

Luis Henrique Larocca Santos

GRÁFICA INTERNETE

Belo Horizonte
2019

Luis Henrique Larocca Santos

GRÁFICA INTERNETE

Dissertação de mestrado elaborada junto ao programa de Pós-Graduação em Artes – Escola de Belas Artes – UFMG, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mabe Bethônico

Belo Horizonte
2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Larocca, Luis, 1990-
Gráfica Internet [manuscrito] / Luis Henrique Larocca Santos. –
2019.

51 f. : il. + 1 Livro de artista.

Orientadora: Mabe Bethônico.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Imagem (Filosofia) – Teses. 2. Espaço e tempo em arte –
Teses. 3. Percepção visual – Teses. 4. Espaço (Arte) – Teses. 5.
Paradoxo – Teses. 6. Artes – Teses. I. Bethônico, Mabe II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD 701.15

AGRADECIMENTOS

À todas e todos que tornaram possível minha chegada até aqui. À minha orientadora Mabe Bethônico, pela abertura, confiança e sabedoria. Aos professores Amir, Daisy, Cacau e Elisa, pelos conhecimentos compartilhados. À Dani, pelas manhãs de cafés e trocas, junto ao grupo de escrita. À Greg Dember e Linda Ceriello, por abrirem no universo da internet um espaço tão rico de reflexões. À banca, de antemão, pelo aceite e contribuições. À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG, pela concessão da bolsa que ajudou a tornar esta pesquisa possível. Aos colegas do mestrado, aos amigos de Curitiba e também àqueles que fiz aqui. À Neusa, pelas conversas e pelo suporte. À Sofia e Rodrigo, pela parceria. Aos companheiros de jornada Sérgio e Muriel, que tornaram todo esse processo mais leve, divertido e valioso. Aos meus queridos pais, à minha irmã e, em especial, àqueles que me acolheram como parte da família, ao longo dos últimos anos: Seu Pedro, Dona Nadir, Kátia, Wellington e Lucas. À todos vocês, serei eternamente grato. E por fim, agradeço à vida, pela oportunidade de acordar todos os dias poder olhar para o mundo, aprender, crescer e criar.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES



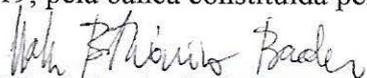
FOLHA DE APROVAÇÃO

Gráfica Internet

LUIS HENRIQUE LARocca SANTOS

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ARTES, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ARTES, área de concentração ARTES, linha de pesquisa Artes Plásticas, Visuais e Interartes.

Aprovada em 27 de fevereiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:


Prof(a). Mabe Bethonico Bader - Orientador
UFMG


Prof(a). Eduardo Antonio de Jesus
UFMG


Prof(a). Carlos Henrique Rezende Falci
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2019.

RESUMO

Esta pesquisa envolve uma especulação em torno de uma gráfica de impressões e serviços, apresentada com base em uma publicação impressa, que parece ter sido gerada por um erro em seu próprio website. A publicação, intitulada *Calendário de Atrasos*, apresenta uma situação paradoxal e instável, que confunde realidade e representação, projeto e realização. A partir do objeto, buscou-se compreender como a instabilidade gerada pelas imagens cria um movimento que virtualiza e temporaliza seu espaço geo-gráfico, conduzindo a narrativa visual do *Calendário*, e por consequência o leitor, em direção à resolução do seu próprio paradoxo. O trabalho constrói a gráfica enquanto desvenda suas fissuras.

Palavras-chave: gráfica, paradoxo, narrativa visual, ficção, metamodernismo.

ABSTRACT

This research is a speculation around a print shop of products and services, presented from a printed publication, which appears to have been generated by a corruption of the its own website. The publication, entitled *Calendar of Delays*, presents a paradoxical and unstable situation, which confuses reality and representation, intention and realization. From the object, it was sought to understand how the instability generated by the images creates a movement that virtualizes and temporalizes its own geo-graphic space, leading the visual narrative of the Calendar, and consequently the reader, towards the resolution of its own paradox. The work builds the print shop while uncovers its gaps.

Keywords: print shop, paradox, visual narrative, fiction, metamodernism.

Talvez o maior risco de uma educação acadêmica, e falo do meu caso, é que ela ativa uma tendência a intelectualizar as coisas além da conta, a perder-se em reflexões abstratas em vez de simplesmente prestar atenção no que se passa bem a nossa frente. Em vez de prestar atenção ao que se passa *dentro* da gente¹.

David Foster Wallace

1 Discurso de Paraninfo, Keyon College, 21 de maio de 2005. (WALLACE, 2012)

GRÁFICA INTERNETE

MENU DE NAVEGAÇÃO

1

FECHAMENTO DO ARQUIVO

introdução

aviso importante

2

MAPA DO SAITE

as quatro páginas

como navegar

3

ENTRE EM CONTATO

explosão (linha 1)

corrupção (linha2)

impressão (linha 3)

4

HORÁRIO DE FUNCIONAMENTO

atraso pós-atraso

voltar à página inicial

5

QUEM SOMOS / ONDE ESTAMOS?

o texto depois do texto

a última linha

BIBLIOGRAFIA

1.1 INTRODUÇÃO

Na linguagem da produção gráfica, o fechamento do arquivo é um termo utilizado para descrever uma das etapas da produção gráfica. Trata-se de um conjunto de configurações que devem ser seguidas para garantir que um arquivo digital seja impresso tal como previsto, sem problemas na impressão ou acabamento. Se fechado de maneira correta, o arquivo pode ser aberto em qualquer dispositivo sem sofrer alterações ou desconfigurações.

Os arquivos de imagens que analiso nesta pesquisa foram fechados, para dizer o mínimo, de uma maneira não usual. O mau funcionamento na programação de uma gráfica de impressões e serviços acabou gerando uma publicação impressa, que chamarei, por ora, simplesmente de *Calendário*. Mas não se engane, não se trata um calendário comum, tal como estamos acostumados a ver pendurados em paredes ou mesas de escritório. O *Calendário* possui um formato que lembra, à primeira vista, um calendário qualquer, mas seu funcionamento segue uma lógica nada usual: funciona mais ou menos como um mock-up, estes modelos feitos para simular o resultado final de um produto que ainda não foi finalizado. Mesmo já estando impresso, seu fechamento é apenas parte de uma simulação. Assim como o mock-up de um botão, em que uma imagem é inserida na imagem de um botão em branco, para demonstrar como esse ficará depois de pronto, o interior do *Calendário* também contém um espaço vazio, ainda aberto, que faz com que quem o acesse seja inserido dentro de sua narrativa, tornando-se parte da simulação de seu resultado final.

Ao longo das páginas impressas dessa publicação, você encontrará uma sequência de imagens sobre a tal gráfica que, na tentativa de revelar aspectos sobre seu funcionamento, acaba criando um mal-entendido, caindo em uma espécie de paradoxo magritteano (a pintura em que um cachimbo aparece sobre a frase “isso não é um cachimbo”¹). O paradoxo da gráfica cria uma zona de indeterminação: torna-se impossível distinguir o momento em que ela está falando sobre uma realidade além da imagem; do momento em que ela

¹ Referência à obra de René Magritte, “A Traição das Imagens”, 1928-29.

está se referindo à sua própria imagem.

O escritor argentino César Aira diz que o mal-entendido é uma coisa que não se resolve jamais, pois para resolvê-lo, seria preciso voltar no tempo e, por fora da ficção não se volta ao passado. O destino do mal-entendido, para Aira, estaria em seu poder de “fazer avançar o tempo, arquitetar outros mal entendidos, multiplicá-los e torná-los mais eficazes”². Na medida em que os mal-entendidos da gráfica se multiplicavam, eu entrava cada vez mais em sua narrativa, até o momento em que o *Calendário* se tornou meu objeto de estudo e, conseqüentemente, o próprio calendário da pesquisa, na medida em que passou a interferir em sua realidade temporal e espacial. Fui jogado dentro do paradoxo e, na tentativa de encontrar uma saída, comecei a perguntar como e por que os arquivos da gráfica haviam se fechado daquela forma, o que me levou a outras perguntas: como o fechamento do *Calendário* foi configurado? Por quem? O que exatamente fez com que seus arquivos se fechassem? De onde eles vieram? Onde está a gráfica? Como acessá-la?

As respostas para essas perguntas é a pesquisa que irei apresentar aqui. Ao longo deste volume, o leitor encontrará uma espécie de guia de fechamento dos arquivos da gráfica, em forma de abas que também buscam reconstruir seu website fora do ar. Durante a pesquisa, acabei descobrindo que, apesar de não estar mais disponível online, o acesso à narrativa visual presente no *Calendário* gerava um espaço virtual, que entendi como sendo o próprio site da gráfica.

Logo na próxima aba, MAPADO SAITE, busco compreender como esse espaço virtual foi configurado por meio de uma sequência de imagens. A sequência, gerada a partir do mau funcionamento, cria uma situação paradoxal e instável, uma abertura no centro da gráfica. O curioso a respeito dessa abertura é que ela só existe até o ponto de fazer disparar um processo de fechamento: assim como em um mock-up, uma vez que o leitor é inserido na narrativa, os arquivos começam a se fechar e gerar a simulação de uma resolução dos problemas da gráfica. Na aba 3: ENTRE EM CONTATO, o leitor descobrirá por quais caminhos essa resolução acontece.

Nesse meio tempo, o paradoxo não é eliminado, mas é momentaneamente adiado e parcialmente resolvido. Como Aira havia previsto, a multiplicação do mal-entendido faz o tempo avançar. A lógica de fechamento dos arquivos

2 (AIRA, 2007, p. 44)

acaba por situar o *Calendário* em um paradigma distinto daquele de produções geralmente associadas ao pós-modernismo, em referência ao paradigma cultural que dominou às décadas a partir da segunda metade do século XX³. Ao longo de minhas pesquisas, acabei chegando no termo metamodernismo⁴, um dos termos que vêm sendo utilizados para descrever uma nova lógica cultural, que supostamente teria surgido para oferecer uma resposta -ou alternativa- para alguns dos problemas levantados por teóricos e artistas pós-modernos⁵.

A noção de metamodernismo que utilizo aqui foi proposta por Vermeulen e Akker originalmente no ensaio “Notas sobre o metamodernismo”⁶, a partir do qual os autores descrevem uma nova “estrutura de sentimento”, caracterizado por uma oscilação entre “um comprometimento tipicamente moderno e um desinteresse marcadamente pós-moderno”⁷. Assim, segundo

3 Apesar de bastante controverso, utilizo aqui o termo Pós-modernismo em referência à lógica cultural dominante da segunda metade do século XX, entendida como reação ou continuidade ao Modernismo (c. 1900 até 1950). Sua definição pode ser mapeada e esboçada a partir das noções de desconstrução e *différance* (Jacques Derrida), morte do autor (Roland Barthes), simulacro (Jean Baudrillard), fim das grandes narrativas (Jean-François Lyotard), pastiche e superficialidade (Frederic Jameson), entre outras. Grosso modo, enquanto o Modernismo buscou escapar da tradição, ao defender uma ideia de progresso e enfatizar aspectos como invenção, intenção, e a possibilidade de identificar estruturas fundamentais, com base em métodos racionais; o Pós-modernismo trouxe o foco das grandes narrativas para contextos específicos, enfatizando contradições da linguagem, a quebra do sentido e o esvaziamento da dimensão afetiva e/ou subjetividade interior.

4 Em minhas buscas e pesquisas na internet, acabei encontrando um grupo de discussões no Facebook sob o nome de “Metamodernismo nas artes e na cultura popular” (Metamodernism in Arts and Popular Culture). O grupo, fundado e administrado por Greg Dember e Linda Ceriello, inseriu-me no meio de discussões que estão acontecendo no momento de agora, sobre um termo que ainda está sendo construído, o que enriqueceu em muito o processo de pesquisa. É importante mencionar que, embora já existam materiais teóricos em forma de artigos, livros e publicações sobre o termo, grande parte da discussão ainda está sendo construída e se encontra disponível, em grande parte, nos espaços online. Além do grupo do Facebook, Dember e Ceriello também mantêm o blog *What is Metamodern?*, que se apresenta como uma catálogo de artefatos culturais. Disponível em: <https://whatismetamodern.com/>. Acesso em: 20/01/2019.

