24 лютого 2022 року

HUGO BARATA & JÚLIO ALVES

24 de Fevereiro de 2022 – uma obra videográfica acerca das imagens contingentes

Quando começou por surgir a vontade de planear um projecto de investigação sobre a disseminação das imagens, por uma qualquer ordem estranha de constelações alinhadas, dá-se o início de um conflito de grande escala na Europa com a invasão da Ucrânia pela Rússia. Também por esta altura se debatiam, a nível interno, uma resolução política e legislação específica sobre a utilização de *bodycams* nas fardas das forças de segurança portuguesas e, a nível internacional, recebíamos as primeiras imagens de Marte registadas pelo *Mars Perseverance Rover*, naquilo que se constituiu como um dos mais interessantes e recentes arquivos *online*.

A intenção que tínhamos de "pensar por imagens" um presente em fuga constante, o presente-do-presente de que nos fala Santo Agostinho, começou a desenhar-se pela ideia de constituir um filtro do tempo em forma de arquivo imagético sobre a lente do dispositivo videográfico e/ou filmográfico. Era nossa intenção comentar de que modo se poderia pensar sobre as fantasmagorias atordoantes que *ad nauseum* nos circundam e afectam, propondo um momento que de certo modo conseguisse reflectir sobre esse excesso de um ponto de vista particular e autoral. A "imagialização" planetária é isso mesmo, uma película subtil que regista, mostra, transmite e opera nas circunstâncias

do quotidiano. Para nós, esse quotidiano deveria ser alvo de uma reflexão ponderada e inequívoca sobre a importância do aqui e agora, formando um caleidoscópio de múltiplos pontos de acesso sobre o estado das coisas. Esse estado das coisas não seria forçosamente uma ilustração de notícias diárias, mas de certeza que com elas mediria forças, pois toda essa ideologia que se alimenta em piloto automático está sempre vigilante e ameaçadora sobre aquele que quer tornar mais lento o processo de estar e de reflectir. Não que a mnemotécnica da construção da memória por aglomeração, colecção e agrupamento de arquivos seja uma opção inovadora, mas em todo o caso, no nosso projecto artístico, essa constituição de um atlas de vários "tempos" desejava surgir a partir da reflexão desencadeada pelas imagens constituídas, agregadas, coleccionadas e depositadas na *web* a partir do conflito Ucrânia-Rússia.

Assim, o desafio de indagar aquilo que seria o mais íntimo momento de reflexão sobre a actualidade, procurando traduzi-lo numa imagética, interligou-se de forma imediata com a ideia de apropriação das imagens da guerra que agora nos chegavam de todo o lado e por todos os canais. Partindo do vídeo como ferramenta de investigação, e talvez ainda cinquenta anos depois do seu surgimento como *novo meio*, um dos meios com mais impacto na transmutação dos média, foi através deste "canal" privilegiado e acessível que nos colocámos na posição do investigador-arquivador, coleccionando todo o tipo de imagens encontradas (*found footage*). Estes arquivos de imagens "reutilizáveis", derramadas no ciberespaço e constituídas em número exponencial, tornaram-se para nós material de produção artística, partindo de uma ideia

de apropriação de imagens "pobres", no sentido que lhes confere Hito Steyerl[1]. Na tentativa de fixar o momento que se vivia, as imagens foram sendo trabalhadas a partir de múltiplas situações de recompressão e de ajuste, de repetição, sobreposição, condensação, e foi nessa "manipulação" e edição que, ao resgatar estas imagens tornadas anónimas pela velocidade da IOT, sublinhávamos o seu carácter *evenemental*, de acontecimento relevante, porém possivelmente fugaz (mal ainda se percebia na altura o desenrolar dos acontecimentos e a provável duração deste conflito).

