

Costuras no espaço viscoso do vídeo compartilhado da rede: o arquivamento performativo de Natalie Bookchin

Sewing in the viscous space of network shared video: performative archiving of Natalie Bookchin

Ruy César Campos Figueiredo¹
czr.campos@gmail.com

RESUMO

Desde os anos 1990, as práticas da artista Natalie Bookchin investigam a cultura de rede e serão destacadas, no presente artigo, para se refletir sobre o arquivo digital; sobre a apropriação como um gesto crítico, artístico e disseminado popularmente na Internet; sobre o que a cultura de compartilhamento *online* implica em termos de concepção sobre vídeo; e sobre como os elementos formais de seus trabalhos estão contextualizados em discussões que envolvem as práticas com documentário na arte contemporânea.

Palavras-chave: Youtube. Videoinstalação. Arquivo. Corpo. Rede.

ABSTRACT

Natalie Bookchin's practices since the 1990's investigate network culture and are going to be highlighted in this paper to reflect on digital archive; on appropriation as a critical, artistic and popularly disseminated Internet gesture; on what the online sharing culture imply in terms of video's conceptualization; and how the formal elements of her videos can be contextualized in discussions around practices with documentary in contemporary art.

Keywords: Youtube. Videoinstallation. Archive. Body. Network.

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rua São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro (RJ).

Introdução

A experiência do audiovisual no espaço compartilhado da Internet acumula uma grande variedade de fenômenos que tocam em temas transversais e que podem fornecer nuances importantes para compreendermos dinâmicas e processos que marcam o presente. A artista norte-americana Natalie Bookchin, ensaiando através de videoinstalações, dedicou a última década² à análise de relações paradoxais entre expressão individual, corpo e vídeo em rede, por meio da apropriação de vídeos pessoais postados no Youtube e em *vlogs*³. Um significativo corpo de trabalho seu com essas apropriações tem início no período da crise financeira mundial de 2008 e na eleição de Barack Obama, vindo a se concluir no período da eleição de Donald Trump, no que para a própria artista se configura a cobertura de uma era. Conforme ela compartilha em uma palestra publicada no *Vimeo*, quando começou a colecionar vídeos,

as pessoas ainda ficavam muito tempo na frente de seus desktops, cabos e tudo mais. Eram tempos mais inocentes, antes do Twitter decolar, antes da Primavera Árabe e antes do online shaming se tornar algo tão ruim, e os vídeos revelam a confiança desarmada que as pessoas ainda sentiam online. (BOOKCHIN, 2017, trad. livre)⁴

O Youtube surgiu em 2005, tendo sido comprado pelo Google em 2006 e experimentava, em 2008, junto com outras redes sociais, uma disseminação que se consolidou no decorrer da década que agora termina, de modo que os *smartphones* se incorporaram no cotidiano social, embutida sua associação entre mobilidade e compatibilidade multimodal. Os vídeos ganharam uma

importância considerável na vida das redes sociais⁵ em geral e conseqüentemente no funcionamento da economia online, que monetiza nossos afetos e vida mediada por aplicativos digitais. Bookchin situa o próprio trabalho em relação à esse contexto:

O foco do meu trabalho é o self compartilhado – sua combinação de privado e público, roteirizado e autêntico, empático e oportunista. Eu exploro elementos e contradições do pacto entre o self, o social e a assim chamada economia do compartilhamento, examinando suas formas e contingências. Colocar a palavra “compartilhar” próximo a “economia” antes parecia contraditório, mas atualmente o compartilhar foi monetizado. No Airbnb, alugamos nossas casas; com Taskrabbbit, nosso labor; com o Facebook e o Youtube, nós alugamos nossos selfs – nossas identidades, nossas imagens e nossas opiniões. (BOOKCHIN & KUPFER, 2016, n.p., tradução livre)⁶

Ela coletou, para suas videoinstalações, milhares de vídeos de pessoas performando, dançando, cantando e expressando a si mesmas em redes sociais audiovisuais. Seu método de busca foi colaborativo e interventivo em relação aos mecanismos de inteligência algorítmica, organizando os vídeos procurados tematicamente a partir de associações semânticas, semelhantes ou diferentes da forma que os algoritmos das redes apresentam os resultados e fazem sugestões de busca. Bookchin optou principalmente pelos vídeos que se distanciavam dos resultados que apareciam no topo, escavando entre os resultados por diferentes tipos de variação. Para ela, tais vídeos falam de um momento particular de um tempo em que o Google ainda não tinha uma boa ideia de como

² Bookchin começou a trabalhar com a rede digital ainda nos anos 1990, utilizando-a como plataforma de ação e distribuição artística a partir de *games*, performances colaborativas, textos e instalações interativas sobre temas como o corpo nos sistemas de vigilância da rede, questões de gênero em personagens de *games* e paisagens documentadas por câmeras de segurança.

³ Diários audiovisuais online.

⁴ People were still a lot of time in front of their desktops, cables and all. These were more innocent times, before Twitter took off, before the Arab Spring, and before online shaming got really bad, and the videos reveal the sometimes disarming trust people still felt online.

⁵ De acordo com o Youtube, em 2016 as pessoas estavam assistindo 1 bilhão de horas de vídeo por dia, o que demoraria em torno de 100 milhões de anos para ser assistido por uma pessoa só (YOUTUBE, 2017).

⁶ My work focuses on the shared self – its combination of private and public, scripted and authentic, empathetic and opportunistic. I explore elements and contractions of the pact between the self, the social and the so-called sharing economy, and examine its forms and constraints. Putting the word “sharing” next to “economy” would have once been considered oxymoronic, but today sharing has been monetized. On Airbnb, we rent our homes; with Taskrabbbit we rent our labor; with Uber, we rent our cars; and on Facebook and Youtube, we rent ourselves – our identities, our images and our opinions.

fazer fortuna com o Youtube e as pessoas ainda falavam diante da câmera de uma maneira distinta da forma que os Youtubers atuam atualmente. (BOOKCHIN, 2017, n.p.)

Pode-se enquadrá-la como um exemplo de *archiveologist* de um tipo de experiência de individualidade compartilhada, emergente nos primeiros anos de *streaming* de vídeos em redes sociais. O corpo e a voz individualmente compartilhados *online* são, através de uma montagem videoinstalativa, postos por Bookchin em coro e coreografia coletiva, ensejando uma dimensão corporificada da sociabilidade online no período de emergência do vídeo em rede social.