5 Metamodernismo não é o único termo que tem sido utilizado para definir um paradigma pós pós-modernista. Alguns dos outros termos incluem: altermodernismo (Nicolas Bourriaud); digimodernismo (Alan Kirby); performatismo (Raul Eshelman); entre outros.

6 O artigo “Notes on Metamodernism”, de Timotheus Vermeulen e Robin van den Akker, foi publicado originalmente no *Journal of Aesthetics & Culture*, em 2010. Apenas em 2017, foi traduzido e publicado pela *Revista Arte & Ensaio*, organizada pelo PPGAV da Escola de Belas Artes da UFRJ. Um blog com o mesmo nome do artigo foi fundado pelos autores um ano antes, em 2009, que passou a agrupar contribuições sobre o metamodernismo, de diversas partes do mundo, com abordagens envolvendo desde arte à política, teoria crítica à televisão. Ver “Notes on Metamodernism”: <http://www.metamodernism.com>. Acesso em: 13/01/2019.

7 (AKKER; VERMEULEN, 2017a, p. 234)

os autores, o metamodernismo poderia ser caracterizado por uma oscilação⁸ entre modernismo e pós-modernismo, ou seja, “entre um entusiasmo moderno e uma ironia pós-moderna, entre a esperança e a melancolia, entre ingenuidade e conhecimento, empatia e apatia, unidade e pluralidade, totalidade e fragmentação, pureza e ambiguidade”. Nesse processo de oscilar de um lado para o outro, “o metamodernismo negocia com o moderno e com o pós-moderno”, gerando algo totalmente novo⁹. Para compreender como essa mudança acontece no nível da estrutura do trabalho, optei por utilizar o conceito de performatismo, que pode ser considerado como uma das estratégias recorrentes no metamodernismo¹⁰. Dessa forma, o performatismo, tal como definido por Eshelman (2008), ofereceu as ferramentas para compreender como o *Calendário* havia sido configurado.

Na aba 4: HORÁRIO DE FUNCIONAMENTO, entramos mais a fundo nessa discussão, buscando esclarecer como a lógica pós-moderna, da instabilidade e do paradoxo, vai sendo aos poucos substituída por uma outra lógica, metamoderna e performatista, dentro da própria estrutura do trabalho¹¹. A

8 Os autores alertam que o termo “oscilação” refere-se a uma dinâmica do tipo “ambas-nenhuma (em inglês, “both-neither”). Trata-se de uma dupla negativa: poder ser moderno, pós-moderno e ao mesmo tempo nem moderno nem pós-moderno. Akker e Vermeulen derivam o prefixo “meta”, de metamodernismo, do termo Platônico “metáxia”, a fim de descrever certo tipo de estado “entre” (AKKER; VERMEULEN, 2017a, p. 240). Os autores chamam atenção que esse estado não deve ser confundido com um equilíbrio entre polos, um “nem isto, nem aquilo” (em inglês, “neither-nor”), que os autores consideram como uma dinâmica tipicamente pós-moderna (Ibidem, p. 247). Buscando esclarecer essa ideia, Seth Abramson, no artigo “What is metamodernism?” (2017), opta pela expressão “both/and” (algo como “ambas/as duas”, tradução minha) para descrever a oscilação metamoderna, ao invés do “both/neither” de Akker e Vermeulen. Abramson explica que se trata de um movimento tão rápido que acaba incorporando ambos os extremos, assim como tudo entre eles, resultando em algo totalmente novo; que difere da oscilação pós-moderna, que tende a ver elementos contrários em competição, favorecendo a desconstrução ao confrontar suas partes em uma soma de resultado zero. (ABRAMSON, 2017)

9 (AKKER; VERMEULEN, 2017a, p. 240)

10 Embora Eshelman tenha pensado o performatismo para definir a época que viria substituir o pós-modernismo, dez anos antes de Vermeulen e Akker definirem o metamodernismo, sua análise não se expande para um contexto político e social. Eshelman opta por definir o performatismo a partir das técnicas e procedimentos que regulam produções culturais específicas, afirmando que discursos políticos e sociais não funcionam como trabalhos de arte (ESHELMAN, 2017). Apesar de ambos os termos apontarem para algo novo, que teria vindo substituir a lógica pós-moderna, Vermeulen e Akker situam o metamodernismo dentro de uma dimensão social e política, que inclui diversos aspectos, entre eles: a ampliação e o desenvolvimento de tecnologias digitais energias renováveis; o surgimento de uma nova direita; a chamada quarta onda do terrorismo; a Primavera Árabe e protestos em massa organizados na internet; crises financeiras; um aumento da desigualdade econômica; desastres ecológicos; a precarização do trabalho; etc. (AKKER; VERMEULEN; 2017b). Assim, opto nesta pesquisa por entender o performatismo como uma das práticas dentro do metamodernismo, tal como fazem os autores, tanto no ensaio “Notas sobre o metamodernismo” (AKKER; VERMEULEN, 2017a) quanto no primeiro capítulo do livro “Metamodernism: Historicity, affect and depth after postmodernism”. (AKKER, VERMEULEN; 2017b)

11 Assim como é enfatizado por Vermeulen e Akker (2017b), a teoria sobre o metamodernismo não possui a intenção de celebrar o fim do pós-modernismo, nem de promover uma agenda metamoderna. A intenção, nesta pesquisa, é tentar compreender o objeto de estudo: identificar estratégias, procedimentos, bem como especular sobre uma possível nova lógica cultural, sob a qual estaríamos vivendo na atualidade.

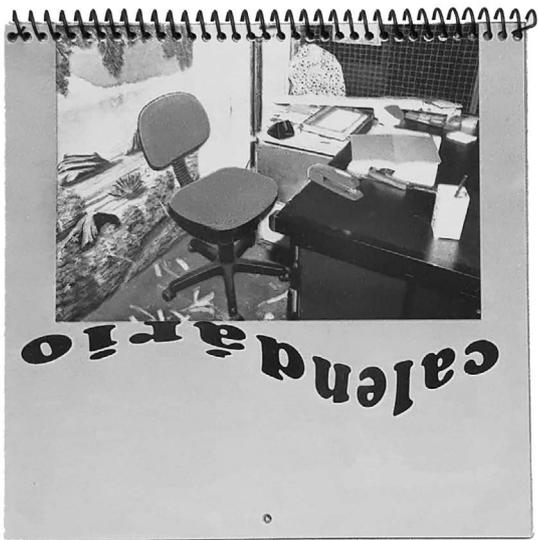
passagem do pós-modernismo para o metamodernismo não está presente apenas na estrutura do trabalho, mas é também assunto de sua própria narrativa¹². Em outras palavras, o *Calendário* faz com que a gráfica, e por consequência o leitor, passe de uma época pós-moderna para a época metamoderna: assim que adentrar em suas páginas, você acompanhará essa viagem temporal e espacial. Mas antes disso, tenho mais uma coisa a dizer.

1.2 AVISO IMPORTANTE

Na última aba, QUEM SOMOS / ONDE ESTAMOS?, você irá encontrar as instruções que faltam para conseguir finalmente sair da gráfica. Por isso, antes de entrar propriamente na configuração do *Calendário*, caso você não queira ser abduzido(a) pelo paradoxo da gráfica, sugiro que deixe este texto de lado, antes que seja tarde demais. Posso dizer, por experiência própria, que a entrada é bem mais fácil do que a saída. Mas se você quiser mesmo entrar na gráfica ou se, por acidente, já se encontra dentro dela, pode prosseguir na leitura do guia.

Minha sugestão é apenas que você leia o texto com calma e com muita atenção, na sequência proposta. Em anexo, você encontrará um mapa esquematizado em forma de diagrama, que poderá lhe ajudar caso você se sinta perdido em algum momento. Não irei me prolongar mais, porque o caminho é longo. Então, prepare sua calma e paciência, e seja bem-vindo(a) à gráfica Internet.

¹² É importante frisar que o objetivo desta pesquisa não foi entrar em uma longa análise teórica sobre cada um dos conceitos, mas fazer uso deles a fim de compreender a estrutura do trabalho e sua narrativa.



2.1 AS QUATRO PÁGINAS

Da mesma forma como qualquer site da internet é formado por páginas, que são acessadas por meio de uma interface de navegação digital, o site da gráfica INTERNETE também é organizado por *páginas*, que estruturam um espaço virtual. Esse espaço, assim como mencionei anteriormente, não está disponível online, mas pode ser acessado -pelo menos é o que tentarei defender nesta pesquisa- por meio da publicação impressa que chamo de *Calendário*. Se um site eletrônico esteve algum dia disponível na rede, isso tem pouco ou quase nenhuma relevância. O que importa é que a forma como as imagens acabaram (des)organizadas na impressão configura um processo que reconstrói o espaço do seu *saite*: utilizarei a palavra escrita dessa forma, a partir de agora, para lembrar que estou me referindo ao espaço virtual gerado a partir do espaço geo-gráfico da publicação em questão, objeto de estudo da pesquisa.

Assim, é importante que fique claro que as *páginas do saite* da gráfica não são as páginas do *Calendário*. As *páginas do saite* são páginas geradas pelo acesso, ou visualização, das páginas impressas da publicação. Você deve ter percebido que as imagens que aparecem nas impressões parecem revelar outras superfícies para além da superfície das folhas. É como se a gráfica e seu paradoxo tivessem sido colocados dentro da representação, dentro das imagens impressas do *Calendário*.

Esse procedimento, à princípio, parece seguir o que Magritte fez na última versão da pintura do cachimbo, intitulada “Os dois mistérios” (1966), em que representa o quadro original, em uma moldura sobre um cavalete, dentro de uma sala de piso de madeira, embaixo de onde um cachimbo maior parece flutuar (ver fig. 1). Ao criar uma segunda camada para a obra original, que antes ainda poderia ser entendida como uma representação realista, agora adquire uma dimensão absolutamente surreal¹. No *Calendário*, as imagens que foram levadas para o interior da representação não aparecem dentro de uma moldura, mas se confundem com o espaço representado, em suas várias dimensões. Essas dimensões se referem a superfícies de profundidades diferentes, sendo cada superfície uma *página do saite*, organizadas na tabela abaixo (do nível mais ao menos profundo):

PÁGINAS DO SAITE	SUPERFÍCIES/ NÍVEIS DE PROFUNDIDADE
página inicial	espaço físico da loja
página em manutenção	código de programação do saite
página de entrada	interface de navegação
página fora do ar	imagem impressa

As quatro *páginas* estruturam o espaço virtual do *saite*, um espaço tridimensional e interativo, gerado de dentro para fora, que entendi como sendo uma tentativa da gráfica, ou do próprio arte-finalista, de falar de uma realidade para além da imagem. Ao cair em seu próprio paradoxo, a gráfica dá início a um processo de produção, em que cada imagem impressa gera, ao mesmo tempo, uma outra imagem, indefinidamente.

Ao invés da impressão mostrar simplesmente o *Calendário* que temos à mão sendo impresso, as imagens parecem indicar o funcionamento da gráfica por meio de uma espécie de metarreferência que deixa sempre um espaço vazio entre o que é dito e o que é mostrado. Ou seja, as imagens que vemos flutuar

¹ Figueiredo (2005) observa que o quadro original de Magritte até poderia ser percebido como uma “objeção realista”, no sentido em que se recusa a reconhecer a realidade ou estatuto ontológico do cachimbo (FIGUEIREDO, 2005, p. 453). A autora explica que, nesse caso, as palavras “ainda mantêm inquestionada sua função tradicional, isto é, sua função referencial e, por conseguinte, estão obrigadas a dizer a ... Verdade: ‘Isso não é um cachimbo!’” (Ibidem, p. 449). Mesmo assim “o quadro não sossega, há sempre algo que sobra, que resiste, mesmo na mais clássica (mais obediente) das representações e que nos obriga a tentar uma outra perspectiva” (Ibidem, p. 449). Já sobre “Os dois mistérios”, Figueiredo (2005) afirma que esse “jamais poderia ser classificado como uma representação realista”, e completa afirmando tratar-se de um “momento crítico da crítica”. (Ibidem, p. 453)

na superfície impressa do *Calendário* (*página fora do ar*) não estão exatamente nas folhas que temos à mão, mas parecem existir em uma suposta interface de navegação (*página de entrada*). Ao jogar as imagens para uma dimensão interna à representação, o paradoxo deixa de ser sobre se as impressões do *Calendário* estão buscando apresentar uma realidade fora da página ou se são apenas impressões; e passa a ser sobre se as imagens da gráfica, que agora aparecem em uma interface de navegação, estão buscando apresentar o espaço físico da loja (*página inicial*) ou se são apenas parte de uma produção, mostrada como portfólio, em alguma aba de seu website.

