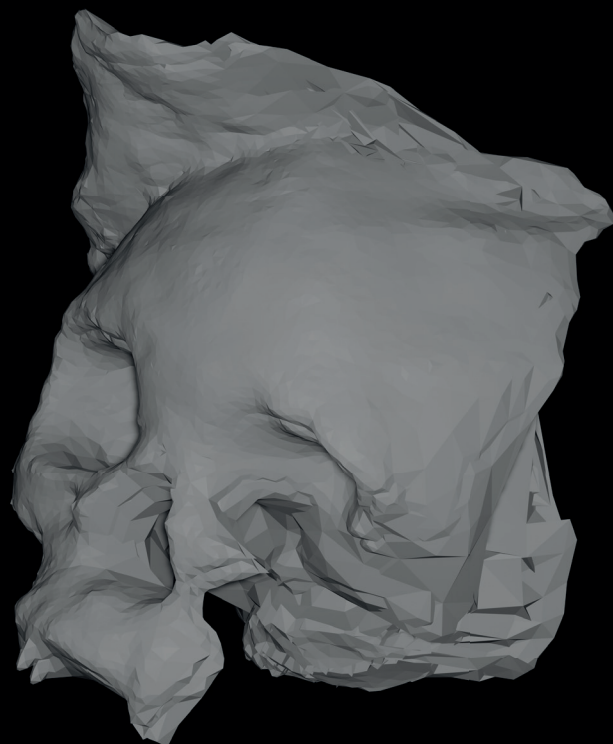


UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

A VIDA DAS IMAGENS: MATERIALIDADE E CIRCULAÇÃO EM HITO STEYERL

FELIPE BORTOLUZO MAMONE



SÃO PAULO
2023

FELIPE BORTOLUZO MAMONE

A vida das imagens:
materialidade e circulação em Hito Steyerl

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração:
Poéticas Visuais

Orientadora:
Profa. Dra. Silvia Regina Ferreira de Laurentiz

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Mamone, Felipe Bortoluzo

A vida das imagens: materialidade e circulação em Hito Steyerl / Felipe Bortoluzo Mamone; orientador, Silvia Regina Ferreira de Laurentiz. - São Paulo, 2023.

204 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Imagem. 2. Circulação. 3. Documentário. 4. Memória. 5. Arte e tecnologia. I. Laurentiz, Silvia Regina Ferreira de . II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Felipe Bortoluzo Mamone
**A vida das imagens:
materialidade e circulação em Hito Steyerl**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovado em: _____

São Paulo
2023

Agradecimentos

À minha família,
pelo refúgio dos dias

Aos meus amigos,
pela distração das noites

Ao Grupo Realidades,
e sua paciência com este historiador

À minha orientadora Silvia Laurentiz,
pelas longas horas de dedicação

À Universidade de São Paulo,
e o sossego de suas árvores

Ao apoio da CAPES,
e todas as políticas de fomento cultural

E à multidão de trabalhadores anônimos
que zelam diariamente pela memória das coisas
através deste tremilicar de luzes a que chamamos de imagens

Resumo

MAMONE, Felipe Bortoluzo. **A vida das imagens: materialidade e circulação em Hito Steyerl**. 2023. 204p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Este trabalho investiga o tratamento particular conferido por Hito Steyerl às imagens contemporâneas. Em específico, analisamos a produção de um período que consideramos transicional na trajetória da artista, buscando demonstrar que seus textos e obras partem de uma organicidade material entre imagem e circuito para chegarem em uma perspectiva materialista sobre suas condições de existência dentro dos quadros do capitalismo tardio. Ao longo desta investigação, apontaremos a capacidade teórica e a pertinência política de um pensamento crítico e de uma prática de linguagem que concebem a circulação como o processo fundamental pelo qual as imagens, em seu sentido mais histórico, vivem e pervivem em suas presenças materiais, reproduções técnicas ou persistências mnêmicas. Por fim, complementaremos estas análises com um relato de trabalho poético a respeito da complexa relação estabelecida entre políticas da memória, técnicas de fotogrametria e precarização cultural em um caso concreto, o incêndio do Museu Nacional, e uma coletânea extensiva das obras, textos e exposições mais relevantes da trajetória de Hito Steyerl.

Palavras-chave:

Imagem; circulação; documentário; memória; arte e tecnologia.

Abstract

MAMONE, Felipe Bortoluzo. **The life of images: materiality and circulation in Hito Steyerl.** 2023. 204p. Dissertation (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This work investigates the specific treatment given by Hito Steyerl to contemporary images. Specifically, we will analyze the production from a period that we consider transitional in the artist's trajectory, aiming to demonstrate that her texts and works stem from a material organicity between image and circuit and lead to a materialist perspective on their conditions of existence within the framework of late capitalism. Throughout this investigation, we will also highlight the theoretical capacity and the political relevance of a species of critical thinking and language practice that conceives circulation as the fundamental process through which images, in their most historical sense, live in their material presence, technical reproductions, or mnemonic persistences. Lastly, we will complement these analyses with an account of a poetic work regarding the complex relationship established between the politics of memory, photogrammetry techniques, and cultural precariousness involved in a concrete case, the burning of the National Museum, as well as an extensive compilation of Hito Steyerl's works, texts, and exhibitions.

