lixo tecnológico dos países desenvolvidos ao cumprir uma espécie de última escala no trajeto de sua obsolescência. É nesse terreno de proliferação de descartes digitais que estão latentes os dados a serem recuperados.

A professora Daniela Kern, em seu livro *Tradição em Parallaxe*, afirma que “a obsolescência programada colabora para que se instale, nas sociedades contemporâneas, um problema considerável, o de como lidar com o acúmulo de objetos produzidos em massa e destinados ao rápido descarte, seja pelo desgaste dos materiais utilizados, seja pela já mencionada obsolescência programada. (KERN, 2013, pg 26-27)

Pensando sobre o embate de tempos entre novas e velhas mídias separadas pela obsolescência, a professora e pesquisadora inglesa Michelle Henning sugere o conceito de remediação como forma criativa de ativar mídias descartadas. “Nela (na remediação), o novo e o velho se interceptam e coexistem. Refere-se tanto ao conteúdo como aos processos das mídias, ao ato de retrabalhar o conteúdo de uma mídia em outra mídia, à transformação de uma mídia em outra, e à hibridização das mídias. (HENNING, 2007, pg. 49)

A revista americana da MIT Press, *October*, conhecida por detectar de maneira precoce tendências intelectuais e artísticas na cultura contemporânea, dedicou sua edição de número 100, publicada na primavera de 2002, a obsolescência. Intitulada *Obsolescence* a edição traz um dossiê com a participação de artistas como Allan Sekula, William Kentridge, Richard Serra e Luiz Camnitzer. No parágrafo conclusivo da apresentação de *Obsolescence* a revista aponta para a radicalidade política da obsolescência como um fenômeno cada vez mais frequente das práticas industriais de consumo:

“Esta é uma edição especial, oferecida com a esperança e a convicção de que a condição de obsolescência pode ter um papel crítico a desempenhar neste momento histórico, particularmente se a obsolescência funcionar em relação às aspirações totalizadoras com frequência atribuídas à tecnologia de uma maneira mais radical do que o modo como o consumo tem sido posicionado (dentro dos Estudos Culturais) em relação ao espetáculo, isto é, como um espaço de resistência” (OCTOBER, 2002, pg 3-5)

Conectar o excesso da obsolescência ao meu impulso arquivista e seus procedimentos de coleta, compilação, reordenação e catalogação, constitui-se como uma prática de resistência. A coleta em galpões de reciclagem de lixo eletrônico brasileiros ou africanos, materializa essa

obsolescência em discos rígidos descartados como sucata, componente da informática que, antes de serem obsoletos, eram responsáveis pelo armazenamento de dados como fotos, vídeos, música e textos. Ali eles são adquiridos por seu valor físico, seu peso bruto, entre R\$ 3,00 e R\$ 4,00 o quilo. Diferentemente do processo de conexão e visualização instantâneos do encontro da fotografia vernacular em álbuns adquiridos em sebos, briqueiros e feiras de antiguidades, os discos rígidos – quando encontrados – guardam consigo a possibilidade de conter imagens, latências daquele devir de Sartre, novamente fortalecendo o acaso, já que não existe a menor possibilidade de domínio sobre o conteúdo das imagens que se pode recuperar.

A importância da devida leitura desse novo tipo de imagem parece encontrar raízes no momento em que Lazlo Moholy-Nagy instituiu a fotografia como uma das disciplinas básicas da escola da Bauhaus no auge do Modernismo. Moholy-Nagy profetizou que o analfabeto do futuro não seria aquele que não soubesse escrever, e sim o que não soubesse fotografar. Algum tempo depois, Walter Benjamin faria uma releitura dessa previsão ao se perguntar: “Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto” (BENJAMIN, 1985, p.107). O professor Doutor Maurício Lissovsky observa que, entre uma sentença e outra, o termo que desaparece é exatamente o futuro, uma vez que o analfabetismo se caracterizaria pelo fotógrafo que não sabe ler o futuro nas suas próprias imagens.

Para onde estamos apontando com a fotografia? Quais são as possibilidades de futuro que evocam as imagens sobre as quais nos debruçamos? Peguemos mais uma vez um exemplo de Lissovsky, não mais no texto original das 10 proposições como proferidas em sua palestra, mas na versão revista para publicação no livro “Impacto das Novas Mídias no Estatuto das Imagens”:

Por isso, creio, Vilém Flusser sugeriu que a tarefa de uma “filosofia da fotografia” era “apontar o caminho da liberdade”. A máquina fotográfica representava para ele o protótipo de todos os dispositivos quânticos, a ponta de lança do “totalitarismo dos aparelhos em miniatura”. O único exercício de liberdade possível, na cena moderna, era aprender a “jogar

contra o aparelho”, uma prática a que os fotógrafos, segundo ele, já se dedicavam “inconscientemente” (Flüsser, 2002, p. 82-4). (LISSOVSKY, 2011, pg. 20)