Enquanto a pintura do cachimbo nega qualquer realidade fora da representação, as imagens mostradas na interface do site não negam a realidade da gráfica, mas são parte dela: revelam aspectos de seu funcionamento, conectando-se ao seu espaço digital de trabalho e produção. Enquanto a pintura do cachimbo nunca poderá ser um cachimbo real, as imagens da gráfica -paradoxais, aparentemente impossíveis e absurdas, ainda podem ser reais, dentro do universo proposto pela narrativa do *Calendário*. E ainda que não seja revelado em nenhuma imagem, as impressões guardam sempre a possibilidade de virem a ser, eventualmente, as próprias impressões da gráfica.

Assim, o processo de visualização torna-se quase que uma espécie de reconstrução do *saite* da gráfica, na medida em que é exigido daquele que acessa o *Calendário* uma participação ativa, um esforço não-trivial, que vai além da interpretação das imagens ou de um simples virar de páginas². A forma como as imagens foram organizadas gera uma configuração, uma sequência visual, que acaba constituindo uma outra superfície do *saite*: a *página em manutenção*.

2 Essas características estão dentro do que Aarseth (1997) define como literatura ergódica, termo derivado das palavras gregas *ergon* e *hodos*, que significam respectivamente “trabalho” e “caminho”. Segundo Aarseth, “na literatura ergódica, um esforço não-trivial é exigido para que o leitor possa atravessar o texto”. O autor distingue esse tipo de texto de textos não-ergódicos, em que o “esforço para atravessar o texto é trivial, sem responsabilidades extranoemáticas dadas ao leitor a não ser (por exemplo) o movimento do olhar e o virar periódico e arbitrário das páginas” (AARSETH, 1997, p.1, tradução minha). Texto original: “In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be a nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extranoematic responsibilities placed on the reader except (for exemple) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages.”

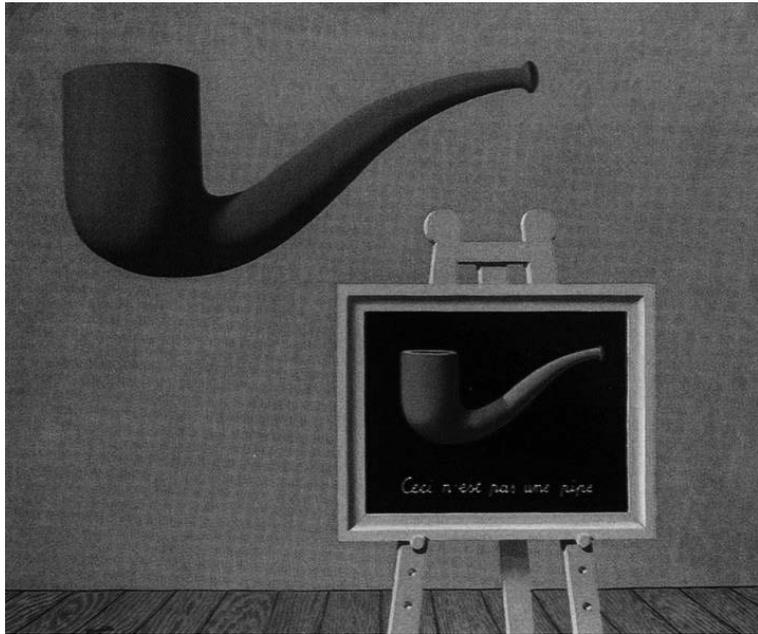


Fig. 1
René Magritte
Os dois mistérios, 1966.

2.2 COMO NAVEGAR

Anarrativa gerada pela sequência de imagens, além de gerar uma espacialidade ao misturar *páginas* de profundidades distintas, também configura entre elas uma conexão. A organização dos elementos que aparecem soltos nas folhas do *Calendário* faz com que não exista uma única ordem de visualização possível, mas muitas narrativas virtualmente possíveis³. Essas narrativas precisam ser geradas por um leitor, que chamo aqui de navegador, em referência à prática de navegação pela internet. A sequência visual de imagens constitui o código de programação, situando-se, tal como as outras *páginas do saite*, a uma certa profundidade. Por se encontrar fora do ar, decidi chamar a *página* referente ao código de programação e/ou sequência de imagens de *página em manutenção*. Na tentativa de reconectar o *saite* da gráfica, ao navegador cabe a tarefa de desvendar como o código funciona: o que está conectado à quê? Qual a relação entre um elemento e outro?

Não se trata de uma narrativa que funciona tal como o texto de um livro comum. Seu código de funcionamento não parece pertencer a nenhuma linguagem de programação existente, nem a organização das imagens parece possuir lógica alguma, pelo menos à primeira vista. No entanto, essa aparente falta de lógica esconde um modo de funcionamento muito específico. Na falta de um programa de leitura compatível com o código, o navegador assume ele mesmo essa função, que implica se colocar no lugar de fazer sua tradução, a fim de gerar a interface gráfica de navegação do *saite*.

A disposição de cada elemento nas páginas do *Calendário*, portanto, tal como

3 Segundo Pierre Levy, "(...) o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização." (LEVY, 1996, p.16). O processo de virtualização "consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma 'elevação à potência' da entidade considerada" (Ibidem, p. 17). Nesse sentido é que evitei me referir, nesta pesquisa, à realidade da gráfica como imaginária, preferindo entendê-la como parte de uma realidade-virtual.

se fosse a página de um site, cria um arranjo, uma rede, um contexto de relações que contribuem para estabelecer uma noção geral do que é a gráfica Internet. Ao mesmo tempo, essa contextualização também é o que dá um sentido específico para cada imagem. Dessa forma, o sentido geral depende do sentido específico, criando uma dependência mútua que aos poucos vai esclarecendo o mapa do *saite* como um todo.

Esse modo de organização das imagens estabelece o que Keith Smith (2010) chama de sequência⁴. Em uma sequência, o sentido é dado pelo arranjo dos elementos do conjunto. No *Calendário*, a sequência é o arranjo das imagens da gráfica em suas páginas impressas. De acordo com Smith (2010), “cada imagem em uma sequência existe em contexto não só em relação à página em que se encontra, ou à página seguinte, mas a toda imagem do livro”⁵. Isso faz com que a posição e a conexão entre imagens não seja simplesmente aleatória, ou seja, se algumas imagens da sequência forem embaralhadas, o sentido da narrativa será modificado. Por isso, para se ter uma ideia completa do *saite*, pode ser que o navegador precise acessá-lo mais de uma vez, a fim de melhor assimilar suas relações espaciais e temporais.

A possibilidade de conectar as imagens do *Calendário* de maneiras distintas gera diferentes percepções sobre seu espaço virtual: podem gerar uma variação de nível/profundidade, em que uma imagem é percebida em um nível ou outro; ou também podem gerar uma variação de causa e efeito, em que uma imagem é percebida como sendo a causa de outra, ou aparecendo antes de outra, como se fossem janelas de um site da internet.

Assim, é como se o *Calendário* contivesse em suas páginas sua própria configuração de funcionamento, sua própria programação. O que aproxima

4 Smith, em “Structure of the visual book” (2010) distingue três modos de organização de imagens em um livro: grupo; série; e sequência. O primeiro trata-se de uma compilação de imagens com base em um denominador comum, sem que haja estrutura ou movimento construído. Não há uma ordem pré-estabelecida para a visualização, pois a referência não é feita entre uma imagem e outra. A série, por sua vez, refere-se a um número de imagens conectadas de forma linear. Smith associa esse tipo de conexão a uma progressão aritmética, em que cada imagem modifica a seguinte, em uma sucessão, uma narrativa. Já a sequência, que identifiquei nesta pesquisa, é construída com base em uma relação de causa e efeito, em que várias imagens agem umas sobre as outras, mas não necessariamente sobre a imagem que se encontram logo ao lado. Smith define a sequência como uma progressão geométrica, uma montagem, tal como uma montagem cinematográfica. (SMITH, 2010)

5 “Each picture in a sequence exists in context to not only the facing page, the following page, but to every picture in the book” (SMITH, 2010, p. 233, tradução minha). Smith ainda explica, neste mesmo trecho, que mostrar uma imagem isolada, em uma sequência, é como falar apenas uma parte de uma frase: “pode até ter um sentido, mas o sentido é incompleto e deve ser qualificado pelo argumento total” (tradução minha). Texto original: “it may have some meaning, but is incomplete and must be qualified by the total statement”. (SMITH, 2010, p. 233)

esse objeto da prática de artistas conceituais dos anos 1960 e 1970, que fizeram muito o uso de instruções e proposições em seus trabalhos. Em *Schema* (1968), por exemplo, o artista Dan Graham elaborou um texto que era uma lista de variáveis de componentes textuais (número “x” de advérbios, adjetivos, linhas, palavras em caixa-alta, tipo de papel, etc.), que deveria ser atualizada a partir do contexto em que o esquema fosse publicado (ver fig. 2). O trabalho de Graham implica as escolhas do editor diretamente na materialização de seu resultado final, sua impressão no contexto de uma determinada página.

Ao olhar para esses tipos de trabalho hoje, é quase impossível não pensar na relação que estabelecem com a linguagem de programação de sistemas cibernéticos⁶. No entanto, assim como Dworking (2011) nota, a aparente mecanicidade do *Schema* não é tão direta quanto parece⁷. As diferentes versões já publicadas do trabalho não oferecem fácil resolução (ver fig. 3). Ao contar o número de linhas, o editor deve contar o número da linha ocupada pelo número da página, caso o texto tenha sido impresso em uma página numerada? O número de colunas deve considerar o esquema como uma única coluna ou como duas? A variável “folha de papel” se refere a uma marca, a um peso, ou a uma descrição?

No *Calendário*, a indeterminação e ambiguidade também estão presentes, a diferença é que as escolhas que o navegador é provocado a fazer, com base na sequência proposta de imagens, já se encontram disponíveis na própria sequência. Em outras palavras, o navegador não é levado a buscar elementos em um contexto fora da página impressa, mas sim criar relações entre os elementos dentro da narrativa⁸. A sequência, tal como define Smith (2010), implica um movimento condicional, ou seja, que cria relações de causa e efeito. O autor relaciona o movimento condicional com o movimento de uma pesquisa na internet, em que o resultado geral da pesquisa se modifica

6 Allen (2018) observa que “enquanto aparentemente sobre a linguagem impressa, o *Schema* de Graham (junto de muito da arte conceitual e da escrita no período), foi também informado por ideias sobre cibernética e teorias de sistema, tal como teorizado nos escritos e exposições de Jack Burnham, para quem a tecnologia era mais do que uma mídia, mas provia novos e importantes modelos para entender a arte como um site de comunicação” (tradução minha). Do original: “While ostensibly about printed language, Graham’s *Schema* (along with much of Conceptual art and writing during this period) was also informed by ideas about cybernetics systems theory as theorized in the writings and exhibitions of Jack Burnham, for whom technology was more than just a new medium, but provided important new models for understanding art as a site of communication”. (ALLEN, 2018, p. 236)

7 (DWORKING, 2011)

8 O que não quer dizer que o trabalho não dependa do contexto, mas apenas que a dependência acontece de uma maneira distinta de produções típicas da arte conceitual. Isso torna-se um aspecto fundamental do trabalho e será discutido mais adiante.

na medida em que diferentes caminhos vão sendo acessados ao longo do trajeto. Segundo ele, “a sequência não é tanto sobre ser mapeada e seguida quanto sobre ser absorvida. Isso não significa que não existam itinerários específicos ou movimentos reconhecíveis através das imagens, mas que é mais a experiência final que importa”⁹.