Key-words:

Image; circulation; documentary; memory; art and technology.

Sumário

Introdução.....	11
Uma coisa como qualquer outra: para uma política da imagem como rastro.....	19
A agência dos documentos: a fotografia entre instituições, arquivos e circuitos.....	51
O documentário, este arquivo de memórias: em direção a uma economia afetiva das imagem.....	79
O movimento das disputas: capital, informação e desejo nas economias de imagens digitais...	111
As muitas vidas de Luzia: as políticas da memória sobre os fragmentos do patrimônio...	147
Considerações Finais.....	163
Bibliografia.....	167
Coletânea de obras, textos e exposições.....	177



Introdução



Em uma de suas obras mais emblemáticas, Hito Steyerl atravessa uma sala munida de cinzel e martelo, se posta diante de um televisor escuro e, com um único golpe, transmuta sua superfície indistinta em uma grande rachadura colorida. Espécie de manifesto de sua produção, o vídeo *Strike* (2010) concentra todas as questões desenvolvidas ao longo desta dissertação: questões de verdade e política, de imagem e materialidade e, claro, de técnica e circulação. O televisor foi mesmo atingido, ou se trata de simples artifício? Diante dessa indecisão, pode ainda a obra ser classificada como documentária? O que seria, em todo caso, uma imagem documentária? Não teria o televisor, através deste gesto escultórico, deixado de ser meio para se tornar, ele mesmo, um objeto artístico? Nestes termos, a rachadura seria melhor concebida como configuração visual ou como manifestação material? Aliás, o que exatamente foi rachado e, mais importante, o que está emergindo destas delicadas fendas? Não estaríamos diante tanto de um chamado iconoclasta – *strike!* – quanto de uma autêntica greve – *and strike again!* – de imagens técnicas?

A presente dissertação se destina à resposta destas e de outras questões levantadas pela cineasta e escritora a respeito da vida das imagens no mundo contemporâneo. Em específico, analisaremos detidamente a produção de um período que consideramos transicional na trajetória da artista, complementando estas análises com um capítulo prático e uma coletânea extensiva de suas obras, textos e exposições. Mesmo que aqui não seja o lugar adequado para discussões, podemos adiantar um princípio e uma postura fundamentais a esta produção: a consideração das imagens como coisas, e a

investigação ensaística das relações com elas estabelecidas ao longo de sua circulação. Em suas múltiplas figuras e facetas, será a partir deste princípio e postura, desta ética e estética, que a artista pensará o mundo contemporâneo e, particularmente, sua economia global de imagens técnicas. Conquanto elucidem a natureza do terreno que iremos percorrer, é necessário sempre atentar para o caráter histórico de fundamentos que são, no fundo, o fruto de enfrentamentos bastante concretos da artista enquanto produtora contemporânea de imagens. Este princípio e postura devem ser localizados, portanto, nos movimentos contraditórios de um pensamento crítico e de uma prática de linguagem envolvidos não apenas com as qualidades globais das imagens contemporâneas, mas também com suas condições mesmas de existência, ou seja, com as injunções históricas que conformaram uma determinada economia de imagens ao longo das últimas décadas. Cumpre esboçarmos, portanto, um breve panorama a respeito destas injunções na trajetória da artista.

De ascendência japonesa e nascida em Munique no ano de 1966, Hitomi Steyerl começa sua carreira audiovisual de maneira singela: como dublê em filmes amadores de amigos alemães. Após um período particularmente anarquista junto de sua amiga Andrea Wolf, Steyerl se muda para o Japão e passa a estudar no Instituto Japonês da Imagem em Movimento (*Nihon Eiga Daigaku*), entre 1987 e 1990. Lá, passa dois anos trabalhando como assistente de direção para Wim Wenders no apocalíptico *Até o Fim do Mundo* (*Until the End of the World*, 1992), logo retornando à Alemanha para retomar seus estudos sobre documentário na Universidade de Televisão e Filme de Munique (*HFF Munich*), entre 1992 e 1998. É deste importante período que datam suas primeiras obras, ainda analógicas, como *Deutschland und das Ich* (1994), *Land des Lächelns* (1996), *Babenhausen* (1997), *Die leere Mitte* (1991-98) e *Normalität 1-10* (1999).