Para Russel (2018, p. 9) a *archiveology* é uma prática de coletar e compilar imagens em novas e surpreendentes formas (RUSSEL, 2018, p. 9, trad. livre)⁷, o que enseja uma *poética da colagem* na qual artistas são realizadores de *novas formas de se dar a saber os traços de experiências passadas* (RUSSEL, 2018, p.9, trad. livre)⁸. Bookchin, ao falar sobre sua poética de apropriação de vídeos online, coloca-se muito bem como um exemplo do que trata Russel, e pode nos fazer olhar historicamente para um passado ainda muito fresco:

Eu estou criando um arquivo de um momento particular do tempo. Eu encontro beleza na materialidade desses vídeos de Youtube, na sua pixilização, na luz “ruim”, e em como isso os localiza em um regime histórico e tecnológico particular. Meu trabalho preserva algo que de outra maneira seria perdido ou enterrado. Você não consegue encontrar esses vídeos online mais, pois o que sobe ao topo são vídeos do Drake, ou qualquer coisa que seja o mais popular do momento. Os algoritmos do Google favorecem o popular. O resto afunda para o fundo do banco de dados. Eu resgato os vídeo não amados, pouco vistos e indesejados da

*lixreira da história. (BOOKCHIN & KUPFER, 2016, n.p., trad. livre)*⁹

As práticas e reflexões de Natalie Bookchin serão destacadas, considerando o introduzido, para se refletir sobre o arquivo digital; sobre a apropriação no contexto da digitalidade e como um gesto crítico e artístico; sobre uma concepção em torno da experiência do vídeo compartilhado em rede; e sobre os elementos formais de seus documentários videoinstalativos, como a montagem espacial.

Arquivo digital

As práticas de Natalie Bookchin são bastante significativas para se contextualizar algumas questões correspondentes às relações entre cultura de rede e arquivo. São questões que podem afetar a ciência arquivista, mas que na verdade, pensando com Kouros (2012, p. 102), advém a princípio da arte, da filosofia e da arqueologia das mídias¹⁰. Tais, relacionadas ao contexto da contemporaneidade e a digitalidade, trazem ao arquivo um deslocamento de seu modelo espacial para um modelo de dispositivo sincrônico de contínua transmissão de dados.

Russel (2018, p. 118), em viés semelhante, aponta como, na transição para a cultura digital, o arquivo se transforma em uma base de dados acessível em que algoritmos realizam buscas, assim como se pode fazer buscas a partir de *tags* textuais e até mesmo, com certas limitações, a partir de índices não linguísticos.

As mídias digitais e a interatividade da Internet 2.0 não só alteraram a acessibilidade e seleção da materiais arquivados; elas alteraram a própria concepção de arquivo. Conforme argumento Trond Lundemo, as tecnologias digitais mudam a

⁷ a practice of collecting images and compiling them in new and surprising ways

⁸ new ways of knowing out of the traces of past experiences

⁹ I am creating an archive of a particular moment in time. I find beauty in their [Youtube videos] materiality, in their pixilation, in the “bad” lighting, and in how it locates them in a particular historical technological regime. My work preserves something that would otherwise be lost or buried. You can’t find those videos online anymore because what rises to the top are the Drake videos, or whatever is most popular at any time. Google’s algorithms favor the popular. The rest sink to the bottom of the database. I rescue the unloved, unseen, and unwanted videos from the dustbin of history.

¹⁰ A arqueologia das mídias ou também a *teoria de mídia alemã* é um termo que, conforme Parikka, trouxe unidade a um amplo campo de pesquisadores que se engajam com questões materiais da cultura midiática, sendo Friedrich Kittler uma figura emblemática dessas abordagens e que advogava para que os estudos de mídia não se reduzissem a um jogo de interpretações, conotações semióticas ou modos de representação. Ainda conforme Parikka, para se estudar mídia, você precisa ter um entendimento próprio das realidades da ciência e engenharia que governam o mundo que vivemos com computadores finamente estruturados – sem ignorar o fato de que a mídia técnica não começou com o digital. (PARIKKA, 2015, P.2)

ênfase do armazenamento para a transmissão, o que por vez coloca todo conceito de arquivo em movimento. (RUSSEL, 2018, p. 118, trad. livre)¹¹

Reverte-se, assim, uma forma clássica de se coordenar o arquivo a partir de sua estabilidade ou da mera função de preservação de documentos, bem como se rompe com a separação entre armazenamento e uso dos objetos. Essa separação mantinha, conforme Kouros (2012, p. 103), os objetos do arquivo com “traços materiais” auráticos. Esse termo “aurático”, usado pelo autor, remete a ideia de que aquele que se relaciona com o objeto o faz a partir de uma presunção de intocabilidade e contemplação visual objetiva. Para ele, hoje o arquivo seria um sistema de ordenamento que produz exposições, narrativas e interpretações e nessa perspectiva é que o termo “arquivamento performativo” designaria um processo dinâmico de ação arquivista que envolve o engajamento com arquivos que se encontram prontamente disponíveis para edição e usos futuros, inserindo o arquivo em uma rede de cultura arquivista ativa. (KOUROS, 2012, p. 102).

Essa cultura, ao ser ativa, é também interativa, fazendo do arquivo algo sobre o qual se atua, vitalizando-o, dando-o performatividade presentificada. Nessa abordagem de Kouros, interessa a convergência potencial entre pensar o arquivo tanto pela noção de performance (entendida como relação imediata entre sujeitos ativos em um evento presente cuja experiência é mais importante que a documentação) quanto como uma certa performatividade (que se refere às ações que estabelecem uma realidade pautada no deslocamento de convenções):

Ao discutir arquivamento performativo, por mais que os dois conceitos pareçam incompatíveis nesse aspecto, eu estou interessado na potencial convergência deles, levando em consideração a ideia de Austin de que o ato de discurso produz um efeito para além do uso descritivo e simbólico da linguagem. Todo arquivo que entra em circulação e uso direto invoca um caráter ativo do discurso. (KOUROS, 2012, p. 102, trad. livre)¹²

Russel também toca no tema da performatividade, envolvendo especificamente a imagem, quando nos coloca, por exemplo, que na cultura digital todas as imagens podem ser falsificadas, sendo dotadas de uma falta de significado (*meaningfulness*) que crescentemente tende a estar desassociada de qualquer índice, o que estimula a perceber a imagem como performativa, onde a enação de significado ocorre a partir do seu local em um discurso (RUSSEL, 2018, p. 47) e não em algo essencializado como documento de verdade.

Não é possível falar em termos de essencialidade diante da instabilidade e da contingência que se instaura nos bancos de imagem digital, mas Russel crê que através de tais bancos a História pode falar para o presente. Ela escreve que o modelo compilatório que emerge no século XIX ganhou novas dimensões com a cultura digital, possibilitando crescentemente a construção de histórias a partir dos fragmentos de outras histórias, mesmo que as buscas sejam realizadas por algoritmos que encontram as imagens na forma de dados sistematicamente compiláveis.

O trabalho de Bookchin nos mostra a quantidade de documentos produzidos na cultura digital que, sob o risco de evanescerem em meio ao oceano de informação, encontram na arte uma forma de arquivamento performativo. Baron (2013, p. 150 e 151), em perspectiva semelhante, situa o trabalho de Bookchin como um exemplo de uma forma emergente de historiografia, uma maneira de lidar com o arquivo digital como uma fonte de conhecimento sobre o presente social, conforme rapidamente ele se torna passado. Diante das dificuldades de preservação dos formatos e da acessibilidade dos documentos digitais, é possível que milhões ou bilhões de horas de vídeo possam simplesmente deixar de existir:

A era mais gravada pode se tornar um espaço vazio de registro histórico semelhante ao da Idade das Trevas, que são das trevas precisamente por nos restar pouca documentação disponível. [...] Sejam retirados pelos usuários ou sujeitos à obsolescência tecnológica, esses

¹¹ Digital media and the interactivity of Internet 2.0 have not only altered the accessibility and selection of archived materials; they have altered the very conception of the archive. As Trond Lundemo has argued, Digital technologies shift the emphasis from storage to transmission, which in turn sets the entire concept of the archive in motion.