Não se trata de uma organização a partir de uma ordem cronológica dos eventos representados nas imagens (se assim fosse, os papéis sendo cortados deveriam aparecer antes da etapa de refile, por exemplo). O que se vê, no virar das páginas do *Calendário*, é um embaralhamento entre tempos: o futuro antes do passado, o passado antes do futuro. Como explica Smith (2010), a paginação não fixa uma ordem de visualização, mas é utilizada para garantir quais imagens serão vistas antes de outras: “A paginação permite que referências diretas apareçam e deem ritmo à estrutura. A ordem em uma sequência é criada pelas múltiplas referências construídas dentro e entre as imagens por meio de um movimento condicional”¹⁰.

O modo como as imagens e textos do *Calendário* acabaram sendo paginados não determinam a ordem em que as imagens serão vistas, mas forçam entre elas algumas conexões inesperadas: uma vez justapostas entre si, imagens que supostamente estariam em níveis de profundidade distintos, parecem querer mudar de nível, indo mais para o fundo ou mais para a superfície da representação. O excesso de comandos simultâneos confunde o arte-finalista, as impressões, e também o navegador, criando uma zona de indeterminação, uma situação paradoxal, altamente instável. Eventualmente, esse sistema acaba entrando em colapso, culminando em uma explosão do centro do *saite*.

9 “A sequence is not so much charted out and followed, as it is absorbed. This does not mean there are not specific itineraries or recognizable movements through the pictures, but that is more the end experience that is important.” (SMITH, 2010, p. 265, tradução minha)

10 “Pagination permits direct references to display and pace the structure. Order in a sequence is created by the various referrals constructed within and between pictures by conditional movement.” (SMITH, 2010, p. 264, tradução minha)

Dan Graham

Schema for a set of poems whose component pages are specifically published as individual poems in various magazines. Each poem-page is to be set in its final form by the editor of the publication where it is to appear, the exact data in each particular instance to correspond to the fact(s) of its published appearance.

1 Using any arbitrary schematic (such as the example published here) produces a large, finite permutation of specific, discrete poems.

2 If a given variant-poem is attempted to be set up by the editor following the logic step-by-step (linearly), it would be found impossible to compose a completed version of the poem as each of the component lines of exact data requiring completion (in terms of specific numbers and percentages) would be contingently determined by every other number and percentage which itself in turn would be determined by the other numbers or percentages, *ad infinitum*.

3 It would be possible to 'compose' the entire set of permutationally possible poems and to select the applicable variant(s) with the aid of a computer which could 'see' the ensemble instantly.

SCHEMA

(number of) adjectives
(number of) adverbs
(percentage of) area not occupied by type
(percentage of) area occupied by type
(number of) columns
(number of) conjunctions
(number of) depression of type into surface of page
(number of) gerunds
(number of) infinitives
(number of) letters of alphabet
(number of) lines
(number of) mathematical symbols
(number of) nouns
(number of) numbers
(number of) participles
(perimeter of) page
(weight of) paper sheet
(type) paper stock
(thinness of) paper stock
(number of) prepositions
(number of) pronouns
(number of point) size type
(name of) typeface
(number of) words
(number of) words capitalized
(number of) words italicized
(number of) words not capitalized
(number of) words not italicized

Figs. 2 e 3: Dan Graham, *Schema* (1966), reprodução do texto original e texto modificado (pág. seguinte), na publicação *Extensions*, nº1, 1968.

POEM

- 35 adjectives
- 7 adverbs
- 35.52% area not occupied by type
- 64.48% area occupied by type
- 1 column
- 1 conjunction
- 0 mms. depression of type into surface of page
- 0 gerunds
- 0 infinitives
- 247 letters of alphabet
- 28 lines
- 6 mathematical symbols
- 51 nouns
- 29 numbers
- 6 participles
- 6"x9" page
- 50 lb. paper sheet
- dull coated paper stock
- .007" thin paper stock
- 3 prepositions
- 0 pronouns
- 10 point size type
- univers 55 typeface
- 61 words
- 3 words capitalized
- 0 words italicized
- 58 words not capitalized
- 61 words not italicized

3.1 EXPLOSÃO (LINHA 1)

A atmosfera de instabilidade, gerada pela sequência visual de imagens, cria as condições ideais para o disparo que ocorre no centro do *saite*, que compreendi como sendo a cena originária da narrativa. Não por ser a origem de tudo, mas por marcar um ponto de transição dentro do processo de navegação: o momento em que os arquivos de imagens, ainda abertos, começam a se fechar, apontando uma possível saída do paradoxo da gráfica.

A cena originária a que me refiro aqui baseia-se em um dos conceitos que Eshelman (2010) utiliza como base de sua teoria sobre o performatismo, estratégia que o autor acredita ter vindo substituir o pós-modernismo, mais

especificamente, sua concepção de signo fragmentado¹.

A fim de se contrapor à essa concepção, Eshelman se baseia na noção “signo ostensivo”, ou “ostensividade”, proposta pelo teórico e antropólogo Eric Gans². Essa noção oferece a possibilidade de pensar um signo que se revela, que se mostra e se faz presente por meio de uma experiência, ou seja, por meio de uma cena originária. De maneira hipotética, Gans descreve essa cena como constituída por dois seres ainda sem linguagem, que estariam envolvidos em uma situação de conflito em torno de um objeto presente. Ao invés de resolverem o conflito na base da violência, um deles emitiria um som, representando o objeto desejado. Caso o som fosse aceito, como correspondente ao objeto, ambos transcenderiam seu status de seres sem linguagem, aceitando o significado do objeto e adiando temporariamente o conflito. A partir dessa cena, Gans apresenta uma representação hipotética que ilustra o surgimento da linguagem³.

No *Calendário*, o conceito da cena originária torna-se particularmente importante no momento da navegação em que falhas e erros começam irromper na visualidade do *saite*. Nesse momento, o navegador é impedido de continuar interpretando o sentido da narrativa com base em um repertório previamente conhecido. A leitura do código de programação, ou sequência de imagens, é dificultada, uma vez que os erros deixam de se referir claramente a uma imagem ou outra. Não sabemos de onde vieram exatamente, nem para onde apontam. O navegador, confrontado com o erro e em meio a uma atmosfera de instabilidade, é forçado a passar momentaneamente por cima do paradoxo da gráfica e acreditar, mesmo que no fundo continue cético, que está em face à situação geradora do erro no sistema. Passar por cima do paradoxo não significa eliminar o paradoxo completamente, nem encontrar uma resposta exata sobre o que causou o disparo no centro do *saite*, mas sim situar o erro dentro da própria experiência, localizando-se - o erro e a

1 Essa concepção fragmentária do signo, muito defendida por autores geralmente associados ao pós-modernismo, defende (de forma muito resumida) que o signo linguístico é formado a partir de uma relação completamente arbitrária e desconexa entre um significante (uma palavra) e um significado (o que a palavra significa). Nessa lógica pós-moderna, a palavra “impressão”, por exemplo, não estaria conectada diretamente a nenhum significado, nem a qualquer elemento da realidade. Seria o uso que daria o significado de cada palavra, a conexão que estabelecem com as coisas. Exatamente o que o personagem Humpty Dumpty responde para Alice, quando ela se questiona se de fato é possível fazer as coisas significarem tantas coisas diferentes: “A questão (...) é saber quem vai mandar – só isso.” (CARROL, 2010, n.p.)

2 (ESHELMAN, 2008, p. 4). Muito dos artigos de Eric Gans e Raul Eshelman encontram-se publicados no jornal online *Anthropoetics*, disponível em: <http://anthropoetics.ucla.edu/archive/>. Acesso em: 20/01/2019.

3 (ESHELMAN, 2010, p. 4)

si mesmo- dentro do espaço aparentemente caótico da narrativa. A causa do erro não necessariamente é revelada, mas agora é possível localizá-la e explicá-la com base na experiência e por meio da intuição.

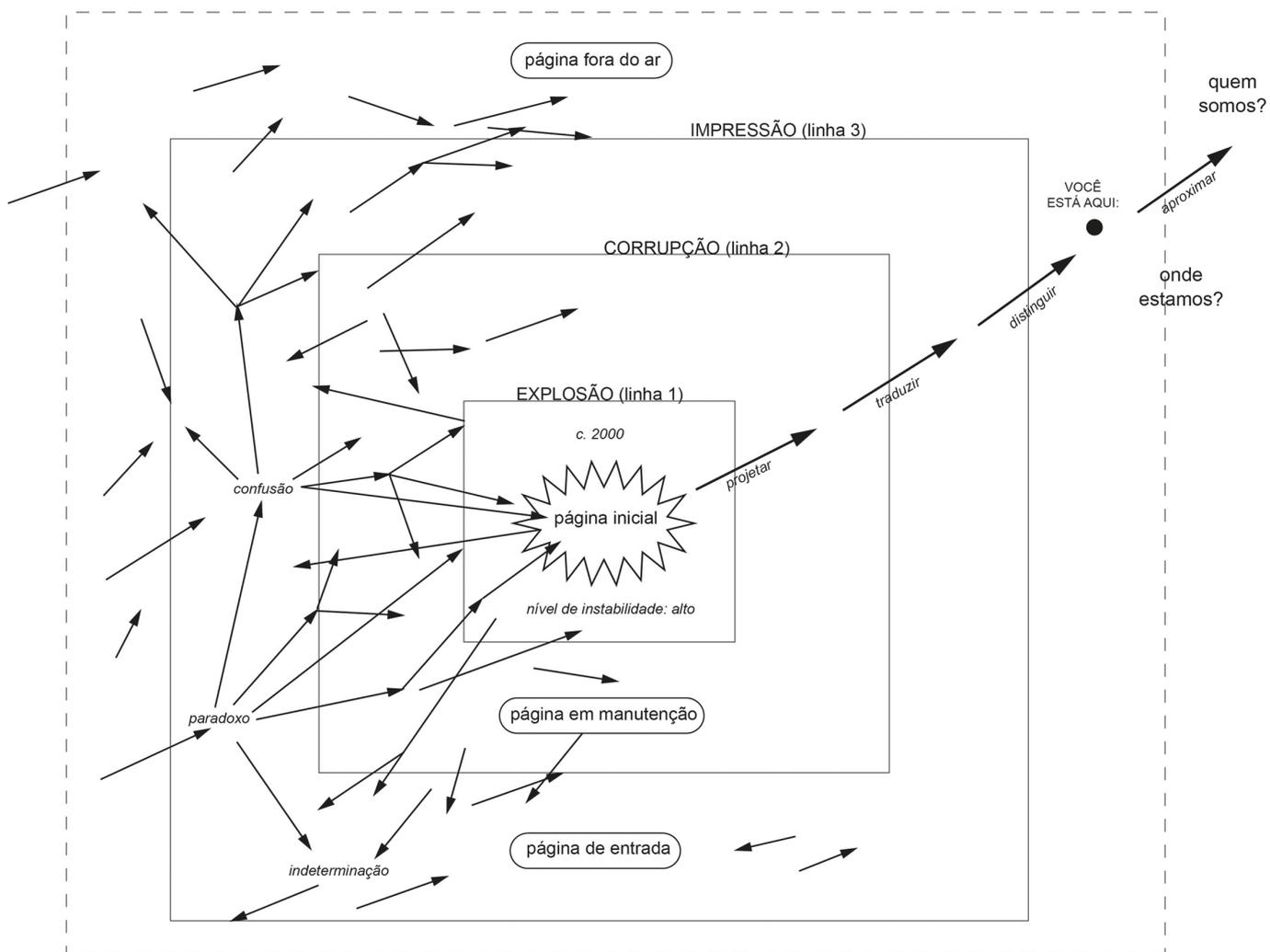
A cena originária simula uma possível origem para o signo, possibilitando que as imagens atravessem o estado de indeterminação, dando início ao processo de fechamento dos arquivos. É como se gráfica fosse uma caverna de Platão ao contrário: enquanto, no mito original, o fogo ficava no exterior da caverna e projetava nas paredes internas a sombra de uma realidade inacessível a seus habitantes; na gráfica, o fogo brilha no centro do *saite* e projeta para fora suas imagens, as sombras de uma realidade produzida *dentro*. A simulação permite reconectar as sombras, ou imagens, às possíveis origens, no centro da própria narrativa. No mapa, essa cena originária marca a localização da *página inicial* e, a partir dela, as outras *páginas*, ainda embaralhadas, começam a se organizar e projetar suas imagens em direção ao lado de fora.