Este período, aliás, não é somente importante, ele é decisivo. Não se pode citar suficientemente a miríade de eventos que conformaram o espírito europeu dos anos 90, mas um breve exercício se faz necessário: da Queda do Muro de Berlim à Reunificação da Alemanha, da dissolução dos governos soviéticos à consolidação da União Europeia, da estabilização do crescimento econômico ao avanço da globalização, da disseminação de tecnologias digitais à acessibilidade inédita de informações; tudo, enfim, parecia crescer, avançar e progredir no apagar das luzes do século XX. Esta não é, contudo, a visão transmitida por Steyerl nestas obras. Por meio de montagens cruzadas, narrações subjetivas, referências insólitas e, acima de tudo, de um senso ímpar de correspondências, a artista lentamente constrói um cenário complexo em que, nas sombras desta mesma narrativa reluzente de progresso, sobrevivem e até proliferam as mesmas desigualdades e discriminações que caracterizaram o longo século XX. Cenário, aliás, que se mostrou previdente, pois não demoraria muito até que uma sucessão de eventos de-

sacreditasse o mito liberal do fim da história, desde as guerras iugoslavas e os conflitos curdos até a Crise Financeira de 2007-2008 e a ressurgência de movimentos ultranacionalistas europeus. Nestas obras comumente esquecidas, portanto, já se delineia uma certa ética que, à contrapelo das narrativas oficiais, busca o resgate dos vencidos e esquecidos da história junto de uma estética flutuante orientada à reelaboração dos próprios modos pelos quais costumamos narrar o passado e elaborar o presente.

Será, no entanto, a partir da exibição dos vídeos *November* (2004), na Manifesta 5, e de *Journal No.1 – An Artist’s Impression* (2007), *Lovely Andrea* (2007) e *Red Alert* (2007), na documenta 12, que a cineasta e escritora se consolidará nos circuitos artísticos europeus e internacionais, deixando lentamente o epíteto de documentarista para ser reconhecida, com justeza ou não, como uma artista multimídia dedicada ao exame da circulação de imagens digitais dentro dos marcos do capitalismo tardio. Converge para este reconhecimento a profícua e usualmente pública produção textual de Steyerl a respeito do assunto, como *In Defense of the Poor Image* (2009) e *Too Much World: Is the Internet Dead?* (2013), e algumas obras que tratam diretamente das implicações das infraestruturas digitais para a vida contemporânea, como *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), *Liquidity Inc.* (2014) e *Factory of the Sun* (2015). De qualquer forma, é fato pacífico que, a partir deste período, Steyerl se tornou presença cativa em bienais e museus de renome ao redor do mundo, ao ponto de ranquear em primeiro na lista *Power 100* da *ArtReview* de 2017 como “pessoa mais influente na arte” – a primeira mulher, por sinal, a alcançar tal posição.

Este breve panorama nos aponta, mesmo que sutilmente, que a repercussão da obra de Steyerl tende a descolar seus filmes documentários da década de 90 e suas instalações digitais da década de 10. Apesar de acompanharmos o coro de críticas que identifica em sua produção uma pungente análise das economias contemporâneas de imagens digitais, buscaremos demonstrar que existe antes uma transição que uma ruptura entre estes dois polos. A escolha deste período de transição como escopo da dissertação visa precisamente demonstrar uma certa continuidade na obra da artista, continuidade esta assentada na noção específica de circulação que Steyerl mobiliza: as imagens são coisas que, em seu trajeto, afirmam, flexibilizam ou rejeitam os discursos, instituições, práticas e infraestruturas que as determinaram. É somente através da aproximação de ambos os polos que a dimensão particularmente inovadora da abordagem de Steyerl se revela: a organicidade material entre imagem e circuito pensada, ademais, de uma perspectiva crítica e materialista. Não custa a repetição: o pensamento de Steyerl não é de ordem ontológica, mas pragmática, ele não versa sobre as especificidades de cada tipo de imagem, mas sobre as condições que permitem sua existência. O que denominamos brevemente de ética e estética na produção da artista, portanto, é a pungente consciência da vida histórica

e material das imagens e, conseqüentemente, dos riscos e pressões à que estão submetidas dentro dos quadros de um capitalismo particularmente agressivo. O resgate que faremos de tópicos talvez menos sedutores e conhecidos da trajetória de Steyerl visa, neste sentido, reavivar a tônica de um pensamento que concebe a circulação de imagens não como um estágio secundário de sua produção ou, pior, como uma consequência da consolidação de uma infraestrutura informacional global, mas como o processo fundamental pelo qual as imagens, em seu sentido mais histórico, vivem e pervivem em sua presença material ou em sua persistência mnêmica. A estrutura da dissertação buscou, portanto, traçar o movimento deste princípio e postura, desta ética e estética, em quatro capítulos teóricos e um prático que, conquanto possam ser lidos linearmente, também podem ser tomados independentemente como grandes arcos temáticos que acompanham a obra da artista.

No primeiro capítulo, partiremos de um tópico de certa forma inescapável ao documentarismo: a fotografia e os discursos que a tomam como verossímil, codificada ou indicial. Nosso objetivo foi o de investigar as raízes técnicas, discursivas e históricas do realismo fotográfico, introduzindo no processo as bases para uma política da imagem concebida não como representação de um campo visual, mas como rastro de uma situação concreta. Por fim, demonstraremos a importância desta abordagem na constituição de situações presentacionais propícias ao estabelecimento de constelações críticas entre imagens, sujeitos, passados e presentes. Para tal, analisaremos as obras *November* (2004), *Lovely Andrea* (2007), *Abstract* (2012) e *Is The Museum a Battlefield* (2013).