Por um lado, apropriamo-nos de imagens de um conjunto de autores anónimos e criadas para documentar o conflito armado (canais noticiosos, amadores e desconhecidos, militares, etc.), mas, por outro lado, resgatando-as para o presente em forma artística, sublinhamos o seu carácter ao mesmo tempo pouco retiniano, isto é, afastado e desapegado da esteticização como nos aconselharia Duchamp[2], e agora trazido em formato de instalação artística. A ideia original e iniciática da obra seria concretizar um espaço em *blackout*, contrariando o *white cube*; uma sala obscurecia na qual surgiriam diversos monitores, cada um com uma edição específica de um sem-número de imagens apropriadas. Neste gesto, o gesto de coleccionar, também se sugere aglomeração e organização, revertendo de certo modo o olhar do observador para uma homogeneidade caótica, ou seja, a totalidade da instalação reverberava psicadelicamente na obscuridade da sala de projecção. Esse psicadelismo imagético e sonoro (o som também foi alvo de uma

1 Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image". e-flux Journal, Issue #10, November 2009. Consultado em https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/

2 Marcel Duchamp, *The essential writings of Marcel Duchamp*. Thames&Hudson, London, 1975

detalhada pós-produção, especificamente para o espaço do MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia) sublinha a indicação por nós proposta de que estas imagens deveriam criar um impacto que alterasse a postura do observador.[3] Esse impacto traria consigo uma rememoração dos eventos dramáticos da guerra, mas, acima disso, tornar-se-ia uma sua referência visual. A lógica do *loop*, presente provavelmente na linguagem visual da imagem movente desde os seus primórdios, acentua o caráter do momento, comprimindo passado e presente, fazendo migrar as memórias para um local ainda demasiadamente à superfície da água, ou neste caso, à superfície do pó.

O conceito que pretendemos abarcar de geocinematismo, ou geovideografia, também se acentuou na sequência da operatividade[4] das imagens registadas, mas principalmente, arquivadas na *web* numa fração de segundo. Se estes milhões de imagens percorrem a *web*, e se nos remetem para meros caçadores-recolectores medialógicos, enfraquecendo-nos no nosso lugar catedrático de observadores, também é verdade que a sua "liberdade algorítmica" nos permite contrabalançar e trazer para a visualidade novos quadros, novas produções e contextos que as relêem e reposicionam. A presença titânica de imagens passíveis de apropriação para construir obra artística é um gesto político de assaz relevância, como o atesta

3 A este respeito, é Bifo Berardi que, continuando a comentar a obra de Hito Steyerl, se refere à alteração da posição do observador a partir do estremecimento causado pela ideia do fragmentário universal, quando afirma "History has been replaced by the endless flowing recombination of fragmentary images.", Bifo Berardi, "Hito Steyerl - The Wretched of the Screen". E-flux Inc., Sternberg Press, 2012, p. 10, ou na sua obra *Precarious Rhapsody: semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*. Minor Compositions, London, 2009.

4 Ver a este respeito Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. La Caja Negra Editora, 2013. Buenos Aires, Argentina.

Mondzain[5], tanto mais que, sendo o Real constituído por essa cortina imagializante da produção de imagens, desse modo deixando-nos numa posição de aderência e subalternidade, ao mesmo tempo a fabricação e criação de novas imagens atesta a nossa presença de "autores", enraíza-nos no mundo.

A ideia inicial do nosso trabalho presentificou-se pelo *stress* que decorria no debate sobre a capacidade vigilante das sociedades neoliberais, e do seu efeito na comunidade. Ainda assim, essa ideia desdobrou-se a partir do foco específico do conflito Ucrânia-Rússia, e das primeiras imagens que chegavam ao grande público. Estávamos, contingentemente, a ver a história a presentificar-se sobre o olhar mecanicista dos média. Utilizar as imagens mediáticas e redireccioná-las para si próprias, pareceu-nos um gesto óbvio e forte o suficiente para se desdobrar num projecto investigativo sobre a forma de obra artística. "(...) a dimensão pneumática da cidade em trânsito" que nos refere Paul Virilio[6] interligou-se com a ideia de observar os próprios arquivos criados em tempo real pelos vários interlocutores do conflito que agora se desenrolava. O mesmo Virilio, já em *Guerra e Cinema* referia a não-separação entre a representação da guerra e o próprio conflito ("espectáculo mágico")[7], concretizando um quadro a partir do qual as imagens produzidas e posteriormente mediatizadas se mesclam com o quotidiano, diríamos, mais inócuo.