3.2 CORRUPÇÃO (LINHA 2)

No *mapa do saite* (ver anexo), os limites entre as *páginas inicial*, *em manutenção*, *de entrada* e *fora do ar* são sinalizados por linhas, que estabelecem onde uma *página* termina e a outra começa. Apesar de sabermos que todas as *páginas do saite* estão na mesma superfície da página impressa, se formos considerar o universo proposto pela narrativa, existe um vazio que separa uma superfície da outra. A superfície do espaço físico da loja (*página inicial*) não é a mesma do código de programação (*página em manutenção*), nem da interface de navegação (*página de entrada*), nem da página impressa (*página fora do ar*).

Logo, as linhas do mapa, apesar de estarem sinalizadas com traço preto, representam um espaço vazio, aproximando-se do que a artista brasileira Lygia Clark chamou de linha orgânica. Em 1954, a artista descobriu esse tipo

MAPA DO SAITE



*Anexo à dissertação *Gráfica Internet*, 2019, de Luis Larocca.

particular de linha, que surgia ao aproximar a superfície de suas colagens do papel do paspatur (a moldura de papel elevado, colocada dentro da moldura do quadro para impedir que a obra não encoste no vidro). Assim, “a *linha orgânica* é uma linha que não foi traçada ou esboçada por ninguém, mas que resulta do contato entre duas superfícies”, que podem ser, tal como pontua Basbaum (2006), a superfície de “lugares, coisas, objetos, corpos e até mesmo conceitos”⁴ (ver fig. 4). Ao longo da trajetória da artista, a linha orgânica desdobrou-se, tencionando e expandindo os limites entre a obra e o espaço real. Segundo Basbaum (2006), com a obra de Clark, a arte contemporânea torna-se uma “investigação sobre os limites do campo artístico em termos de uma relação entre mente e corpo, em que os sentidos – todos, não só os visuais – contribuem para produzir um modo de pensar que é a produção de um corpo: a produção de formas de vida”⁵.

De forma paralela, Michel Foucault, no ensaio que escreveu sobre a pintura de Magritte, publicado originalmente em 1968, parece ver a linha que separa imagem do cachimbo e a frase imediatamente disposta sob ela como uma “pequena, estreita faixa, incolor e neutra”, que não seria exatamente um vazio ou uma lacuna, mas antes uma “ausência de espaço, um apagar do ‘lugar-comum’ entre os signos da escrita e as linhas da imagem”⁶. Segundo Basbaum (2006), o mais marcante sobre a teoria que Foucault estabelece acerca das palavras e imagens, ao longo de sua obra, é que ele cria uma “completa distinção entre as matérias que constituem as dimensões do discurso e do visível”, trazendo à tona “o espaço entre – a zona de contato, interface – como o principal site (ou não-site) onde eventos produtivos são

4 (BASBAUM, 2006, p. 87, tradução minha). Texto original: “the *organic line* is a line that has not been drafted or carved by anyone, but results from the contact of two different surfaces (places, things, objects, bodies, or even concepts)”

5 “(...) an investigation of the art field’s borders in terms of its relationship to the continuity of mind-body, in which the senses - all, not only visual - contribute to producing a way of thinking that is the production of a body: the production of life-forms”. (BASBAUM, 2006, p. 87, tradução minha)

6 (FOUCAULT, 1988, p. 33)

gerados, criados, disparados”⁷.

As linhas do *mapa do saite*, assim como as linhas orgânicas, não são “dadas à priori, como parte do mundo”, mas devem ser produzidas e ativadas por meio de “uma intervenção, um gesto que abre coisas e produz um novo fluxo de problemas, situações e eventos”⁸. O navegador, assumindo o lugar do programa de leitura, passa a cumprir um papel ativo na tradução do código para a interface de navegação com base em seus glitches -manifestações visuais associadas à corrupção de dados, erros de transmissão e recepção digitais. Através das linhas, o navegador pode entrar em contato com gráfica, mesmo seu *saite* encontrando-se fora do ar. Ao chegar na *página de entrada*, continuamos seguindo as imagens, como quem aposta uma corrida, que vão sendo projetadas para fora e, aos poucos, vão se aproximando cada vez mais da superfície.

7 “What is most remarkable about Foucault’s theory is that, when it establishes the absolute otherness of the matters that constitute the discursive and visible dimensions, it brings forth the in-between space - contact zone, interface - as the principal site (or non-site) where productive events are generated, created, triggered” (BASBAUM, 2006, p. 96, tradução minha). Como afirma Basbaum (2006): “de fato, este modelo coloca imagens e palavras no mesmo nível, indicando que se um significado (de qualquer tipo) deve ser produzido, será resultado de uma operação conflitiva e disjuntiva do contato (nunca pacífico) entre essas duas matérias -o limite não é mais o que separa as coisas em um ambiente esterilizado e anestesiado, mas o hotspot em que processos se tornam produtivos”. Tradução minha, a partir do trecho: “In fact, this model takes both images and words at the same level, indicating that if meaning (of any kind) is to be produced, it will be the result of a conflictive and disjunctive operation of (never peaceful) contact of these two matters - the borderline is no longer what sets thing apart in a sterile and anesthetized environment, but the hotspot where processes become productive”. (BASBAUM, 2006, p. 96)

8 Tradução minha, a partir do trecho: “Nonetheless, it is necessary to clarify that the operation of disjunctive confrontation is not simply processed through the given dimensions of word and image - on the contrary, it has to be produced through concrete engagement. Therefore, the organic line is not just a given, as part of the world, but must be produced and activated by an intervention, a gesture that opens things and produces a new flow of problems, situations, and events”. (BASBAUM, 2006, p. 98)

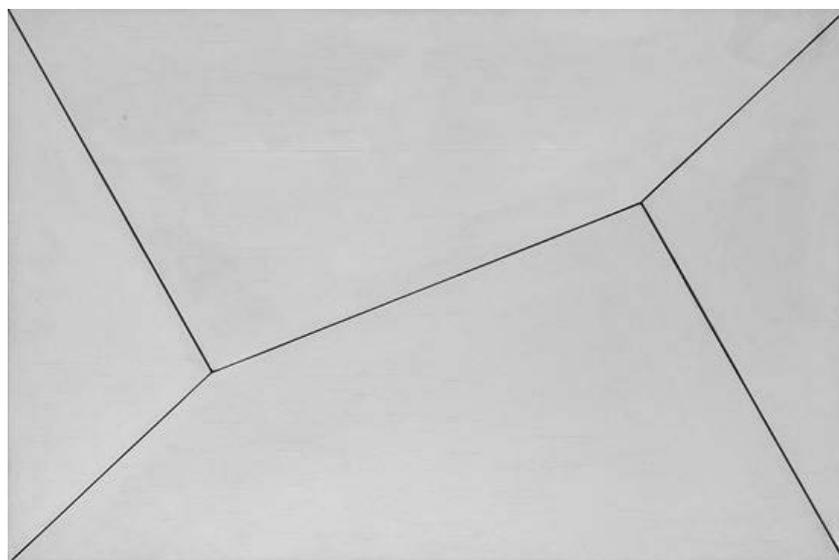


Fig. 4
Lygia Clark
*Planos em superfície
modulada no. 1, 1957.*

3.3 IMPRESSÃO (LINHA 3)

Ao atravessar as duas primeiras linhas, o espaço virtual do *saite* passa a tomar uma forma mais definida. Suas *páginas*, que antes pareciam estar soltas, começam a se organizar, conectando-se uma à outra por meio de um movimento contínuo em direção à superfície. O espaço que havíamos gerado ao entrar na narrativa, vai aos poucos se deformando, ajustando-se, em uma espécie de espaço topológico⁹.

A partir da lógica da topologia, ao longo da navegação, a forma tridimensional e virtual do *saite* poderia vir a se tornar tanto uma xícara quanto uma rosquinha, uma vez que ambas possuem estruturas topologicamente equivalentes. Dito de outro modo, tanto a xícara quanto a rosquinha possuem apenas um furo, o que permite uma deformação entre um elemento e outro sem rompimento em sua estrutura. O exemplo da xícara e da rosquinha é o mais comum que encontramos explicando a lógica da topologia na internet, mas o que estou querendo dizer é que cada navegador que acessar o *Calendário* irá virtualizar espaços de formatos distintos, mas topologicamente equivalentes entre si.

Por isso, optei por concentrar minha análise não na forma, mas na estrutura do espaço topológico gerado pela navegação. Assim, a partir do mau funcionamento na *página inicial*, o *saite* vai aos poucos se deformando, suas *páginas* aproximando-se umas das outras, até atingir a terceira linha, o vazio que separa as *páginas* internas da *página fora do ar*. É hora de começar a impressão.

Uma das características da impressão em risografia¹⁰ são as falhas de registro, geradas a partir do deslocamento as camadas de cor, que são impressas separadamente. A narrativa da gráfica provoca o navegador para perceber essas falhas, ao tornar difícil de distinguir os erros da interface de navegação e os erros de impressão. A configuração do *Calendário* faz com que a única forma de fazer essa distinção seja analisar muito atentamente a superfície das páginas impressas. O trabalho nos obriga a afinar o nosso olhar, ao fazer-nos

9 De acordo com a Wikipédia, “espaços topológicos são estruturas que permitem a formalização de conceitos tais como convergência, conexidade e continuidade. Eles aparecem em praticamente todos os ramos da matemática moderna e são uma noção unificadora central. O ramo da matemática que estuda os espaços topológicos é denominado topologia”. (ESPAÇO TOPOLÓGICO, 2018)

10 A técnica da Risografia provém de uma marca de duplicadoras digitais criadas no Japão nos anos 80 para viabilizar impressões de baixo custo em alto volume. Foi desenvolvida originalmente para ser uma ferramenta de impressão veloz e de baixo custo para pequenos formatos.

aproximar da impressão, buscar os encaixes entre áreas de uma mesma cor, comparando partes de uma mesma imagem.

Logo percebemos que se trata de uma tarefa impossível. A maioria das imagens foram sangradas para além da marca de corte, impedindo que tenhamos certeza sobre como o arquivo foi realmente fechado. Mas a verdade é que isso não importa. O que importa, de fato, é o que acontece com a narrativa no momento em que o nos prestamos a realizar a tarefa de olhar atentamente. Estamos atravessando a terceira linha do mapa, e dando início ao processo de impressão das imagens do *Calendário*, que, desde o início, tínhamos em mãos.

HORÁRIO DE FUNCIONAMENTO

4

4.1 ATRASO PÓS-ATRASO

Depois de passar todo esse tempo tentando alcançar algo que parecia estar sempre fora do alcance, atingimos o ponto em que aquilo que as imagens buscam representar torna-se muito próximo daquilo que elas são de fato,

ou seja, daquilo que temos em nossas mãos. Quase já não é mais possível separar ficção e realidade. As cores das impressões tornaram-se mais vivas e vibrantes e apontam em direção à saída cada vez mais perto. Sem eliminar o paradoxo, as *páginas* foram se fechando, aos poucos, até fecharem-se completamente, formando um estranho looping: as imagens da gráfica foram desordenadas, porque o *saite* entrou em estado de erro? Ou o *saite* entrou em estado de erro, porque as imagens da gráfica foram desordenadas?