Jogar contra o aparelho e seu aparelhamento, não mais de forma inconsciente, mas de maneira plena, talvez seja um resumo de minha metodologia. Os procedimentos de busca, recuperação, compilação e publicação que marcaram a condução da pesquisa de mestrado, foram ações através das quais procurei o embate não com a máquina, mas com toda cadeia de elementos que a mesma opera: automatismo, obsolescência, vigilância, globalização, desmemória. A máquina perfeita, essa do totalitarismo dos aparelhos em miniatura, é a arma ideal de um estado de coisas pautado pela obsolescência que atende aos anseios do mercado. Em seu tempo, no momento que ao totalitarismo convier, surgirão ainda e sempre novas miniaturas, para soterrar a memória pelo acúmulo. Como seremos capazes de nos lembrar e de refletir sobre a lembrança, se a ação pela qual somos cobrados não vem da memória, senão do consumo de imagens? Inverter a lógica desse capitalismo imagético é então meu gesto poético fincado no território da resistência, viver em estado constante de anarquivamento.

3. Armazenadores e Descartes

No livro "Espaços da Recordação", de Aleida Assmann, a autora explora os suportes de conservação da memória, a evolução da tecnologia e, ao mesmo tempo, o problema da conservação dos dados. Assmann reforça que não há ingenuidade no lembrar. Há sempre interesses políticos e sociais envolvidos na questão da conservação.

O arquivo, um local de coleção e conservação do que foi passado, mas não pode ser perdido, pode ser considerado, de maneira inversamente especular, como um depósito de lixo no qual o passado é acumulado e abandonado à decomposição. (ASSMAN. 1992, pg. 411)

Já o poeta Durs Grünbein descreve uma afinidade misteriosa entre arquivo e lixo, uma afinidade da ordem do tempo: ambos foram expulsos do tempo presente e existem em um tempo latente. O que caiu fora do ciclo de utilização está também excluído do presente, da mesma forma que aquelas cristalizadas pela preservação artística e, com isso, “arrancadas do

fluxo das coisas”. Para Grünbein o tempo da arte não compreende uma duração estável, mas sim “ondas de soterramento e de redescobrimto”, o rememorar e o esquecer não se excluem mutuamente nessa imagem mental da memória cultural. Penso aqui nas pilhas de discos descartados em galpões de reciclagem como manifestações dessas ondas de soterramento a serem redescobertas no tempo da arte, arrancadas do fluxo das coisas.

É a essa perspectiva do soterramento que aproximo a pós-fotografia, como pensada por Joan Fontcuberta e Clément Chéroux, e suas cascatas de imagens, a vertiginosidade da criação e compartilhamento de fotografias no mundo contemporâneo e sua consequente necessidade de uma nova “ecologia da visão”. “De um ponto de vista de seus usos, se trata de uma revolução comparável à instalação de água corrente nos lares no século XIX. Hoje, dispomos, em domicílio, de uma torneira de imagens que implica numa nova higiene da visão”(CHÉROUX, 2011). Assim, para Fontcuberta, o artista se aproximará do papel do curador, do arqueólogo, de alguém que recolhe imagens e as ressignifica.

O crucial não é que a fotografia se desmaterialize convertida em bits de informação, mas sim como estes bits de informação propiciam sua transmissão e circulação vertiginosa. Google, Yahoo, Wikipédia, YouTube, Flickr, Facebook, MySpace, Second Life, eBay, PayPal, Skype, etc. mudaram nossas vidas e a vida da fotografia. Efetivamente, a pós-fotografia não é mais que a fotografia adaptada à nossa vida on-line. Um contexto no qual, como no *ancien régime* da imagem, cabem novos usos vernaculares e funcionais frente a outros artísticos e críticos. (FONTCUBERTA, 2011)

Ao encontrar essa vertiginosidade de imagens descartadas em galpões de reciclagem, penso nesses centros de manifestação da obsolescência programada, como campo de ação fora do espaço estabelecido pelas artes e experienciando a colaboração entre personagens distintos na criação da memória cultural. É no interior desses galpões que nossa relação com o descarte tecnológico se torna ainda mais intenso, expõe a gambiarra, a forma como encontramos de amontoar os descartes e aparatos de vigilância que tomamos como uso cotidiano. Ali posso agir de acordo com seus próprios métodos, fluxos, com a “Gambiologia – a ciência do improvisado aliada às técnicas eletrônico-digitais. É a celebração da gambiarra por postura crítica, pela ausência de recursos ou simplesmente como opção estética. É a tecnologia, por

vício ou como combustível – e porque não há mais volta. A gambiarra é uma forma de hackeamento e também uma atitude política." (PAULINO, 2014 pg. 4)

Gambiólogos atuam em meio ao lixo tecnológico que, como Claudia Kozak escreve em seu *Basura*, é “como uma sombra que espreeita todo dispositivo tecnológico” (KOZAK. 2012, pg.20).