¹² While the two concepts appear incompatible in this respect, in discussing performative archiving, I am interested in their potential convergence, taking into account Austin’s idea that a speech act produces an effect beyond the symbolic and descriptive use of language. Every archival entry that enters into circulation and direct use invokes the active character of speech.

*fragmentos de histórias pessoais, cotidianas, provavelmente se perderão para todos nós. (BARON, 2013, p. 150 e 151, trad. livre)*¹³

A emergência dos *vlogs* e da experiência compartilhada do vídeo possivelmente são fenômenos que poderiam passar despercebidos e não arquiváveis por parte de instituições de arquivo, que ainda buscam formas de balancear a rigidez de seus regimes com a torrente fluidez dos arquivos digitais. Ao desenvolver instalações que se pautam na prática de colecionar e perscrutar milhares de vídeos compartilhados online, Bookchin, independente da relevância que um vídeo possa ter em termos de *ranking* algorítmico, documentou um fenômeno performando seu arquivamento enquanto obra de arte, de maneira que a existência e permanência de documentação não mais fica sujeita apenas aos interesses corporativos das companhias que armazenam tais vídeos, mas também a interesses estéticos, sócio críticos e artísticos.

Parece-me, todavia, que a dinâmica desse arquivamento performativo está bastante relacionada com o próprio processo de criação dos trabalhos, que envolve, após essa fase de busca, basicamente pós-produção. Elementos dessa lógica de pós-produção videoinstalativa serão discutidos mais especificamente em um tópico próprio. Antes disso, todavia, cabe refletir primeiramente em um tópico específico sobre o vídeo em uma era de compartilhamento e, em outro tópico, sobre a apropriação e sua expressão na cultura digital.

Em termos de resumo do presente tópico, pode-se dizer que a cultura digital nos inunda de documentos que desafiam a se pensar sobre o arquivo, ao mesmo tempo em que enseja certas performatividades diante deles, envolvendo atuar sobre tais, articulando-os em relação às coleções organizadas em associação com algoritmos e explorando seus significados já históricos no presente, já presentes na história. Natalie Bookchin tem estado atenta a fenômenos desse contexto há mais de uma década e desenvolveu um corpo de trabalho que

suscita um dimensionamento crítico dessas e outras questões, principalmente a partir de vídeos pessoais postados em redes sociais no emergir da cultura de vídeo compartilhado.

Vídeo compartilhado em rede

*A vocação especial do vídeo é corporificar relacionamentos. O vídeo sempre foi sobre “estar com-o-mundo” ao invés de meramente representar o mundo. (TRESKE, 2013, p. 51, trad. livre).*¹⁴

Através de uma coleção de vídeos apropriados, Natalie Bookchin nos apresenta paradoxos na busca por relações a partir das redes sociais, optando por reimaginar vozes e corpos audiovisuais individuais a partir da constituição de um corpo público no espaço físico de videoinstalações. Seu trabalho *Mass Ornament*¹⁵ (2009) compila vídeos de pessoas que filmam a si mesmas dançando, estabelecendo padrões rítmicos e ornamentais de convivência entre imagens no decorrer de 63 minutos: corpos dançantes em frente à webcam coreografam como se houvessem articulado entre si os mesmos códigos, constituindo um fenômeno que invoca uma materialidade para a dinâmica da relacionabilidade online. Durham descreve, em sua subjetividade, a experiência corporificada da rede e dos espectadores das instalações de Natalie:

Esses corpos são lidos e percebidos através do caos corporificado em trânsito que a sua interseção produz, onde o eu e o você do sujeito atomista se misturam por um momento de subjetividade compartilhada que amplia a empatia e a tolerância ao simultaneamente se engajar em atos de comunhão significativa, gerando uma intensa queda livre ao nada, um saltar distante do “self” por um instante. [...]

¹³ The most-recorded era thus far may become an empty space in the historical record akin to the Dark Ages, which are dark precisely because there is so little documentation available to us [...] Whether taken down by the user or the subject of technological obsolescence, these fragments of personal, everyday histories will likely be lost to all of us.

¹⁴ video's special vocation is to embody relationships. Video was always about 'being with-the-world' rather than representing the world.

¹⁵ O título é uma referência a um texto homônimo de Siegfried Kracauer, que através da discussão de trupes de dança formadas no final do século XIX em Manchester, na Inglaterra, trabalhou a noção de “cultura corporal” no contexto do Fordismo como uma expressão da ordem social. As trupes operavam a partir de uma lógica maquínica fordista, o que possibilitou, dentre outras coisas, pensar como os corpos humanos estão envolvidos em circuitos de mimese com suas máquinas.

Recontextualizar os vlogs da Internet como arte de instalação posiciona o corpo do espectador como um lugar de recepção, que forma uma nova camada de engajamento em rede, outra camada de memória implicada, ainda que pouco legível. (DURNHAM, 2013, p. 73)¹⁶

Em TESTAMENT, por vez, ela elabora uma série de trabalhos que seguem uma articulação e metodologia semelhante para nos apresentar uma coleção de diários de vídeo *online*, dando a eles uma montagem espacial a partir de temas como desemprego em massa pós-crise de 2008, consumo de medicamentos e homofobia na Internet. No projeto NOW HE'S OUT IN PUBLIC AND EVERYONE CAN SEE, desenvolvido durante 2012 e 2017, pode-se ver a emergência de um nacionalismo branco que resultará na era Trump. De acordo com Bookchin:

Os vídeos vêm de redes sociais online que oferecem promessas exaltadas de se criar relações sociais e tornar o mundo mais aberto e conectado, mas ao invés disso, produzem uma cacofonia de milhões de vozes individuais isoladas gritando umas com as outras. O que eu estou fazendo através da minha edição e compilação é reimaginar esses falantes individuais como coletivos tomando forma como um corpo público no espaço físico. (BOOKCHIN & STIMSOM, 2011, n.p.; trad. livre)¹⁷

Uma compreensão do vídeo no contexto da rede digital é, então, fundamental para que venhamos a dimensionar as dinâmicas que as redes sociais colocam na relação entre corpo, vídeo e compartilhamento, algo central no trabalho da artista norte-americana. Opta-se por fazer isso aqui a partir do conceito de *vídeo-esfera*, conforme elaborado por Andreas Treske (2013), que busca pensar as imagens eletrônicas em movimento a partir

de uma espacialização relacional. Será buscado fazer visível como as imagens, ao absorverem o digital como uma prática, e ao o fazer nesse tempo em que o digital se tornou o social, mudaram sua forma, corporificando uma presença no mundo a partir de sua relacionabilidade. O vídeo, conforme Treske (2013, p. 45), não é mais algo que vemos ou assistimos, mas algo que agimos sobre e navegamos por.