Pode ser que a resposta seja: ambas/nenhuma ou ambas/as duas. O que importa é que, dentro dessa configuração, o erro deixou de ser exatamente erro. E o atraso, conseqüentemente, deixou de ser apenas atraso. Estaríamos então falando de uma espécie de pós-erro? Ou pós-atraso? Não sei. O que posso afirmar é que, dentro do *Calendário*, estamos diante de um outro tempo, um outro espaço, uma outra lógica de produção de imagens. Acredito que esse tempo esteja relacionado com a transição entre o que ficou conhecido como o pós-modernismo ao que viria a ser o metamodernismo.

O ponto que estou buscando defender aqui é o de que o *Calendário* não só enfatiza aspectos que escapam à lógica do pós-modernismo, como torna a transição entre épocas um assunto de sua própria narrativa: ao longo da navegação, presenciamos uma passagem temporal, um desdobramento que move a gráfica de um espaço interno, paradoxal e instável, em direção a um outro espaço, em que a instabilidade é parcialmente resolvida, caracterizando o novo paradigma metamoderno. Assim como já expliquei na introdução, o performatismo se apresentou a mim como uma das estratégias dentro do metamodernismo, que me ajudaram a explicar porque e como a estrutura do *Calendário* relaciona-se a esse novo paradigma.

Assim, se minha hipótese estiver correta e o *Calendário* estiver fazendo de fato a passagem entre o pós-modernismo e qualquer coisa que tenha vindo depois dele, a explosão na gráfica Internet deve ter ocorrido por volta dos anos 2000, momento em que a maioria dos teóricos que tenta definir o novo paradigma situa o momento da transição entre uma época e outra¹. Seguindo essa lógica, o pós-modernismo e o metamodernismo estariam situados, dentro da narrativa, antes e depois da explosão.

1 Eshelman, responsável pela definição do termo Performatismo, afirma que começou a identificar trabalhos sob uma estratégia distinta, com mais regularidade, a partir da segunda metade dos anos 1990, com a tendência se intensificando notavelmente depois da virada do século (ESHELMAN, 2008). Vermeulen e Akker (2017b) também situam o metamodernismo a partir dos anos 2000 e, ao contrário de Eshelman, oferecem um contexto econômico, social e político a fim de contextualizar o novo período.

No *mapa do saite* (ver anexo), a passagem entre um momento e outro fica bem clara: antes da explosão, as linhas de força apontam para muitas *páginas* ao mesmo tempo, sem se fixarem em nenhuma direção. Quando todos os caminhos são possíveis, nenhum deles parece se concretizar. Ao se multiplicarem as possibilidades, uma atmosfera de instabilidade é gerada, levando a um disparo no centro do *saite*. Após a explosão, o trajeto passa a apontar em uma única direção. Os arquivos, antes abertos, começam a se fechar. As *páginas*, antes desordenadas, passam a se conectar, por meio de um espaço topológico, que se deforma continuamente, sem rompimentos, a não ser pelas linhas deixadas entre um espaço e outro, que o navegador é levado a preencher.

A passagem descrita acima relaciona-se ao que Eshelman chama de performatismo, termo que utiliza para definir estratégias que enfatizam unidade, identificação, fechamento, por meio de “uma forte performance”², ou seja, uma bem sucedida e convincente tentativa de criar um efeito de transcendência, a partir daquilo que o autor irá chamar de “duplo enquadramento”³. O duplo enquadramento, ou duplo quadro, é um dos mecanismos estéticos básicos da estratégia performatista e corresponde a um “fecho ou encaixe entre um quadro externo (a construção mesma do trabalho) e um interno (uma cena ostensiva ou cenas de algum tipo)”⁴ -isso dentro da própria estrutura do trabalho. Na fotografia performatista, por exemplo, a estrutura do encaixe faz com que “ambos os quadros interno e externo trabalhem juntos para nos forçar a perceber o que quer que esteja sendo fotografado a partir de uma unidade estética, ao invés de uma desordem antiestética.”⁵

No *Calendário*, o encaixe ocorre não somente entre dois, mas entre múltiplos quadros, que se referem respectivamente às *páginas do saite*. Do interior ao exterior, as *páginas* se articulam de modo a criar um fechamento para narrativa, um todo que não pode ser desfeito, sem que uma parte do trabalho seja destruída. O funcionamento paradoxal da gráfica (quadro interno) acaba resultando em uma corrupção de dados de seu próprio website (quadros intermediários), que desorganiza as imagens e acaba gerando, de forma

2 “a *strong performance*” (ESHELMAN, 2008, p. xii, tradução minha)

3 Tradução minha, a partir dos termos “double framing” e “double frame” (ESHELMAN, 2008)

4 “(...) a lock or fit between an outer frame (the work construct itself) and an inner one (an ostensive scene or scenes of some kind).” (Ibidem, p. 36)

5 “(...) both the inside and outside frames work together to force us to perceive whatever is being photographed as an aesthetic unity rather than as anti-aesthetic disorder.” (ESHELMAN, 2017, p. 185, tradução minha)

acidental (pelo menos, é o que parece sugerir), sua própria impressão (quadro externo). O encaixe entre quadros cria um fechamento que nos impede de perceber o *Calendário* e a gráfica em contradição ou desajuste: mesmo que o *Calendário* não tenha sido planejado para ser um calendário, apresentando-se como resultado de um mau funcionamento, ele ainda organiza o tempo da gráfica, fazendo com que ela funcione. O paradoxo da gráfica torna-se um “paradoxo generativo”, ao combinar coisas que poderiam ser impossíveis de serem combinadas, por meio de um ato significativo de criação, ao invés de uma anarquia destrutiva⁶.

O processo de navegação acaba gerando uma sensação de organização, de ordem e unidade, só que às avessas. Eshelman (2017) enfatiza que esse movimento não significa um retorno ao modernismo: o “performatismo pode ser pensado em termos históricos como revertendo a desordem, o ceticismo crítico do pós-modernismo, sem retornar ao conceito modernista de uma ordem dinâmica e natural que pode ser diretamente revelada através da arte”⁷. O efeito de transcendência em direção a um sentido de ordem não passa de um efeito simulado no nível formal de representação.

Assim, a ideia do bóton demonstrativo, que utilizei no início do texto para introduzir a lógica de fechamento dos arquivos, é menos sobre chamar atenção para o aspecto superficial da realidade, de como as aparências enganam; e mais sobre simular um certo tipo de profundidade, construída esteticamente, a partir da própria superficialidade da imagem. Em outras palavras, a intenção do *Calendário* não é nos fazer acreditar que o bóton é real, como se as imagens fossem uma janela para a realidade do mercado onde a gráfica se localiza; nem nos colocar em dúvida ou nos enganar sobre sua existência - ainda que a dúvida possa existir, ela não é seu objetivo final. Podemos ter certeza de que, se existe uma gráfica Internet de verdade, provavelmente não é mesma gráfica que estamos discutindo aqui neste texto.

O objetivo da fotografia performatista seria então o de “criar o que poderia ser chamado de efeito de transcendência - uma transcendência que é formalmente palpável”⁸. Simula-se um efeito, por meio da própria visualidade das imagens,

6 (ABRAMSON, 2017, n.p.)

7 “Performatism might be thought of in historical terms as reversing the disordering, critical skepticism of postmodernism while not returning to the modernist conceit that natural, dynamic order can be directly revealed through art.” (ESHELMAN, 2017, p. 185, tradução minha)

8 “(...) to create what one might call the effect of transcendence - a transcendence that is formally palpable but whose source is not directly accessible to the viewer.” (ESHELMAN, 2017, p. 185, tradução minha)

que parece sugerir uma resolução para alguns dos problemas internos à narrativa. No entanto, mesmo resolvendo algumas de suas questões, ao reconectar os erros do *saite* à uma possível cena originária, a fonte que gera essa resolução torna-se inacessível ao navegador. Segundo Eshelman, é como se a simulação tivesse sido imposta por um gesto quase divino⁹.

Esse gesto pode ser percebido nas fotografias de Thomas Demand, um dos artistas citados por Eshelman para exemplificar a presença do performatismo nas artes visuais¹⁰. Ao reconstruir imagens selecionadas da mídia, em escala real, utilizando apenas papel, Demand apaga qualquer possível pista que poderia remeter à imagem original, deixando apenas legendas muito vagas sobre o que a nova imagem poderia querer indicar (ver fig. 5). Isso faz com que seu trabalho não seja sobre a incapacidade da fotografia de representar a realidade, mas sim sobre a capacidade do autor de impor sobre o espectador uma intenção¹¹.

Assim como nas fotografias de Demand, o *Calendário* também “oculta o discurso no nível do signo-objeto ou quadro interno ao privá-lo de tudo que não sejam os mínimos atributos necessários para fazer com que se tornem objetos identificáveis do mundo real”, o que faz com que o navegador só possa se aproximar do trabalho através da intuição¹². Da mesma forma, a manipulação das imagens impede que a gráfica Internet possa ser acessada por fora do que está sendo mostrado em suas próprias imagens. Mesmo que encontremos um acesso externo, a localidade de onde as imagens vieram, isso será uma tarefa praticamente inútil, pois a gráfica não está fora das imagens,

9 Eshelman observa como essas construções de enredo teístas são quase que invariavelmente irônicas, na medida em que “combinam um mito arcaico e teísta com um twist contemporâneo e secular que não casa bem com o dogma imposto. O performatismo cria um dogma secundário, motivado esteticamente e faz dele o quadro externo de um trabalho específico” (tradução minha). Texto original: “(...) they couple an archaic theist myth with contemporary, secular twists that don't jive well with received dogma. Performatism, in other words, creates secondary, aesthetically motivated dogma and makes it into the outer frame of a particular work.” (ESHELMAN, 2008, p. 14)

10 Outros exemplos incluem: as performances de Vanessa Beecroft, as fotografias mais recentes de Andreas Gursky, as pinturas de Neo Rauch, entre outros.

11 Eshelman aponta essa conclusão com base no artigo “Without a Trace”, do historiador de arte Michael Fried, publicado na Artforum, em 2005. As contribuições de Fried para o debate em torno das origens e do desenvolvimento do modernismo o situam junto a importantes teóricos da arte, tais como Clement Greenberg e Rosalind Krauss. Eshelman cita o artigo de Fried, que confirma sua percepção acerca do trabalho de Thomas Demand, indo contra a leitura tipicamente pós-moderna que é normalmente feita sobre o trabalho do artista (ESHELMAN, 2008). Para mais sobre a visão de Fried acerca do trabalho de Thomas Demand, ver o texto “Thomas Demand's Allegories of Intention; “Exclusion” in Candida Höfer, Hiroshi Sugimoto, and Thomas Struth”, capítulo 9 do livro “Why photography matters as art as never before”, de Michael Fried. New Haven: Yale University Press, 2008, traduzido em português na revista ARS (São Paulo), vol.14, no.28. São Paulo, Jul/Dez. 2016.

12 “(...) occludes discourse on the level of the sign-object or inner frame by depriving it of all but the most minimal features necessary to make it identifiable as a real-world object.” (ESHELMAN, 2008, p. 215, tradução minha)

mas acontece por meio das imagens. As respostas devem ser encontradas a partir de um contexto de relações internas à narrativa.

Desse modo, o performatismo, esse novo paradigma que estamos vivendo, funciona antes de tudo a partir de um nível estético, que implica acima de tudo uma atitude de acreditar. O objetivo de trabalhos performatistas é “fazer os espectadores acreditarem, mas do que convencê-los com argumentos cognitivos”¹³, o que pode fazer com que os espectadores assumam posições morais e ideológicas que não assumiriam normalmente. Segundo Eshelman, “a performance torna-se bem sucedida quando um padrão de crença do leitor é alterado de alguma forma, e ele ou ela passa a projetar aquele novo padrão de volta sobre a realidade”¹⁴. À medida em que a impressão vai sendo concluída, o navegador segue em direção a última *página do saite*, e agora também a última *página do Calendário*. O arquivo da gráfica se fechou, mas sem fechar seu interior. Nele, o paradoxo continua, gerando instabilidade e algumas perguntas, que ainda precisam ser respondidas.