5 Marie-Jose Mondzain, *Homo Spectator: Ver, Fazer Ver*. Orfeu Negro, Lisboa, 2015. (Trad. Luís Lima).

6 Paul Virilio, *L'horizon negatif: essai de dromoscopie*. Éditions Galilée, Paris, 1984.

7 Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (Trad. Patrick Camiller). Verso, London-New York, 1989.

Colocando o foco na ideia de expansão, o autor dilata a sua teoria reconhecida sobre os fenómenos da aceleração, incidindo na ideia de que a percepção está veiculada a este vai-e-vem do prodígio da electricidade, a sua constante pressão e desuso. A sua referência a descrições sobre movimentações militares concretiza um paralelismo acerca da produção de imagens e dá a entender a dimensão da capacidade de atingir um inimigo pelas imagens que dele se fazem, e que dele se propagam, sendo muitas vezes um estratagema utilizado para enfraquecer mentes e quebrantar espíritos. A peça que intitulámos *24 de Fevereiro de 2022* pretendeu fazer o oposto: coligir, trabalhar e apresentar uma imagem da guerra, testemunho plástico desse momento que deve permanecer inolvidável.

Quase como colagens sequenciais, os *loops* de cada ecrã continham diversificadas fontes de arquivos *online*, produzindo uma ignição visual e uma correspondência entre o som global da sala e a sequencialização dos vídeos. Esta sequência, dada pela concatenação de cada ecrã, torna-se bastante abstracta, mas sem se afastar do real, tal como proposto por João Pinharanda[8] no texto de apresentação da nossa exposição no MAAT, em Fevereiro de 2023. É precisamente pela sua condição de bloco de imagens total, que a instalação se apresenta como símbolo do excesso promovido pela violência, em primeiro lugar, e em segundo lugar sinónimo do excesso decorrente da mediatização do próprio conflito. De que modo a nossa proposta suplanta mais um acréscimo a esse excesso? Precisamente pelo seu olhar autoral e pelo intuito artístico de criar uma peça que retire do anonimato tais imagens,

8 João Pinharanda, "A Arte da Guerra", in folheto da exposição "24 fevereiro de 2022", de Júlio Alves e Hugo Barata, MAAT, Lisboa.

e que as recupere para a memória colectiva. Pretende ser um contributo colectivo, congregador e não--oportunista, para a reflexão sobre a responsabilidade do artista perante a atrocidade, mas também perante a sua liberdade de se posicionar como autor. Toda a imagem é política, sabemo-lo, e assim fazer estas imagens é, ao mesmo tempo, fabricar uma memória a partir da metaforologia da utilização de imagens--arquivo, questionando a habituação às imagens violentas do conflito na nossa vida diária. Existe uma autorreflexividade nestas imagens, pois estas não se veiculam a um determinado espaço e tempo, antes devolvem o olhar de anonimato com que muitas vezes as percepcionamos através da mediatização e da consequente alienação das relações humanas. Talvez neste ponto seja Günther Anders um autor importante de salientar, pois sublinha esse consumo massificado das imagens mediatizadas como "alimento" ao dispor do sujeito, estabelecendo um afastamento deste para com o mundo, precisamente por não entender que, ao mesmo tempo que "consome", que "vê", se afasta do Outro. A ontologia e o enraizamento do humano são estremecidos pela técnica e pelo apelo fantasmático que esta encerra. Ora, era precisamente a nossa intenção com esta obra questionar essa desumanização que se traduz no fundo numa falta de liberdade, a partir de uma acção e não uma reacção, pois "(...) o que predomina nas nossas casas através da televisão é o mundo exterior – real ou fictício – transmitido; e predomina de uma maneira tão ilimitada

que invalida e converte em fantasmagoria a realidade (...).[9]