Movemo-nos para dentro da *vídeo-esfera* quando compartilhamos algo e uma conexão assim é estabelecida. O compartilhar espacializa, de acordo com Treske (2013, p. 15), uma esfera que constitui um sentimento de proximidade e ajuntamento (*togetherness*), uma zona de intimidade, a partir de atividades relacionais e eventos. Na cultura digital, movimentamo-nos por um espaço, explorando-o, percebendo-o, transmitindo-o, arquivando-o, comprimindo-o, reformando-o, interagindo-o, operando-o como uma mídia. A esfera, enquanto metáfora, inclui a nós e ao vídeo como corpos equiparáveis em seu caráter social, portanto agentes e não representações de relações.

O uso mais popular do vídeo é o tratar como um objeto compartilhado, seja embutido em uma variedade de dispositivos que gravam e entregam o conteúdo ou que o postam diretamente nas mídias sociais. Quando você dá play e pause em um vídeo no seu telefone móvel, você imediatamente é questionado o que quer fazer com ele. A opção de compartilhar ele no Facebook, Vimeo ou Youtube está na ponta dos seus dedos. (TRESKE, 2013, p. 36, trad. livre)¹⁸

Treske (2013) propõe que compreendamos o vídeo como um ambiente, pois sua evolução marcaria sua saída da posição de um “veículo técnico” ou de um dispositivo aplicado pela indústria da programação para a posição de uma rede de relações sociais em um espaço social híbrido,

¹⁶ these bodies are read or perceived through the transient embodied chaos that their intersection produces, whereby the me and you of atomistic subjects merges in a moment of shared subjectivity that extends empathy and tolerance by at once consciously engaging in acts of meaningful commune, and generating intensity and a free-fall into nothing, a leaving of this “self” for a while.’ [...] Recontextualizing Internet vlogs as installation art posits the viewer’s body as a site of reception, which forms a further layer of the networked engagement discussed above, another sheet of barely legible but implicated memory.

¹⁷ The videos come from online social networks, which offer exalted promises of creating social relationships and making the world more open and connected, but instead, produce a cacophony of millions of isolated individual voices shouting at and past each other. What I am trying to do through my editing and compilation is reimagine these separate speakers as collectives taking form as a public body in physical space.

¹⁸ The most popular use of video is to treat it as a shared object, whether it is embedded in a variety of devices that record and deliver content or posted directly to social media. When you play and then pause a video on a mobile phone, you’re often immediately asked what you would like to do with it. The option of sharing the video on Facebook, Vimeo or YouTube is right at your fingertips.

uma tecnologia social onde interagem humanos, sua comunicação e outros organismos (TRESKE, 2013, p. 31).

As televisões hoje saem de fábrica com *wi-fi* e ao assistirmos um vídeo compartilhado na Internet (onde as imagens da indústria da TV fluem em meio a muitíssimas outras), podemos ser testemunhas de uma situação que se deu no lugar da rua, e esse lugar nos é compartilhado em sua ambiência audiovisual, talvez por uma multiplicidade anônima de pontos de vista, para que venhamos a decidir que ação tomaremos diante do que nos é compartilhado: podemos multiplicar o vídeo, editar suas partes, comentar nossas impressões, intensificar ou podemos simplesmente seguir rolando nossas *linhas de tempo*, tentando escapar de sua presença na rede de relações que se dão para além da dicotomia entre virtual e físico.

O vídeo não deve ser mais tratado como representação, para Treske, mas como uma rede temporal que se coloca na metáfora *vídeo-esfera*. No desenvolvimento do texto, ele elabora o argumento de que o vídeo constitui uma rede de relações temporais que teriam uma viscosidade, como a de várias bolhas de sabão constituindo uma espuma que preenche uma profundidade esférica da temporalidade:

*Portanto, não podemos mais tratar o vídeo como representação; temos que o considerar como uma relação referente à rede temporal de imagens, coisas, sujeitos e objetos. O vídeo espalha significado ou atos significativos pelas partes da rede e de nossos espaços habitados. Essa rede de relações temporais possui uma viscosidade – a terceira dimensão de uma timeline. Um vídeo não simplesmente representa um fluxo linear de tempo, mas possui uma profundidade de tempo, uma “profundidade esférica de temporalidade”. O vídeo é um tipo de *zwischen*, um entremeio com o qual nós estamos (filosoficamente um *mit* ou um “com”). (TRESKE, 2013, p. 48, trad. livre)¹⁹*

Que tais teorizações se deem é um sintoma e diálogo aberto com o fato de que certas formas de se produzir audiovisual se tornaram uma prática corriqueira para um grande número de pessoas. Desenvolvem-se inclusive abordagens pedagógicas que redimensionam o letramento a partir da multiplicidade de canais comunicacionais atuais. Isso dará ênfase à reprodução, participação e às economias da atenção, em uma otimização estética relacionada a novos estilos de apropriação. Letrar-se em vídeo ainda é travar conhecimento com um grau de imitação da linguagem do cinema, mas com ferramentas digitais, distribuição online e apropriação (TRESKE, 2013, p. 50). Nas práticas populares de produção de vídeo atualmente, a reciclagem de imagens (seja a partir do termo apropriação, do termo *remix*²⁰, ou qualquer outro) é uma prática significativa.

Com o vídeo se tornando uma prática cotidiana de um ambiente de rede compartilhada, saber a fonte de qualquer vídeo individual não será tão relevante como foi até agora. Tal informação se torna redundante, pois não mais pensamos em referência a nenhum índice ou sobre a habilidade de se indexar. Os legisladores deveriam se dar conta dessa situação e agir com visão. O Youtube ou qualquer site de vídeo mudaram a atenção do processo de produção para a pura existência de um vídeo no tempo real, para o fluxo de imagens. (TRESKE, 2013, p. 50, trad. livre)²¹

Pode-se concluir apontando que uma audiovisualidade emergiu constituindo modelos de relacionabilidade espacial através dos vídeos compartilhados em rede. Esse modelo segue a lógica do *link*, criando valor e operando como um facilitador de *links*, constituindo uma alimentação contínua de dados a partir de usuários participantes, ativos, letrados ou letrados

¹⁹ Therefore, we can't treat video as representation anymore; we have to consider it a relation referring to a temporal network of images, things, subjects and objects. Video spreads meaning or meaningful acts around parts of the network or our inhabited spaces. This network of temporal relations has a kind of thickness – the third dimension of a timeline as mentioned earlier. A video doesn't simply represent a linear flow of time but has a depth of time, a 'spherical depth of temporality'. Video is a kind of *zwischen*, an in-between that we are with (philosophically a *mit* or 'with').

²⁰ Mídia Sonora ou audiovisual com conteúdo original modificado através de técnicas de reedição e mistura com outros vídeos.