No segundo capítulo, examinaremos os contextos em que se exigem das fotografias um desempenho inequívoco, os contextos, enfim, em que sua verdade está em jogo, em que seu realismo se torna instrumental: as formações de saber e os exercícios de poder, os discursos científicos e as estruturas institucionais. Buscaremos compreender, em específico, as maneiras pelas quais todo um maquinário de estabilização e orientação de sentido foi capaz de canalizar a polissemia inerente às fotografias na univocidade típica dos documentos no seio de uma economia política da verdade expressa de maneira particularmente nítida na ordenação de arquivos fotográficos. O intuito deste capítulo mais marcadamente teórico é, neste sentido, evidente: acompanhar a artista em sua crítica aos riscos inerentes à mobilização de práticas documentárias invariavelmente vinculadas a uma regulação discursiva de cunho institucional, hierárquica e autoritária, verificando, ademais, a pertinência desta abordagem nas obras de artistas como Mike Mandel, Larry Sultan, Thomas Ruff e Hannah Höch.

O terceiro capítulo adentrará propriamente no tópico dos filmes documentários, apresentando de início as contradições entre o discurso realista e a montagem audiovisual, o fotograma técnico e o argumento narrativo, todos

inseridos em uma economia política da verdade fortemente renovada pelas estratégias retóricas e pelos mecanismos de identificação particulares a este meio. Acompanharemos, novamente, as críticas de Steyerl em relação ao campo documentário, introduzindo, no entanto, uma importante variação: a consideração destes filmes como arquivos de memórias, e a possibilidade de que circuitos menos institucionais, práticas menos documentárias e modalidades menos científicas de verdade atuem em sua circulação. Em específico, analisaremos o desenvolvimento que a artista confere à noção de economias afetivas da imagem dentro dos quadros de um capitalismo tardio que, aliado à disseminação de tecnologias informáticas, deflagrarão uma crise institucional que alterará profundamente as maneiras pelas quais as imagens são produzidas, circuladas e recebidas. Para tal, analisaremos as obras *Journal No.1 – An Artist’s Impression* (2007), *Red Alert* (2007) e *Red Alert 2* (2008)

No quarto capítulo, nos debruçaremos sobre os diagnósticos realizados pela artista a respeito deste capitalismo tardio e, em específico, das relações que seus fluxos de capital, informação e desejo mantêm com a circulação contemporânea de imagens. Veremos, no processo, como o princípio materialista do pensamento de Steyerl se desdobrará em uma profícua reflexão sobre as infraestruturas técnicas que sustentam a circulação de imagens, e como sua postura ensaística identificará possibilidades emancipatórias na constelação crítica destes deslocamentos e deformações. Analisaremos, em particular, a maneira pela qual a materialidade e a circulação de imagens estão representada nas obras *In Free Fall* (2010) e *Liquidity Inc.* (2014), apontando ainda para as correspondências de ambas com a filosofia da história de Walter Benjamin. Neste processo, buscaremos demonstrar que, se a conhecida noção steyerliana de imagem ruim descreve certas qualidades estéticas usualmente associadas a tecnologias ou culturas digitais, ela o faz somente para indicar a conexão orgânica destas qualidades com o caráter destrutivo de um capitalismo tardio que calibra a extração de valor com a modulação de afetos.

No quinto capítulo, discorreremos sobre as inquietações que animaram o trabalho poético desenvolvido junto à dissertação – além, é claro, de apresentar os processos envolvidos em sua produção. A partir de um panorama das iniciativas que se sucederam ao incêndio do Museu Nacional em 2018, analisaremos os dilemas que as tecnologias digitais impõem às atividades museais, em especial os que envolvem as chamadas políticas da memória. Em termos práticos, exploraremos modalidades menos documentais e institucionais de transmissão da memória coletiva através da aplicação da técnica de fotogrametria a imagens públicas e amadoras de um objeto museal particularmente significativo ao patrimônio nacional: o crânio de Luzia.

Em síntese, portanto, esboçaremos os contornos teóricos de nosso objeto de pesquisa – a concepção de imagem específica à artista – para investigarmos as formas de sua adequação a três grandes tipos de circulações: as

institucionais de viés documentário, as parainstitucionais ou corporativas de viés afetivo, e aquelas mais recentes que, na paradoxal abertura e mercantilização dos ambientes digitais, reúnem ambos os vieses anteriores sob uma forte orientação econômica. A leitura linear dos capítulos teóricos se baseia, portanto, em um lento movimento de expansão da noção de circuito no pensamento steyerliano, ao ponto de, ao fim de nossa dissertação, ele não reconhecer nenhuma outra instância reguladora senão os fluxos de capital, informação e desejo. O capítulo prático aplicará estas investigações em um caso concreto e nacional, demonstrando a capacidade teórica e a pertinência política da abordagem de Steyerl no desvelamento dos múltiplos componentes envolvidos na circulação contemporânea de imagens. Por fim, a coletânea de obras, textos e exposições em apêndice visa remediar a dispersão da produção da artista e sua parca repercussão em território e língua nacionais, servindo de estímulo e auxílio a pesquisadores que compartilhem conosco o interesse pela produção da artista. Afinal, não seria exagero afirmar que, se a pesquisa se concentrou na produção de Hito Steyerl, foi somente na esperança de que a disseminação nacional de seu pensamento contribua para o nosso próprio debate plural e construtivo a respeito desta coisa tão importante à vida contemporânea: a imagem.