4.2 VOLTAR À PÁGINA INICIAL

Ao virar a última folha do *Calendário*, o navegador é levado de volta ao seu ponto de partida. O que era *Calendário* passa a ser *Calendário de Atrasos*. A mudança faz sentido: os erros de funcionamento da gráfica fizeram a gráfica

13 “(...) make viewers believe rather than convince them with cognitive arguments.” (ESHELMAN, p. 37, tradução minha)

14 “(...) a performance is successful when a reader’s belief pattern is changed in some particular way, and when he or she begins to project that new belief pattern back onto reality.” (Ibidem, p. 37, tradução minha)

Fig. 5
Thomas Demand
Office (Büro), 1995



avançar no tempo, fechando seu espaço de navegação em uma espécie de uma fita de Moebius¹⁵, em que há apenas um único lado que se abre de dentro para fora e de fora para dentro. Para não sair da obra de Lygia Clark, é como se o trabalho estivesse nos convidando para continuar caminhando¹⁶, ou navegando na profundeza-superficial da gráfica mais uma vez.

Mas não é mais possível começar tudo de novo, exatamente da mesma maneira. A fita de Moebius, ao contrário da figura do oito, cria uma situação paradoxal entre o dentro e o fora, o antes e o depois. Já não estamos mais no mesmo lugar, nem no mesmo tempo: onde estaríamos afinal? Ou quando estaríamos? Será que continuamos dentro da narrativa, sendo conduzidos por uma espécie de força superior? Seria essa a força do atraso, que marcaria um limite, uma linha para além de onde poderíamos atravessar?

15 De acordo com a Wikipédia, “uma fita de Moebius ou faixa de Moebius é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta em uma delas”. (FITA DE MÖBIUS, 2018) .

16 Referência à obra “Caminhando” (1964), de Lygia Clark, em que o participante é instruído a cortar uma faixa de Moebius em seu comprimento e de maneira contínua, experimentando assim o seu paradoxo espacial.

calendário



d
e



**QUEM SOMOS/
ONDE ESTAMOS?**

5.1 O TEXTO DEPOIS DO TEXTO

Conseguimos sair de dentro da gráfica, mas continuamos na superfície de seu *saite*, na *página fora do ar*. O que faz deste texto, que está quase chegando ao fim, também uma parte da narrativa. Enquanto escrevia, muitas vezes fiquei pensando no título que daria para a pesquisa quando fosse concluída. Pensei em algumas opções: “Arquiteturas contínuas e topologias do atraso”; “Pós-glitch: a estética contemporânea do erro”; “Metanarrativas na era da pós-internet”; “Calendário de atrasos: um estudo de caso”; ou mais especificamente “Calendário de atrasos: do pós-modernismo ao metamodernismo”. Por mais que meu objetivo não tenha sido defender a agenda do metamodernismo, a discussão em torno de seus aspectos acabou tornando-se um ponto principal. Como explicado anteriormente, a passagem entre épocas faz parte da narrativa do *Calendário* e, considerando que estamos dentro dela, podemos nos perguntar: será que estamos vivendo mesmo dentro de uma nova lógica cultural?

É verdade que, principalmente a partir dos anos 2000, o acesso à internet se ampliou e passou a modificar a forma como nos relacionamos, afetando a maneira como percebemos o mundo e nós mesmos. Segundo Abramson (2017), um dos teóricos do metamodernismo, “a internet nos possibilita sobrepor e combinar coisas para criar novas coisas, de um modo que nunca pudemos antes (...), mesmo sabendo que ela nos torna menos felizes em muitos aspectos. Assim, a internet nos distancia e nos conecta ao mesmo tempo – muito metamoderno!”¹. De fato, temos a sensação de que estamos mais conectados que antes, mesmo que no final do dia estejamos ainda sozinhos na frente da tela de um computador².

Em comparação com a época anterior, em que a principal mídia era a televisão, a internet trouxe de volta um certo protagonismo para o indivíduo: voltamos

1 “The internet lets us quickly overlap and combine things to create new things in a way we never could before (...) even as we know the internet also makes us less happy in many respects. The internet thus distances and connects us at the same time -very metamodern!” (ABRAMSON, 2007, tradução minha, n.p.)

2 Apesar disso, o impacto que conectividade teve nos movimentos sociais, políticos e culturais deve ser considerada. Ver o vídeo: “Ativismo na internet é ativismo?”, da youtuber Nátaly Neri (2018). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X2abNOm_WTA&t=2s. Acesso em 18/01/2019.

o olhar para nós mesmos, entrando em uma espécie de eterno estado de autoconsciência e, ao mesmo tempo, alienação³. A internet nos ofereceu a possibilidade de sermos e não sermos nós mesmos, ao mesmo tempo⁴. Independentemente se essa versão que criamos é mais ou menos “fiel” àquilo que somos ou acreditamos ser, a forma como nos retratamos em perfis de redes sociais afeta nossa subjetividade, transformando a forma como agimos no mundo.

Ao nos tornar parte de sua realidade-virtual, a gráfica Internete força um olhar para dentro de nossa própria experiência. O que antes eram as perguntas da gráfica, agora passam a ser também as nossas perguntas: quem somos? Onde estamos? O que é real? Como voltamos para a nossa realidade, a realidade em que estávamos antes de nos perdermos em seu universo? Há um caminho de volta?

3 Abramson (2017) considera o metamodernismo, ao contrário do que muitos dizem, como um fenômeno da “pós-pós-verdade”, pois o fato de termos consciência da “pós-verdade” nos instrumentaliza a serviço da própria verdade. Nesse sentido, o metamodernismo seria, nas palavras do autor, uma “narrativa sobre como fazemos narrativas” - que é fundamentalmente uma visão otimista. (ABRAMSON, 2017, n.p., tradução minha)

4 Segundo Goldsmith (2016), “aquela definição -ser eu e não ser eu simultaneamente- parece uma avaliação mais realista de nossas vidas do que a ânsia por um retorno a um tempo que não mais existe, um unificado ‘autêntico’ eu”. Tradução minha, a partir do trecho: “that definition -me and not me simultaneously- seems to be a more realistic assessment of our online lives than the tirade of pleas for a return to some long-lost, unified ‘authentic’ self”. (GOLDSMITH, 2016, p.19)

5.2 A ÚLTIMA LINHA

A resposta da pergunta anterior já foi dada: não é possível voltar no tempo. No entanto, o mesmo mecanismo que nos conduziu em direção a saída do interior do *saite*, trazendo-nos à superfície, também pode nos fazer avançar. Se olharmos o diagrama (ver anexo), não há uma indicação da *página* para onde poderíamos atravessar. Há apenas uma linha tracejada, indicando um limite virtual, mas que ainda não se encontra visível. Então, o que fazer? Como tornar esse limite visível, para que possamos sair finalmente da gráfica? Seguindo as orientações de Marco Polo, do livro “Cidades Invisíveis”⁵, de Calvino, o navegador terá aqui apenas duas opções:

1. Não fazer absolutamente nada e continuar a viver como se nada estivesse diferente, o que pode ser a opção mais fácil, à primeira vista. Mas posso lhe dizer, por experiência própria: pode ser que as coisas não estejam mais da mesma forma como antes e a qualquer hora os efeitos paradoxais da gráfica poderão ressurgir e lhe arrastar de volta para dentro da gráfica.
2. Continuar a deformar o espaço do *saite*, no caso, a *página fora do ar*,

5 (CALVINO, 1990)

em que se encontra neste exato momento. Essa segunda opção demandará do navegador um pouco mais de esforço, mas acredito que seja a saída mais eficaz. Dito de outro modo, o navegador precisará identificar, em sua experiência de navegação, de que modo é possível aproximar a realidade da gráfica da realidade da sua própria vida, de forma a tornar, entre essas duas realidades ou superfícies, a última linha visível, e permitir que ela seja finalmente atravessada.

Resolvi seguir a segunda opção e, a partir de minha experiência, construí a pesquisa que apresentei nas páginas deste texto. Depois de muito pensar, decidi que a pesquisa se chamaria apenas Gráfica Internete. Não somente pelo fato do objeto de estudo conter, em sua sequência de imagens, o espaço virtual de uma gráfica chamada Internete, mas também, porque na medida em que esse espaço surgia, uma outra gráfica se refletia do lado de fora. Se minhas hipóteses estiverem corretas, os próximos acessos ao *Calendário* provocarão a produção de novas imagens e textos, cada um tentando responder às perguntas da gráfica a partir de uma nova perspectiva. Quando eu terminar de escrever, atravessarei a última linha, deixando para trás a pesquisa que você tem em mãos. Este texto poderá lhe ajudar a construir sua imagem sobre a gráfica, juntando seus espaços, encontrando suas respostas, a partir de sua própria experiência.

BIBLIOGRAFIA

AARSETH, Espen J. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997.

ABRAMSON, Seth. *What is metamodernism?*. The Huffington Post. 2017. Disponível em: https://www.huffingtonpost.com/entry/what-is-metamodernism_us_586e7075e4b0a5e600a788cd. Acesso em: 14 jan. 2019.

AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

AKKER, R; VERMEULEN, T. *Notas sobre o metamodernismo*. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 34, p. 232-253, dez. 2017a.

_____. Periodising the 2000s, or, the emergence of metamodernism. In: AKKER, R.; GIBBONS, A.; VERMEULEN, T. (Org.). *Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism*. Londres; Nova Iorque: Rowman & Littlefield International, 2017b. cap. 1, p. 1-19.

ALLEN, Gwen. From materiality to Dematerialization and back: conceptual writing in a digital age. In: ANDERSSON, A. (Org.). *Postscript: writing after conceptual art*. Toronto: University of Toronto Press, 2018. p.233-242.

BASBAUM, Ricardo. Within the organic line and after. In: ed. ALBERRO, A.; BUCHMANN, S. (Org.). *Art after conceptual art*. Cambridge, MA/London: MIT Press, Vienna: Generali Foundation, 2006, p. 87–99.

CALVINO, Ítalo. *As cidades insíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

CARROL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2010.

DWORKIN, Craig. The fate of echo. In: DWORKING, C.; GOLDSMITH, K. (Org.). *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Estados Unidos da América: Northwestern University Press, 2011.

ESHELMAN, Raoul. Notes on performatist photography: experiencing beauty and transcendence after postmodernism. In: AKKER, R.; GIBBONS, A.; VERMEULEN, T. (Org.). *Metamodernism: historicity, affect and depth after postmodernism*. Londres; Nova Iorque: Rowman & Littlefield International, 2017. cap. 12, p. 183-200.

_____. *Performatism, or, the end of postmodernism*. Estados Unidos da América: The Davies Group Publishers: 2008.

ESPAÇO TOPOLÓGICO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2018. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Espa%C3%A7o_topol%C3%B3gico&oldid=53887493. Acesso em: 23 dez. 2018.

FIGUEIREDO, Virginia. *Isto é um cachimbo*. Kriterion, Belo Horizonte, vol. 46 n. 112, p. 442-457, dez. 2005.

FITA DE MÖBIUS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2018. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index>.

php?title=Fita_de_M%C3%B6bius&oldid=53812913. Acesso em: 13 dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. *Isso não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LEVY, Pierre. O que é o virtual?. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

SMITH, Keith. *Structure of the Visual Book*. Rochester. New York: Keith Smith BOOKS, 2010.