Se todos os dispositivos têm cada vez mais os dias contados, condenado a falhar e requerer uma mudança ou uma atualização, também as obras de arte tecnológicas se preparam de antemão para seu ingresso nos depósitos de sucata. (KOZAK. 2012, Ibid.)

Ao ter como matéria essencial o reaproveitamento do lixo, esse resíduo tecnológico tão diminuto como um HD (a miniatura totalizadora de Flüsser) – mas infinito em acumulação de conteúdo a ser recuperado, quero acreditar que interrompo, mesmo que infimamente, o processo de acumulação contínuo nos grandes galpões de lixo eletrônico.

Trabalhando nesses galpões é impossível não pensar em experiências como a da artista norte-americana Mierle Laderman Ukeles, que vivenciou constantemente o aterro de lixo Fresh Kills Landfill, em Nova Iorque, EUA, como artista residente nos anos 80. Para Ukeles o ato de jogar algo fora significa a perda do desejo de seu antigo proprietário em relação ao objeto. Segundo a artista sem o desejo, não há mais valor, cada objeto individual se torna igual a todos os outros:

Chamar algo de “lixo” significa retirar dos materiais suas características inerentes. Então, embora as diferenças sejam óbvias, o duro é como o mole, o molhado como o seco, o pesado como o leve, creme de leite mofado como sapato, [...] eles se tornam as mesmas coisas. A cultura inteira conspira neste não-nomeamento. Então podemos chamar tudo mesmo de “lixo” – sem nenhum valor. Para depois, colocá-lo à distância, [...] quanto mais rápido possível. Portanto esquecido.³

³ UKELES, Mierle Laderman. “Leftovers. It 's about time for Fresh Kills”. In. *Cabinet Magazine no. 06, April, 2002*. Disponível em: <<http://www.cabinetmagazine.org/issues/6/freshkills.php>> Acesso em: 07 jan. 2009.

É com essa problemática em vista, característica exponencial do século XXI, que dou continuidade a uma arte-vida que exponha e use este lixo eletrônico. “O que fazer com o lixo então?”, pergunta Kozak, e “O que poderá fazer a arte com os desperdícios?”.

Como em um sistema em loop volto a pensar no único exercício de liberdade possível, como proposto por Flusser: **aprender a “jogar contra o aparelho”**. Aqui está o *cuore* desta pesquisa: encontrar novas formas de jogar contra aparelhos e suas mídias, enquanto se cruza um imenso deserto de obsolescências.

Referências

ASSMAN, Aleida. Espaços da recordação - Formas e transformações da memória cultural. Campinas : Editora Unicamp, 2011.

BEIGUELMAN, Giselle. O livro depois do livro. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Rua de mão única. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ENTLER, Ronaldo. Arte Acaso: Introdução ao Problema. São Paulo, 1996. Disponível em: http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/ronaldo_entler_arte.html Acesso em: 16/07/2016

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2013.

FONTCUBERTA, Joan. Por um manifesto pós-fotográfico. Madrid, 2011. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/> Acesso em: 16/07/2021.

FONTCUBERTA, Joan. La furia de las imágenes. Madrid, 2016.

HERTZ, Garnet. Art after New Media. Leonardo Electronic Almanac, 2012. Disponível em: <http://www.leoalmanac.org/vol17-no2-art-after-new-media/> acessado em: 03/09/2017

(Tradução própria). O texto eletrônico é sobre *Fresh Kills Landfill*. No texto, Ukeles discute a possibilidade da transformação do aterro *Fresh Kills* em memorial aos mortos do “onze de setembro”, uma vez que os restos mortais das vítimas da destruição das Torres Gêmeas estão soterrados nesse aterro que, atualmente, está sendo transformado em parque florestal.

HENNING, Michelle. New lamps for old: Photography, obsolescence and social change. In: ACLAND, Charles (Ed.). Residual Media. Minneapolis, London: University of Minneapolis Press, 2007.

KERN, Daniela. Tradição em Paralaxe. Porto Alegre: Edição Museu Júlio de Castilhos, 2013.

KOZAK, Claudia (Ed). Tecnopoéticas Argentinas: Archivo blando de arte y tecnología. Buenos Aires: Ed. Caja Negra, 2012.

PAULINO, Fred. Nule die sine linea. Disponível em:

http://www.gambilogos.com/download/catalogo_gambioativos_web.pdf Acessado em: 04/09/2017

POE, Edgar Allan – Contos de Terror, de Mistério e de Morte. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1981.

LISSOVSKY, Mauricio. Dez proposições sobre a fotografia do futuro. | ECO/UFRJ. Fórum Latino-americano de Fotografia | São Paulo, 24/10/2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o Anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin 2014. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/p24/sumario24.html> Acessado em: 02/09/2017