**Uma coisa como qualquer outra:
para uma política da imagem como rastro**

*Para mim, o órgão do fotógrafo não é o olho
(ele me aterroriza), é o dedo.
Roland Barthes.*

Observar uma fotografia antiga é uma experiência tão singular quanto reobservá-la anos depois. Por um lado, algo nos compele a considerá-la como verdadeira, objetiva, documental – como, enfim, uma fiel janela para uma região no tempo e no espaço, para a ‘realidade’ de um momento concreto. Por outro, algo sempre parece resistir aos mais criteriosos exames e se posicionar, enigmático mas decisivo, no próprio horizonte de nossa visão, na matéria mesma da fotografia. A particularidade da produção escrita e audiovisual de Hito Steyerl é, no entanto, sua capacidade de fundir as duas perspectivas em tramas ambivalentes, de reunir estes dois gestos em verdades que, por falta de melhor termo, poderíamos chamar de circunstanciais. Com efeito, é somente partindo de uma concepção singular de foto, fotograma e ficção que a cineasta encontra este território misto de documentarismo e ensaísmo que lhe rendeu fama. Antes mesmo de nos debruçarmos sobre a questão do documento e do fílmico, portanto, uma análise de sua produção deve reportar à singularidade de sua concepção de imagem técnica. É o que veremos neste capítulo.

Em resumo, podemos dizer que a produção artística de Steyerl pauta-se não pela transparência e realismo das imagens, mas pelas opacidades e desvios que evadem qualquer forma de exame programático. Em particular, estes enigmas fugidios animarão uma série de obras que lidam com a trágica história de sua amiga de infância, Andrea Wolf, que se juntou ao setor armado e libertário do Partido dos Trabalhadores do Curdistão (PKK) e foi extrajudicialmente executada em 1998 pelo exército turco. Em cada uma destas produções, as imagens de Andrea serão os principais meios pelos quais a cineasta lembrará do passado e observará o presente, evocará sentimentos e descreverá eventos. Estes movimentos, porém, não convergem para uma visão única nem se somam a um resultado coeso: as imagens foram desviadas, as referências produzem ruído, as emoções são contraditórias, e as memórias, involuntárias. A artista, na verdade, se porta mais como uma investigadora que uma analista: ela busca rastros e resquícios, pistas e indícios, procurando estabelecer associações circunstanciais entre fragmentos de um todo cindido ou, no caso, perdido. Longe do purismo laboratorial e das formas audiovisuais, portanto, seu local será a rua e o arquivo, e seu objeto, as películas e as fitas: a artista aborda, em suma, as imagens em seu uso e materialidade. O enigma, aqui, não será mais de ordem hermenêutica e intensiva, mas pragmática e extensiva: o que há na história destas imagens, em seus traços materiais e intensidades afetivas, em seus usos sociais ou funções institucionais, que nos convence e elude, persuade e fascina?

Para melhor posicionarmos este *discurso do índice*, porém, precisamos

antes nos debruçar sobre dois outros: o que chamaremos de *discurso realista* e de *discurso do código*. Com seus próprios períodos de maturação, campos de aplicação e persistência cultural, cada um destes discursos abordará diferentemente a maneira pela qual dispositivos visuais vinculam referentes externos aos signos por eles produzidos. Na síntese de Philippe Dubois, se os argumentos do realismo tomam acriticamente estas imagens técnicas como verdadeiro 'espelho do real', os argumentos do código empenharão uma desconstrução semiótica e uma denúncia ideológica desta ilusão de verossimilhança (DUBOIS, 2012, p.26). Os recentes argumentos do índice e da referência, no entanto, tendem a deslocar a discussão e identificar complementariedades entre as posições precedentes. De acordo com seus argumentos, estes dispositivos seriam de fato capazes de produzir imagens marcadas por uma pressão particularmente forte de realidade, mesmo que estas sejam revisadas e revestidas por uma série de códigos sociotécnicos. Findo o necessário ciclo de desconstrução do mito realista, o discurso do índice propõe uma abordagem finalmente positiva de imagem técnica, isto é, uma em que a potência dos dispositivos é a todo tempo calibrada com suas determinações históricas.

Uma questão maior envolvida nestas distinções e que nos acompanhará ao longo do capítulo é a eleição de um ou outro mecanismo como a condição mínima e elementar de existência de uma imagem técnica. A importância da fotografia, neste contexto, é insuperável, de forma que optamos por começar a discussão neste ponto e expandi-la gradualmente no resto da dissertação à cinematografia e à videografia. Podemos dizer, de modo geral, que existe nos estudos fotográficos uma verdadeira trincheira entre os que reconhecem estas condições mínimas e elementares na camera obscura, e os que identificam nas placas sensíveis o golpe decisivo para a fundação deste novo estatuto de imagens. Como aludido acima, defenderemos uma continuidade entre ambos os mecanismos, continuidade fundada não em uma dimensão ontológica ou gênese técnica, mas nas circunstâncias que lhe conferem usos historicamente determinados e funcionalmente afins. Veremos igualmente ao longo do capítulo como, apesar da aplicabilidade dos outros discursos, o indiciário nos permite avançar a questão da representação fotográfica e já entrever o conceito pragmático e material de imagem proposta pelos trabalhos de Hito Steyerl.