Uma das notícias mais recentes do conflito Ucrânia-Rússia foi, não em território ocupado ucraniano, mas no solo russo, depois de Yevgeny Prigozhin e as tropas Wagner se terem deslocado em direcção a Moscovo numa *démarche* ainda por explicar na totalidade, mas que parece estar intimamente ligada mais tarde ao contexto da morte do próprio Prigozhin. O que fica de verdadeiramente inesperado deste evento, quer na informação quer nos registos, é essa capacidade hercúlea de movimentar homens, armamento e veículos durante quilómetros, para, num último fôlego, parar, redireccionar e retornar. Esta capacidade que Virilio apelidaria de dromológica infesta-se por momentos de capacitação ao pensamento sobre este conflito e sobre o trabalho artístico que a partir dele se procurou realizar.
O modelo medialógico proposto a partir daqui prende-se com o problema dos média enquanto um problema de *transmissão* (transportação), onde a aceleração é parte fundacional da lógica da tecnologia, sofrendo o Real, pois, uma (re)leitura precisamente por causa dos média de difusão. Os vasos comunicantes "auto-móveis" e "audio-visuais", demonstra esse encobrimento do espaço circundante por veículos de toda a espécie. Não deixa de ser caricato, mas oportuno, que seja Harun Farocki, saído em final da década de 1960 da Deutsche Film und Fernsehakademie, com o seu activismo político, a sublinhar a importância da imagem operante. É essa imagem gerada por

9 Günther Anders, *La Obsolescencia del hombre (Vol. I) - sobre el alma en la época dela segunda revolución industrial*. Trad: Josep Monter Pérez, Pre-Textos, 2011, p. 112

máquinas e para máquinas, onde a sua valia de significação é indubitavelmente substituída por um valor de operação, que cria, conjuntamente com a aceleração e a transmissão, um exemplar *framework* geocinemático para reflectir acerca do trabalho *24 de Fevereiro de 2022*. Apesar das imagens produzidas por nós enquanto autores não serem, de facto, geradas e captadas pelo processo resolutivo da máquina algorítmica, e a sua intenção ser precisamente a de dar a ver, pela mão humana (decisão, enquadramento, resgate?), um evento que se pretende não esquecer, a possível reflexão em torno do seu propósito não pode deixar de se relacionar com a intenção de anarquivar material *found footage* e de o reposicionar numa obra artística. Aud Sissel Hoel[10] propõe, numa releitura de Kittler[11] e da hermenêutica do pessimismo, que o observador/espectador deve ser encarado não como um sujeito passivo, alvo de manipulação através das imagens que consome, mas enquanto sujeito imbuído de potencialidades expressivas como referimos anteriormente. É, pois, nesta linha de pensamento, que a "performatividade" destas *imagens-arquivo* se assume enquanto potencial criativo e artístico. Foi deste ponto de vista que pensámos esta peça videográfica conjunta, de modo crítico e resiliente, numa tentativa de desaceleramento humanista que comente a forma como os média tecnológicos permeiam o quotidiano. A procura de uma orientação criativa

10 Aud Sissel Hoel, "Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory", *Image – Action – Space: Situating the Screen in Visual Practice*. (Ed. Luisa Feiersinger, Kathrin Friedrich and Moritz Queisner). Berlin, Boston: De Gruyter, 2018. https://doi.org/10.1515/9783110464979-002

11 Friedrich Kittler, e F., von Mücke, D., & Similon, P. L. Gramophone, Film, Typewriter. October, 1987. https://doi.org/10.2307/778332.

em horas e *gigabytes* de informação, numa tentativa de reenquadramento do gesto agressor da guerra, acabou por se traduzir numa investigação artística que ainda parece ter muito para percorrer, contribuindo neste momento com um pormenor daquilo que aparenta ser uma tarefa infinita de anarquivação digital, e do vídeo como matéria.