WALLACE, David. Isto é água. In: WALLACE, Foster. *Ficando Longe do fato de já estar meio que longe de tudo*. Tradução: Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.263-275



calendário



SUA
IMAGEM
AQUI

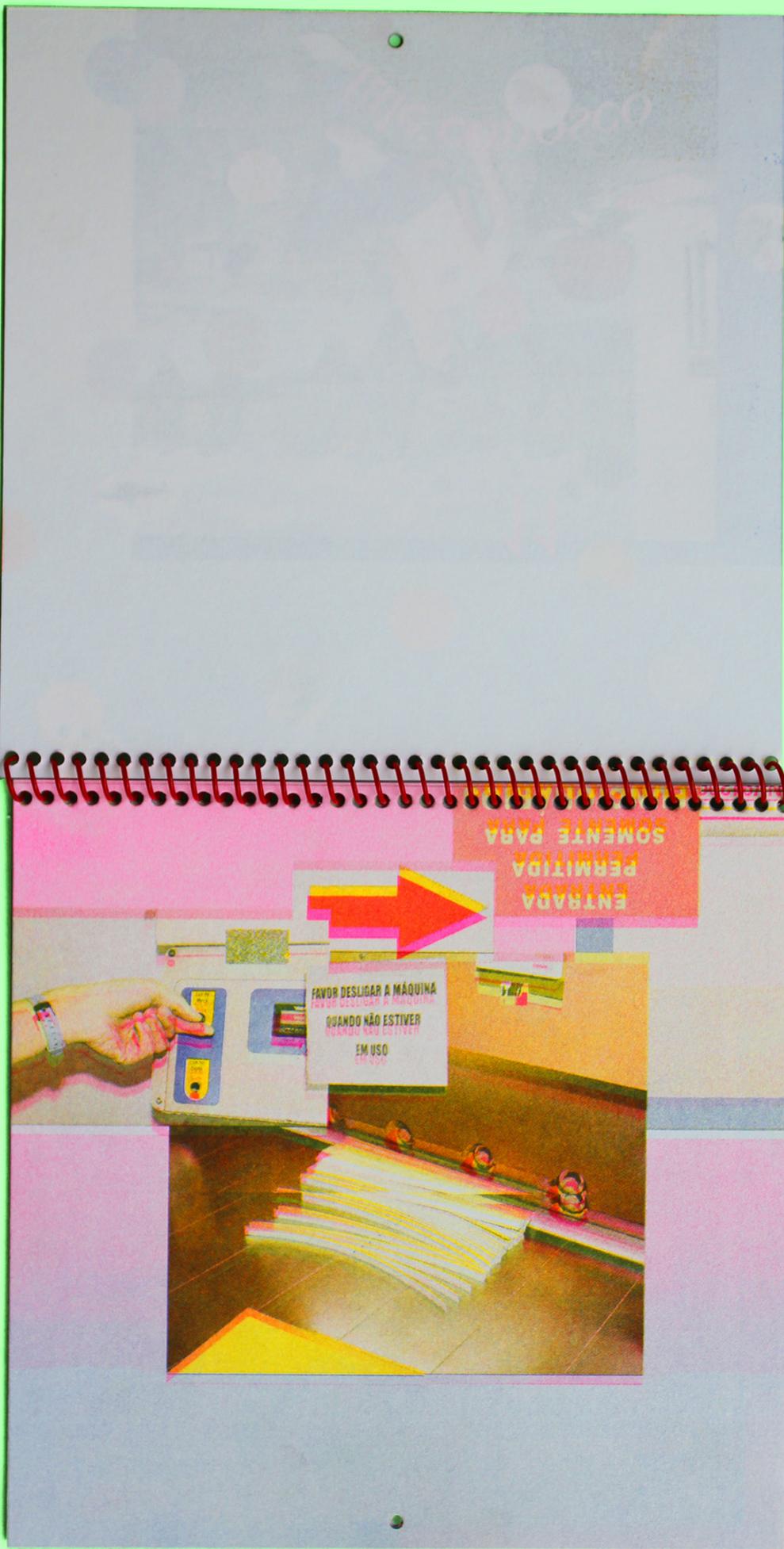
Faixas
blocos

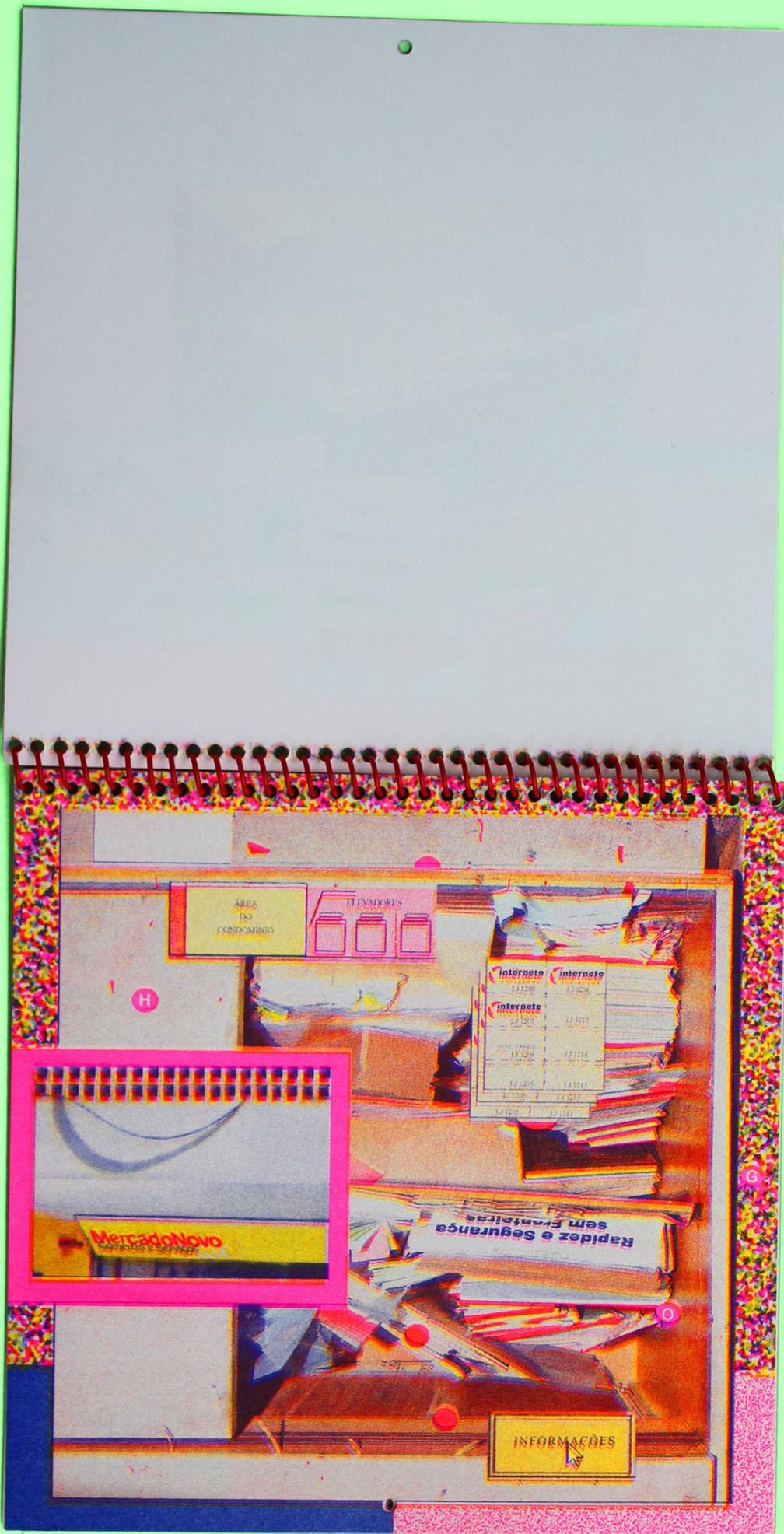


LOJAS
1º 1001 a 1180 →
PAVIMENTO ← 1193 a 1309
2º ESTACIONAMENTO









ÁREA DO CONDOMÍNIO

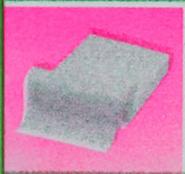
ELEVADORES

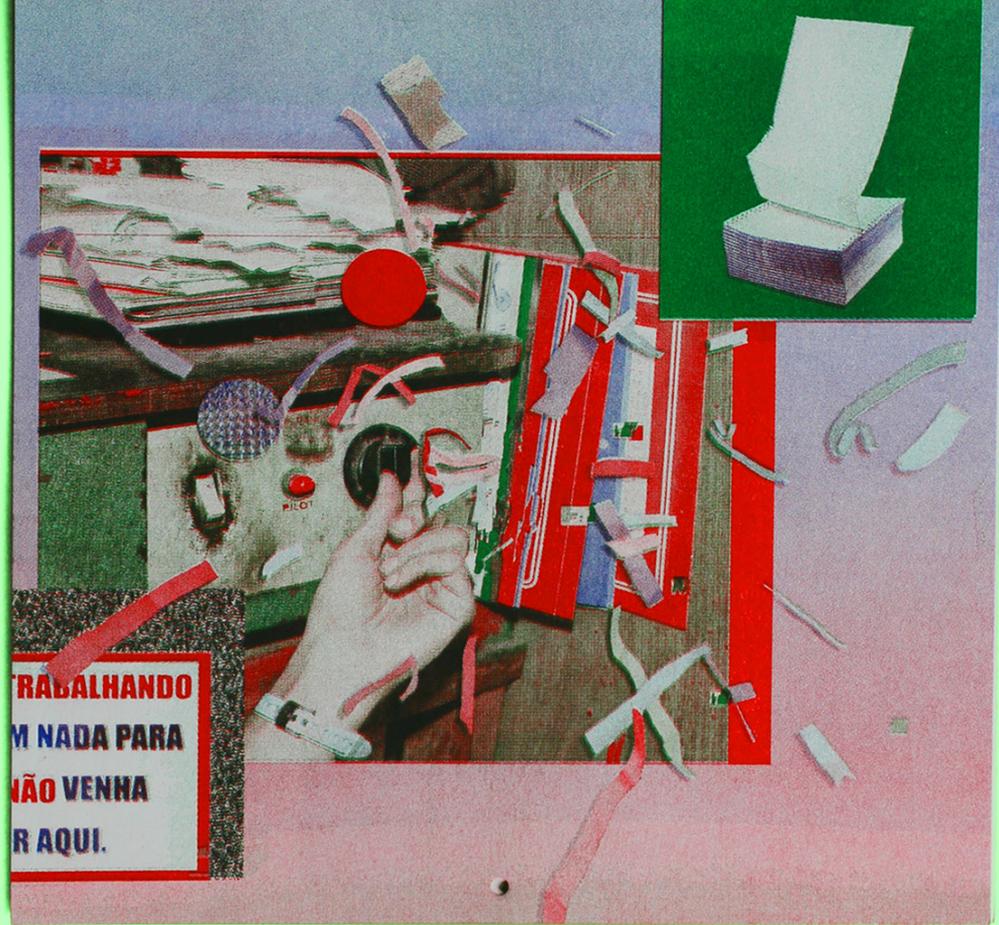
Internet
13.1208 13.1210
13.1209 13.1211
13.1212 13.1213
13.1214 13.1215
13.1216 13.1217
13.1218 13.1219



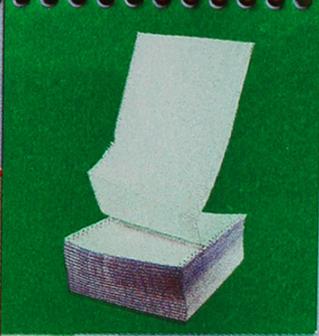
Rapidéz e Segurança
sem Fronteiras

INFORMAÇÕES

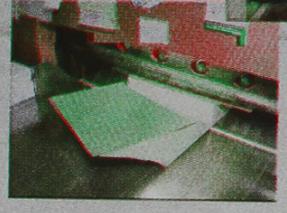




TRABALHANDO
NADA PARA
NÃO VENHA
RAQUI.



PAVIMENTO ← 1193 a 1309
2° PAVIMENTO ← ESTACIONAMENTO 2001 a 2200 →



UNIVERSO



[Blank page with faint, illegible markings]

página em manutenção







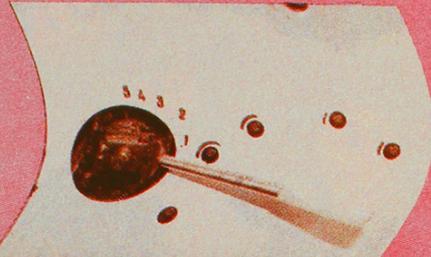
você está aqui:







impressões



[Blank white page for notes]





e

d