²¹ With video as a daily practice in a shared network environment, knowing the source of any single video will not be as relevant as it has been up to now. Such information has become redundant, because we no longer think to reference any index or about the ability to index. Lawmakers should become aware of this situation and act with foresight. YouTube or any video website has shifted attention away from the production process to a video's pure real-time existence, to the flow of images.

em produção visual colaborativa, possível a partir do espaço conectado onde narrativa e autoria não necessariamente ou não primordialmente se manifestam como representação.

Natalie Bookchin, através do espaço videoinstalativo, articula uma experiência dessa dimensão relacional e compartilhada do vídeo *online*, dialogando diretamente com as conceptualizações de Andreas Treske sobre a vídeo-esfera. Isso é possível consideravelmente a partir de uma legitimidade, estabelecida ainda que constantemente controversa, do gesto de se apropriar e reciclar imagens da cultura digital, como se apontou brevemente aqui e que será discutido sob mais aspectos no tópico seguinte.

Apropriação e Youtube

O conceito de apropriação é bastante variado, podendo, conforme Elsaesser (2014, p. 1), carregar diferentes significados, sendo aplicado para definir, desde uma perspectiva do espectador, o papel ativo e interativo que tal tem assumido como visualizador, usuário e jogador a partir de diferentes atividades mediadas por tela e que envolvem o consumo e a percepção de imagens em movimento. É um conceito também sintomático, conforme o autor, de uma mudança de ênfase da produção para a pós-produção, uma mudança inevitável se traduzida para a velocidade e conveniência da edição digital não-linear, marcando um ponto crucial para a compreensão das práticas com imagem em movimento no contexto do digital:

o ponto mais importante é que um filme criado em torno da pós-produção tem uma relação diferente com o evento pro-filmico. Quando se faz cinema analógico, centrado na produção, busca-se capturar a realidade para a arrear [harness] como representação. Quando se faz cinema digital, concebido desde a pós-produção, procede-se por forma de extração da realidade, para a colher. Ao invés de revelação (a ontologia do cinema de Jean Epstein

a Andre Bazin, de Siegfried Kracauer a Stanley Cavell), a pós-produção trata o mundo como dados a serem processados ou minerados, como matéria prima e recursos a serem explorados. (ELSAESSER, 2014, p.10; trad. livre)²²

Russel (2017, p. 219), por vez, vai entender e enfatizar a apropriação como uma questão de tradução, um gesto de intersubjetividade que articula um relacionamento social, apontando que tal conceito envolve a tradução de um meio para outro, do analógico para o digital, do narrativo para o não narrativo, da ficção para o documentário, do documento de arquivo para a colagem, do vídeo para a instalação, etc.

A qualidade do novo, nesse sentido, para as artes que envolvem práticas que desestabilizam noções rígidas de autoria e que envolvem uma certa pirataria no contexto da digitalidade, estaria nas combinações criativas que passam a envolver corpo, ambiente e tecnologia em “poéticas de recombinação” (GUERTIN, 2012, n.p.), estruturas geradoras que adaptam conteúdos ao explorar significados enterrados por baixo de suas superfícies.

A partir da leitura das entrevistas, de trechos de perguntas e respostas assistidas de palestras e de bibliografias relacionadas à Natalie Bookchin, não foi possível definir exatamente qual o seu procedimento de apropriação dos vídeos em relação à comunicação aos donos originais. O próprio Youtube, de qualquer forma, costuma avisar aos proprietários de vídeos quando suas faixas de áudio ou imagem são apropriadas por outros usuários. Do material acima mencionado acessado, Bookchin é questionada uma vez se há muito retorno da parte das pessoas representadas no vídeo, com ela respondendo:

Pergunta do público: que tipo de feedback você recebe das pessoas que são seus atores?

Natalie Bookchin: Muito pouco. Com Laid Off eu recebi quatro respostas muito animadas que você pode assistir no Youtube. Com Now He's Out in Public and Everyone Can See, teve um cara. Teve um artigo que foi publicado, uma

²² the more important point is that a film created around postproduction has a different relation to the pro-filmic. Whereas analog filmmaking, centered on production, seeks to *capture* reality in order to *harness* it into a *representation*, digital filmmaking, conceived from postproduction, proceeds by way of *extracting* reality, in order to *harvest* it. Instead of disclosure and revelation (the ontology of film from Jean Epstein to André Bazin, from Siegfried Kracauer to Stanley Cavell), post-production treats the world as data to be processed or mined, as raw materials and resources to be exploited.

*preview no L.A. Times que estava na versão impressa. Aparentemente uma das pessoas, e eu não sabia disso, que a foto estava aparecendo no jornal escaneou a foto e mandou para ele e ele postou no seu blog bastante animado pelo seu nome estava no jornal. Essa foi a primeira resposta que recebi. As pessoas veem online, mas não comentam. (BOOKCHIN, 2012, n.p.)*²³

É parte da cultura digital, de qualquer forma, o singular superar o universal a partir do ato criativo de apropriação e reprodução, quando a significância da instância inicial material se torna obsoleta por meio da re-edição de um vídeo da web, do Youtube, por exemplo, tornando-o mais valoroso e autêntico que o original, não só por ser personalizado, mas por conter camadas extras de significado.

O contexto de um *continuum* entre físico e digital é marcado por uma abundância colossal de dados (imagens, sons, informações, números). O valor econômico, político e artístico desses dados na contemporaneidade é, no geral, pouco discutido. Conforme Rossitter & Wiedermann (2012, n.p.), os dados consistem de materiais, detalhes, inscrições e símbolos em movimento que ao serem juntados ou capturados, são feitos estáticos temporariamente para produzir informação e conhecimento sobre o mundo. Rossitter e Wiedermann (2012, n.p.) apontam, em seu trabalho, uma variedade de metodologias tanto pré-digitais quanto contemporâneas que valorizam esteticamente práticas políticas direcionadas à proliferação de dados, de resíduos de informação.

Na contemporaneidade, esses resíduos são objetos de interesse variado, fundamentando desde uma economia marcada pela negociação corporativa da atenção cognitiva e dos dados digitais gerados por essa atenção (como o Facebook, com o nosso rastreamento e seus anúncios publicitários), até campos de pesquisa que vão se estabelecendo (como as arqueologias das mídias), que percebem nesse emaranhado de intensidade de matéria residual não humana um campo de conhecimento onde as ações de decréscimo, geração,

junção, reconfiguração, justaposição e multiplicação se estabelecem como fundamentais.

Belting (1987, p. 51, trad. livre), por vez, em seu livro sobre o fim da História da Arte, afirma que *a integridade de nossa cultura adotou a estratégia da afirmação pela citação*²⁴, apontando que isso se associa diretamente à ideia de performance (aqui não como forma de arte, mas como desempenho da ação crítica), ao se pôr em cena temas e estilos do passado, o que culmina na afirmação de que *a necessidade de apropriar o que está perdido através da performance está relacionado com o desejo de rodopiar um argumento prévio para o propósito de o reutilizar em um sentido distinto*. (BELTING, 1987, p. 51; trad. livre)²⁵.