De início, nada mais importante aos estudos sobre a fotografia que o reconhecimento da extensão pela qual esta foi e continua sendo concebida segundo um cientificismo estreito. Grosso modo, o caráter técnico de sua aparelhagem ótica, mecânica e química e o automatismo com a qual estes foram internamente concatenados impingiram sobre o dispositivo fotográfico uma objetividade natural, necessária e suficiente. É, em síntese, o que

chamaremos de discurso realista ou realismo fotocinematográfico¹: tudo se passa como se, regida pelas leis da física e da química e orquestrada pela neutralidade da razão científica, estas máquinas de captura luminosa não pudessem senão retransmitir fielmente o campo circunscrito por suas lentes a um suporte fotossensível. Apesar de se dividir entre entusiastas e pessimistas, esta posição fundadora sobre o fotográfico – que se estenderá ao cinematográfico – partilha uniformemente da noção de que a fotografia resultante consiste em uma perfeita mimese ou imitação deste campo (DUBOIS, 2012, p.27). Dito de modo mais incisivo, ela defende que a pressão de realidade da fotografia encontra-se de certa forma manifesto na analogia visual percebida entre signo fotográfico e referente externo.

Como é de se esperar, esta posição se adequará perfeitamente às pretensões científicas de autonomia e disciplinares de objetividade da época, produzindo reverberações nada negligenciáveis; veremos no próximo capítulo como toda uma série de práticas passam a funcionar ao redor desta noção difundida de realismo técnico. Por ora, vale a menção de que os discursos realistas encaravam as fotografias como verdadeiras *acheiropoieta*: imagens produzidas sem a mediação humana e, portanto, ancoradas em uma objetividade curiosamente tautológica, espécie de circularidade entre visível e crível. O filósofo Walter Benjamin notará com particular acuidade esta cisão entre produções manuais e técnicas na retratística em daguerreótipo:

No momento em que Daguerre conseguiu fixar as imagens da camera obscura, os técnicos substituíram os pintores. Mas a verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, e sim o retrato em miniatura. A evolução foi tão rápida que, por volta de 1840, a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos, a princípio de forma esporádica e pouco depois exclusivamente. (BENJAMIN, 1987b, p.97).

Notoriamente, parte significativa dos estudos posteriores ocorreram em reação a esta doxa que identifica nas máquinas de captura luminosa os tais 'espelhos do mundo'. De forma geral, estes novos discursos dedicaram-se à identificação e à exposição da multiplicidade de códigos embutidos nas fotografias, sejam eles perceptivos ou semióticos, culturais ou ideológicos, técnicos ou estéticos, etc². Sobre o assunto, é suficiente constatar que a

1 Existem, naturalmente, diferenças nada negligenciáveis entre máquinas de captura fotográfica e cinematográfica – sobre o assunto, conferir o terceiro capítulo da dissertação. Nosso desenvolvimento, porém, se pauta menos pela homologia técnica de dispositivos que imprimem um campo visual em superfície sensível por meio de irradiação luminosa – processo que será, de qualquer forma, analisado neste capítulo –, quanto de uma rede de práticas e instituições que chancela os produtos destes dispositivos como objetivos e verdadeiros – objeto de exame do segundo capítulo.

2 Cito alguns textos introdutórios sobre a importância do código na percepção e reconhecimento de signos fotográficos: BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica; A retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Trad. Léa Novaes.

mera existência de tais códigos põe em questão o próprio fundamento dos discursos realistas; citemos, à guisa de ilustração, duas frentes maiores de codificação: a técnica e a ideológica.

A codificação técnica refere-se às múltiplas maneiras pelas quais as especificidades de um processo fotográfico concreto informam seu produto final desviando-o de hipotética representação objetiva: a câmera e lente utilizadas; a calibração do campo focal, do tempo de exposição e da abertura do diafragma; o filme, papel e emulsão selecionados; dentre tantos outros. Como o pesquisador Arlindo Machado assevera, mesmo neste primeiro estágio, o dispositivo fotográfico remete a uma codificação rigorosa, isto é, ele traduz as “diferentes propriedades reflexivas e absorventes dos objetos para o seu próprio repertório de recursos” (MACHADO, 1983, p.146). Pode-se argumentar, é claro, que no cerne do discurso realista está o automatismo dos componentes técnicos, e não sua padronização; que, enfim, o fundamento da semelhança entre signo e referente é uma certa indiferença do dispositivo. Com efeito, uma das características mais marcantes do ato fotográfico – e uma à qual retornaremos incessantemente – é seu funcionamento global e único, ou seja, o fato de que a “exposição da película faz-se por inteiro num único instante e escapa ao operador” (DUBOIS, 2012, p.98). O argumento do automatismo perde de vista, porém, que o ato fotográfico é também precedido e sucedido por uma profusão de arbítrios, dentre os quais a escolha dos componentes técnicos constam tão somente como os absolutamente necessários – o que nos leva à segunda codificação, a ideológica.