Valorizar esteticamente resíduos, dados e os reutilizar artisticamente é uma ação que tem sido reconhecida também na interseção dos estudos de arquivo e arte. Especificamente no campo das artes, há uma influente investigação dessa relação feita pelo crítico Hal Foster, com sua teoria do impulso arquivista (2004). O termo “impulso arquivista” se aplica às atividades artísticas que sondam imagens, objetos e eventos na arte moderna, na filosofia e na história, constituindo arquivos que demandam uma “interpretação humana” e não um “reprocessamento mecânico”.

A apropriação se encaixa em tal contexto e Navas (2012) propõe a compreensão de duas camadas culturais para a pensar como prática artística a partir do fluxo de informação digital: o primeiro se daria quando algo é introduzido na cultura e o segundo quando aquilo que foi introduzido adquire valor cultural e é remixado e reintroduzido para avançar em aquisição de valor cultural. Essas camadas não seriam próprias da informação na era digital, mas ganham mais consistência a partir dessa. As novas tecnologias oferecem além disso, conforme Russel (2018, p. 48) novas formas de imaginação histórica e novos modos de acesso e busca, transformando a prática arquivística com as técnicas de cópia, *download*, fragmentação, coleção e recombinação, “democratizantes da função arquivística”, na qual as artes da apropriação respondem não só aos materiais que toma emprestado do passado, mas à história do futuro.

²³ Question from the public: what kind of feedback do you receive from the people who are your actors? Natalie Bookchin: Very little. With Laid Off I got four very enthusiastic responses which you can see in Youtube. For Now He's Out In Public And Everyone Can See, there's one guy. There was an article that was published, a preview in the L.A Times and it was in the paper version. Apparently one of the guys, I didn't know this, whose picture was in the paper lived in L.A. A friend scanned the picture and sent it to him and he posted it on his blog and wrote an enthusiastic blurb because his name was on the paper. That was the first response I got from. People view it online, but they don't comment it.

²⁴ our entire culture has adopted the strategy of statement by quotation

²⁵ The need to appropriate what is lost through performance is related to the desire to twist a previous argument for the purpose of reusing it in a different sense.”

O sistema de controle de direitos sobre a cópia do Youtube, por exemplo, lida com esse contexto seguindo a lógica do *Fair Use*²⁶, permitindo ao proprietário identificar quem se utiliza inteira ou parcialmente de seu conteúdo em suas faixas de vídeo e de áudio. Também permite aos proprietários escolherem o que eles querem fazer com os vídeos encontrados, optando-se ou pela remoção ou pela monetização que permite lucrar sob a infração ou sob o uso justo, rastreando-o e obtendo informações de suas estatísticas ou, por fim, bloqueando tudo.

Bookchin insere seu trabalho na rede da qual o colhe, no Youtube, postando versões de suas apropriações, inserindo uma nova camada de valor cultural aos sons, corpos e faces dos milhares de vídeos que escuta, assiste, edita e costura relações. Mas não é no Youtube que seu trabalho pode ser compreendido de maneira mais interessante, como ela própria costuma repetir em suas palestras. Seus vídeos envolvem elementos de montagem pensados para o espaço de galeria e museu. No tópico que segue, a relação entre instalação e documentário será refletida no contexto dos trabalhos da artista.

Documentário Videoinstalativo

Corpos e rostos aparecem em tamanhos maiores que o comum, envolvendo o corpo do espectador também com vozes que se escutam de todos os lados e que se repetem em loops, experimentados por cada espectador na duração que lhes convir: a forma das montagens de Natalie ocorre ou sequencialmente ou simultaneamente no espaço expositivo de galerias e museus.

A simultaneidade reverbera no corpo do espectador a partir da montagem espacializada, conforme um mesmo gesto aparece em várias telas ou uma mesma palavra se repete em vários vídeos, provocando um coro uníssono envolvente, comunicando uma comunhão corporificada na

experiência da individualidade compartilhada da rede. Por vez, a sequencialidade ocorre com o desdobramento de uma ação no tempo, onde múltiplos vídeos podem aparecer em uma mesma tela ao mesmo tempo, conforme exemplifica:

Para dar um exemplo simples, em uma tela de três quadros, alguém começa uma sentença no lado esquerdo da tela, alguém continua o pensamento no centro e outra pessoa completa a sentença no lado direito da tela, enquanto os dois vídeos precedentes permanecem a vista. Os espectadores têm a impressão de que os sujeitos estão se escutando, que há uma conversa acontecendo, enquanto ao mesmo tempo eles podem ver através da edição que eles estão assistindo uma conversa construída que não ocorreu de fato. Esse tipo de ficção toma lugar o tempo inteiro na edição convencional. [...] A diferença é que no meu trabalho a edição é visível. Você simultaneamente sente os efeitos na narrativa e a percebe como um artifício. (BOOKCHIN & MAIELLO, 2017, n.p.; trad. livre)²⁷

A distribuição do material audiovisual no espaço, simultaneamente ou sequencialmente, torna experienciável uma discursividade que se cruza em uma dinâmica de rede e que não segue a lógica linear do raciocínio que costuma buscar, através de narrativas acadêmicas ou documentais clássicas, conclusões claras de verdades. Ainda assim, tanto Bookchin tem atuação, fundamentação e repercussão nos ramos dos campos tanto do documentário quanto da academia que se interessam em pensar as relações entre cultura de rede, documentação audiovisual e a compreensão do fenômeno digital.

Em 1996, ela produziu o trabalho *Databank of the Everyday*, com a direção de fotografia sendo assinada por Lev Manovich, que no mesmo ano escreveu o ensaio “Digital Cinema”, um dos primórdios a discutir a montagem

²⁶ O Termo Fair Use, ou uso justo, é um instrumento que constitui parte da lei de direitos autorais há mais de 150 anos nos Estados Unidos. Consiste no direito de se usar trabalhos sem a licença em circunstâncias em que o valor para a sociedade é maior que o valor para o detentor dos direitos, ou seja, para usos pedagógicos ou culturais. As especificações mais diretas não foram positivadas, dado a consciência da constante mudança dos estágios de produção cultural. Apenas quatro considerações foram feitas para se levar em conta o uso do instrumento: o propósito e o caráter do uso, a natureza do material, a quantidade e substancialidade da porção usada; o efeito potencial no mercado. (AUFDERHEIDE, 2008)

²⁷ To give a simple example, on a three-frame screen, someone begins a sentence on the left side of the screen, someone else continues the thought in the center, and another person completes the sentence on the right side of the screen, while the two preceding videos remain in place. Viewers get the sense that the subjects are listening to each other, that there is a conversation happening, while at the same time they can see through the editing that they’re watching a constructed conversation that did not really take place. This kind of fiction takes place all the time in conventional editing. [...] The difference is that in my work, the editing is visible. You simultaneously feel its effects on the narrative and see it as an artifice.

espacial no cinema digital, onde *conforme a narrativa ativa diferentes partes da tela, a montagem no tempo perde lugar para a montagem no espaço*²⁸. Seu corpo de trabalho de 2008 a 2017 já seria uma complexificação do que começou em 1996, conforme não só questões espaciais são colocadas, mas também temporais:

*Nas montagens espaciais que eu crio, eu apresento um registro da memória – por exemplo, diferentes palavras faladas por diferentes pessoas em tempos diferentes - mas também apresento elas como se elas estivessem ocorrendo ao mesmo tempo. Sim, eu penso a edição desses trabalhos mais como uma tecelagem ou uma costura do que como corte. Eu quero que os espectadores estejam atentos para os fios e os pontos. A experiência do espectador é a de empurrar a narrativa, ao mesmo tempo em que estão conscientes da forma e esperançosamente, das metáforas que ela invoca. (BOOKCHIN & MAIELLO, 2017, n.p.; trad. livre)*²⁹

É tecendo e costurando no espaço o tecido viscoso de vídeos compartilhados em *vlogs* que Bookchin documenta os Estados Unidos do fim da infância para a adolescência do século XXI, e Maiello afirma que o trabalho da artista possibilita que algo como uma “verdade” emergja no meio do ruído da rede, onde essa verdade estaria se perdendo. Lindner e Steyerl (2008) invocam a noção de “verdade” como um fantasma que assombra a expressão documental também desde seus velhos tempos, com desejos passionais e paranoicos de representar “a vida como ela é” e gerando um mito de autenticidade ambivalente: *enquanto, por um lado, a expressão documental testemunha uma certa fidelidade ao mundo material, também projeta profundas ansiedades sobre o seu próprio status em direção ao Outro*. (LINDNER e STEYERL, 2008, p. 15; trad. livre).³⁰

Para que essas preocupações com a verdade, relevantes nos estudos filmicos e na linguagem do docu-

mentário, tenham se cruzado com as questões da arte contemporânea e tenham ganhado certo espaço e relevância em tal âmbito, ocorreu um processo cuja discussão não caberia em um tópico ou mesmo um único artigo, mas o fato é que, conforme Lindner e Steyerl (2008), práticas de documentário se tornaram uma das tendências mais significantes da arte contemporânea durante as últimas duas décadas, tendo sido reinventadas e revigoradas ao se fundirem com tradições do vídeo, da performance e da arte conceitual (LINDNER & STEYERL, 2008, p. 11).

Isso começou a se dar mais fortemente nos anos 1990, conforme questões colocadas pelos movimentos identitários começaram a marcar a produção de videoartistas. Dialogando com o fato de que o próprio corpo de trabalho de Natalie Bookchin emerge no começo da crise financeira de 2008 e se conclui com a eleição de Trump, Steyerl e Lindner (2008, p. 12) apontam como o documentário é uma forma que historicamente emergiu com força em momentos de crise, encontrando métodos de discutir temas sociais e espelhar os efeitos de questões políticas do passado e do presente. Bookchin lida diretamente com um contexto que envolve o capitalismo na crise de 2008 e no berço da extração de valor a partir de dados gerados digitalmente por meio de redes de informação e afeto. Esse contexto afeta o documentário diretamente:

*Conforme os arquivos se tornam fluidos e mais e mais informação se torna disponível online, conflitos sobre propriedade intelectual das imagens e sons documentais crescem. O documentário se torna assim implicado em processos de Outrificação (Othering) e desintegração social. Mas a produção documental contemporânea deve enfrentar essas condições. Elas não representam a realidade. Elas são a realidade. (LINDNER & STEYERL, 2008, p. 26)*³¹

Ainda mais claro sobre as condições que o documentário tem de encarar no contexto digital consegue

²⁸ as the narrative activates different parts of the screen, montage in time gives way to montage in space

²⁹ In the spatial montages I create, I present a record of memory— for example, different words spoken by different people at different times—but I also present them as if they are happening at the same time. Yes, I think of the editing of these works as more akin to weaving or sewing than cutting. I want viewers to be aware of the threads and the stitches. Viewers experience the pull of the narrative, while at the same time are aware of the form and hopefully the metaphors it invokes.

³⁰ while, on the one hand, it testifies to a certain fidelity to the material world, it also projects profound anxieties about its own status onto the Other

³¹ As archives becomes fluid and more and more information is available online, conflicts about the intellectual property of documentary images and sounds increase. The documentary becomes further implicated in processes of Othering and social disintegration. But contemporary documentary production has to face these conditions. They do not represent reality. They are the reality.

ser Elsaesser quando, como vimos em citação anterior, escreve que enquanto no *filmmaking* analógico se buscava capturar a realidade para a arrear (*harness*) em representação, para a colher (*harvest*). Ainda se lida com uma noção de realidade na prática documental, mas ela se colhe como desdobramento de um processo tão situado por questões ambientais, tecnológicas e culturais quanto uma horta feita com sementes manipuladas geneticamente por microengenharia biogenética. (ELSAESSER, 2014, p. 10)

Especialmente quando entra no espaço da arte contemporânea, as práticas de documentário não estariam mais nem atadas ao gênero nem ao meio, conforme tanto um quanto o outro estariam se expandindo e se diversificando, havendo como denominador comum uma sensibilidade crítica que *dá a conhecer a urgência de se representar realidades específicas ao mesmo tempo que se confessa uma consciência das ideologias e aparatos que as governam*. (LINDNER & STEYERL, 2008, p. 24; trad. livre).³²

É através da experiência corporificada da forma instalativa que Bookchin, e outros artistas com práticas de documentário na arte contemporânea, tensionalizam mais fortuitamente essa confissão de consciência do aparato ou dispositivo que governa a realidade criada para se relacionar audiovisualmente com um dado fenômeno do mundo a partir de uma certa narrativa de realidade. Talvez também por, conforme Duguet (2002, p. 50), a instalação ser, por excelência, “obra aberta”, prestando-se a uma infinidade de interpretações e de atualizações que individualmente implicam uma variação interpretativa, como a cada *loop* de um vídeo ou um reposicionamento da posição do corpo no espaço ou na relação com outros corpos.

Essas máquinas conceituais [instalações] convocam o corpo em suas encenações para experimentar tanto o processo de representação quanto modalidades diversas de ver/perceber. Elas criam condições de experiência particulares em que todo o corpo é mobilizado na atividade de percepção. (DUGUET, 2002, p. 54)

Bishop (2005) articula uma compreensão da instalação como um meio de expressão artística que leva em consideração a presença literal do espectador no espaço de exibição. Com base em Bishop (2005), podemos dizer

que a consideração dessa presença literal na instalação se daria quando o artista não se direciona ao espectador como um par de olhos sem corpo, a processar em seu espaço psicológico as representações na obra, e sim quando se direciona ao espectador como um agente corporificado em sua sensorialidade ativa, que processa a obra ao entrar fisicamente nela e a sentir na sua totalidade singular apresentada no espaço em texturas, cores, luzes, sons, cheiros ou imagens. *Essa insistência em sua presença literal é a característica chave da arte da instalação* (BISHOP, 2005, n.p.).

O trabalho de Bookchin, ao dispor vídeos do Youtube em uma montagem espacial no espaço do museu ou da galeria de vídeos realiza um gesto que problematiza e implica transversalmente uma variedade de fenômenos relacionados ao contexto da digitalidade: em relação aos corpos que estão feito imagem nos vídeos; em relação ao corpo do espectador que também está implicado na rede digital; em relação à prática documentarista com arquivos no contexto da digitalidade, onde se implica a interseção entre os dispositivos da arte contemporânea e do cinema. Pensa-se a edição a partir de tecelagem e costura espacial e não somente cortes de tempo; pensa-se a relação com a realidade a partir da colheita em um mundo de sementes geneticamente modificadas, e não de representação de fenômenos “como eles são”.

Considerações finais

O tempo da cultura digital é intenso, acelerado ao mesmo tempo em que pode ser profundo, dotado de múltiplas camadas históricas. Essas camadas históricas não começam necessariamente com a popularização da Internet comercial nos anos 1990, algo que a arqueologia das mídias tem colocado a partir de diferentes percursos, métodos, estratégias e contextos que nos apontam para como questões dos tempos passado, presente e futuro estão operativamente sobrepostas no devir constante de nossa experiência histórica.

Na última década, todavia, produziu-se mais documentos do que nunca, uma produção que no geral pode estar disposta ao compartilhamento em rede, ainda que esteja amontoada como estão as 1 bilhão de horas de vídeo compartilhadas diariamente só no Youtube. Escavando algumas centenas de minutos em meio a todo

³² acknowledges the urgency to represent specific realities at the same time as it confesses to an awareness of the ideologies and apparatuses governing them.

esse volume, Natalie Bookchin encontrou uma forma de nos fazer olhar para paradoxos na individualidade compartilhada contemporânea norte-americana, que nos toca aqui no Sul por extensão do poder cultural, tecnológico e político de muitas empresas tecnológicas que se encontram no Vale do Silício, Califórnia. Ela se dedica a escutar os documentos e os arquiva como arte, com a performatividade de uma artista que desde 1990 explora a Internet com práticas artísticas que borram as fronteiras do documentário e da instalação, tomando como material o que aponta que poderia estar na lixeira eletrônica da História através de uma pós-produção marcada pelo uso de ferramentas disponíveis para a edição não-linear digital, pensada robustamente para o espaço da galeria e do museu, além do próprio espaço de redes sociais, no que se pode ser visto como uma poética da colagem, nos termos de Russel, ou poética de recombinação, nos termos de Guertin.

As “máquinas conceituais”, para usar o termo que Duguet usa para se referir à instalação, que Bookchin cria talvez funcionem melhor do que a própria metáfora de vídeo-oesfera, criada por Treske, para nos fazer entender o que ele tão bem explica em seu texto e que aqui brevemente se trouxe: vídeo, corpo e espaço estão co-implicados socialmente na rede que se dá para além da dicotomia entre físico e virtual, no compartilhamento cotidiano da experiência audiovisual por meio de aparatos técnicos como *smartphones* ou os já meio datados *desktops*. Esse compartilhamento é marcado por uma cultura de interação através de práticas apropriativas das mais diversas, que constituem um elemento corriqueiro da própria cultura de rede, mas que Bookchin tem domínio artístico e técnico, ao se dedicar por horas a criar montagens espaciais que transversalizam dilemas em torno da rede digital, da subjetividade na economia da atenção, das artes visuais, do documentário, da prática arquivística e da experiência social nesse primeiro tempo do século XXI.

Referências

- AUFDERHEIDE, Pat. JASZI, Peter. *RECUT, REFRAME, RECYCLE*. Quoting Copyrighted Material in User-Generated Video. School of Communication American University. 2008.
- BARON, Jaimie. *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of History*. Routledge, 2013.
- BELTING, Hans. *The end of the history of art?* Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- BISHOP, Claire. *Digital Divide: Contemporary Art and New Media*. Artforum September. 2012.
- BOOKCHIN, Natalie. *Prospective Collectives: Animating the Shared Self*. 2017 [https://vimeo.com/search?q=natalie%20bookchin]. Acessado em 13 de junho de 2019.
- _____. Out in Public: Natalie Bookchin | The New School. 2012.[https://www.youtube.com/watch?v=QgZLPJ_7Hxo]. Acessado em 13 de junho de 2019.
- _____. KUPFER, Paula. *Public, Private, Secret*. Interview: Artist Natalie Bookchin with Editor Paula Kupfer. 2016. [https://www.publicprivatesecret.org/articles-essays-interviews/interview-artist-natalie-bookchin-with-editor-paula-kupfer]. Acessado em 13 de junho de 2019
- _____. STIMSON. *Out in public: Natalie Bookchin in conversation with Blake Stimson*. Rhizome. 2011
- _____. MAIELLO, Angela. *Re-editing the American Crisis: Natalie Bookchin's Montaged Portraits*. in: Portraits of America DVD's booklet. Icarus Films. 2017
- DUGUET, Anne-Marie. *Dispositives*. In: *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Nimes: Edition Jacqueline Chambon. Trad. Anne-Marie Davée. 2002
- DURHAM, April. *Networked Bodies in Cyberspace: Orchestrating the Trans-Subjective in the Video Artworks of Natalie Bookchin*. Art Journal, 72(3), 66–81. 2013
- ELSAESSER, Thomas. *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet*. Keynote Recycled Cinema Symposium DOKU. ARTS. 2014 [2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf]. Acessado em 13 de junho de 2019.
- FOSTER, Hal. *An archival impulse*. October (Autumn) 110: 3–22 2004
- GUERTIN, Carolyn. *Digital prohibition: piracy and authorship in new media art*. London : Continuum International Pub. Group, 2012
- LIND, Maria. STEYERL, Hito. *Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*. In: Lind, Maria, and Hito Steyerl, eds. *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*. Berlin: Sternberg Press, 2008.
- MANOVICH, Lev. *Cinema and digital media*. in *Perspectives of Media Art*, eds Jeffrey Shaw and Hans Peter Schwarz, Ostfildern, Germany: Cantz Verlag, 1996.
- NAVAS, Eduardo. *Remix[ing] re/appropriations*. In: *Remix Theory*. 2011. [remixtheory.net/?p=474] Acessado em 15 de março de 2015.

- KOUROS, Panos. *Performative archiving as public making*. Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research Volume 10 Number 1. 2012
- LAIOLA, Sarah Whitcomb. *The Alt-social network of Natalie Bookchin's Testament*. in: Television & New Media 1-19. 2016
- PARIKKA, Jussi. *A geology of media*. Electronic Mediations, vol. 46. University of Minnesota Press. 2015
- RUSSEL, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke University Press. 2018
- ROSSITER, Ned. WIEDERMANN, Carolin. ZEHLE, Soenke. *Depletion Design: a Glossary of Network Ecologies*. Theory on Demand #8. Published in cooperation with xm:lab. Amsterdam. Institute of Network Cultures, 2012.
- TRESKE, Andreas. *The Inner Life of Video Spheres*. Institute of Network Culture. Amsterdam, 2013.
- YOUTUBE. *You know what's cool? A billion hours*. 2017 [<https://youtube.googleblog.com/2017/02/you-know-whats-cool-billion-hours.html>]. Acessado em 13 de abri de 2019.