No ensaio *A Mensagem Fotográfica*, Roland Barthes nos mostra que um exame mais detido das fotografias de qualquer jornal nos leva à identificação de toda uma pluralidade de códigos em jogo na produção e recepção de fotografias: a gramática de poses e expressões, os arranjos de cena, o estetismo das composições, as técnicas de enquadramento e trucagem, a significação e as sintaxes de certos objetos, os aspectos de fotogenia, etc (BARTHES, 1990, p.11-19). Dentro de um mesmo gênero fotográfico e comunidade sónica, portanto, existe uma variedade de códigos implícitos ou explícitos em operação, sejam eles de natureza ética ou profissional, cultural ou social, fisiológica ou política. Esta constatação aparentemente menor abre, no entanto, todo um espaço de manobra nas análises fotográficas, um jogo, efetivamente, entre olhar e ver, perceber e reconhecer, denotar e conotar, que muitas vezes é indistinguível de uma certa ficcionalização das fotografias. Pensemos, por exemplo, no maior destes códigos, que une a

Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.11-45; BOURDIEU, Pierre, *Culto de la unidad y diferencias cultivadas; La definición social de la fotografia*. In: **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia**. Trad. Tununa Mercado. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.51-172; ECO, Umberto. *O olhar discreto – Semiologia das mensagens visuais*. In: **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.95-184; MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

frente técnica à ideológica: a própria organização dos fatos visuais em perspectiva, ou seja, a influência decisiva do modelo historicamente consolidado da *camara obscura* e da *perspectiva artificialis* (MACHADO, 1983, p.30-32)³. De acordo com esse argumento, o mecanismo ótico da câmera fotográfica é uma continuação lógica e técnica do modelo de representação renascentista, enraizado de tal forma na cultura ocidental moderna que seus produtos apresentam-se, justamente, como naturais e objetivos. Um rápido exercício mental nos levaria, no entanto, a constatar as muitas reduções envolvidas nesta transposição 'verossímil': a planificação de objetos tridimensionais, a limitação cromática das emulsões, a perda completa de escala, a supressão de quaisquer elementos não-visuais, a instantaneidade da captura, etc.

Em síntese, os discursos do código visaram desconstruir o universalismo do discurso realista mediante o reconhecimento do caráter convencional dos códigos envolvidos na produção e recepção de fotografias e filmes. Dito de outro modo, essas abordagens preconizam que a pressão de realidade dos dispositivos fotocinematográficos, isto é, a força da relação estabelecida entre signo e referente, decorre de seu vínculo com certos sistemas e/ou estruturas de significação. Grosso modo, o que se opera é um deslocamento geral do campo ontológico para o histórico: não se trata mais de constatar apoditicamente a analogia entre signo e referente, mas de examinar os mecanismos perceptivos e os pressupostos socioculturais que os dispositivos acionam, escrutinar os interesses na disseminação de seus produtos, circunscrever os setores sociais que os produzem e recebem, identificar as práticas e discursos neles incorporados; em suma, de simultaneamente desmontar seu inatismo pelo recurso a instâncias históricas e de avaliar as maneiras pelas quais suas qualidades são determinadas por relações sociais concretas. Na feliz expressão de Machado, trata-se de, enfim, reconhecer que o dispositivo compreende antes uma força formadora que reprodutora (IDEM, p.11).

As obras de Steyerl nos trazem bons exemplos das forças e deficiências desta linha de abordagem. Toda a estrutura de *November* (2004) é orientada por uma oposição conscientemente trabalhada entre imagens de Andrea Wolf realizadas em contextos particulares e coletivos, cotidianos e políticos, cinematográficos e televisivos. Ora, mesmo provendo de dispositivos fotocinematográficos, há em cada uma destas imagens um certo ângulo, distância, contexto, estilo, etc, de modo que parecemos estar sempre diante de uma

³ Uma nota se faz necessária nesta citação. Machado não entende por código as usuais "regras de articulação fixas e formais" tomadas da linguística clássica, mas sim um sistema volátil e histórico de representação do mundo por setores sociais em conflito, ou melhor: um sistema de signos ideológicos. Neste sentido, a identificação e exposição dos códigos fotográficos insere-se em um projeto político maior de recondução deste campo à esfera da cultura em geral. Sobre o assunto, cf.: MACHADO, Arlindo. *Recolocações* (à guisa de introdução). In: MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

nova face e faceta de Andrea. Ao longo do vídeo, a impressão que temos da colega de Steyerl transita fluidamente entre amiga de infância, modelo de pin-up, guerrilheira revolucionária, heroína nacional e lutadora marcial, em uma crescente diluição da suposta objetividade das imagens técnicas na construtibilidade de sua produção e variabilidade de sua recepção⁴. Não à toa, o vídeo é permeado por found footages de gêneros cinematográficos e enxertos televisivos que, imagina-se, tenham influenciado as muitas codificações da imagem de Andrea (Figura 1). Encontramos situação análoga na estrutura de *Lovely Andrea* (2007), em que a busca por uma sessão fotográfica de bondage que Steyerl realizou sob o nome de Andrea acaba por suplantar as imagens da sessão em si. Com efeito, um olhar atencioso ao vídeo demonstra que as tais imagens nos são oferecidas apenas como vislumbres em planos médios ou incrustações videográficas: elas não são, em definitivo, um dos objetos principais da obra, mas um subterfúgio para que se investigue os estritos códigos de gestualidade, sexualidade e feminilidade em voga no circuito japonês de *shibari*⁵.

Algo, porém, ainda parece faltar a estas descrições. Conquanto os códigos culturais sejam importantes a ambas as obras, elas decididamente não se esgotam em sua desconstrução ou denúncia. Veremos ao longo da dissertação que as obras de Steyerl usualmente tratam de aspectos externos às imagens e filmes que supostamente abordam: a capacidade dos documentários de induzir ações ou predisposições, a recepção e a persistência de imagens na memória coletiva, as influências do suporte e da infraestrutura na visibilidade destas imagens, os efeitos da circulação digital acelerada em sua constituição, etc. Com efeito, os escritos da artista sempre extrapolam a esfera representacional, suas obras sempre esfumam as fronteiras entre imagem e coisa: o importante, aqui, são antes estes “territórios mistos” em que o contexto é indissociável das imagens (NOVEMBER, 2004). Citamos de passagem que o local e o objeto de Steyerl são as ruas e os arquivos, as películas e as fitas, e essa afirmação não deve ser tomada levemente. Não é casual, por exemplo, que a artista confira uma importância singular à inva-

4 Em sua crítica da obra, Pablo Lafuente nos aponta que a imagem de Steyerl passa pelo mesmo processo: de velha amiga de Andrea a jovem lutadora e idealista, de documentarista sensível e engajada a autora autobiográfica e reflexiva, etc. A instabilidade da subjetividade ensaística será um ponto melhor analisado no quarto capítulo; por ora, cf.: LAFUENTE, Pablo. In *Praise of Populist Cinema. On Hito Steyerl's November and Lovely Andrea*. In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014.

5 Sobre a questão das práticas sexuais de bondage e a maneira como Steyerl as apresenta, cf.: ALMEIDA, Gabriela M. R. de.; MELLO, Jamer G. de. Oh bondage! Up yours! Sexualidades dissidentes e manifestações não normativas do desejo na obra de Hito Steyerl. In: **E-Compós**, v.22, 2019. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1559>>. Acesso em: 15 mai 2023.



são de estúdios televisivos estatais por protestantes da Revolução Romena: naquele momento – argumenta Steyerl – as imagens mudaram de função (STEYERL, 2014, p.30). Em suas palavras:

Transmissões de estúdios televisivos ocupados se tornaram catalisadores ativos de eventos – não registros ou documentos. Desde então, tornou-se claro que as imagens não são representações objetivas ou subjetivas de uma condição preexistente, ou simples aparências traiçoeiras. Elas são, antes, nós de energia e matéria que migram através de diferentes suportes, moldando e afetando pessoas, paisagens, políticas e sistemas sociais. Elas adquiriram uma habilidade ímpar de proliferação, transformação e ativação. (STEYERL, 2014, p.30)⁶

Seguindo esta sugestão, um novo olhar às duas obras logo nos revela que Steyerl não simplesmente abstrai as influências cruzadas entre códigos culturais, mas, mais propriamente, traça a biografia destas imagens, a história das relações forjadas ao seu redor⁷. O enigmático, aqui, convive com o pragmático mediante uma concepção de verdade processual, afetiva e fragmentária; ou seja, se a obra principia na trilha de um vago sentimento de enigma da artista com as imagens de Andrea, é somente para dar vazão a uma investigação sobre as circunstâncias concretas que permitiram sua existência como coisa⁸ e experiência, produto e situação, resquício e reminiscência⁹.

6 Traduzido por nós do original: Broadcasts from occupied TV studios became active catalysts of events – not records or documents. Since then it has become clear that images are not objective or subjective renditions of a preexisting condition, or merely treacherous appearances. They are rather nodes of energy and matter that migrate across different supports, shaping and affecting people, landscapes, politics and social systems. They acquired an uncanny ability to proliferate, transform and activate.

7 O desenvolvimento de uma noção de biografia das imagens será paulatino e acompanhado por nós de perto, mas é válido adiantar que ela adquirirá mais contornos nítidos no empréstimo que a artista fará do conceito de 'biografia dos objetos' de Sergei Tret'iakov (TRET'IAKOV, 2006). Analisaremos detidamente este tema no quarto capítulo.

8 A artista, seguindo uma formulação benjaminiana, privilegiará o uso do termo 'coisa' em detrimento de 'objeto' para se referir à imagem. Citando diretamente o filósofo, Steyerl afirmará que "uma coisa nunca é somente um objeto, mas um fóssil em que uma constelação de forças está petrificada" (STEYERL, 2006a, p.4; 2012, p.54). Apesar da estranheza de certas formulações em língua portuguesa, optamos por seguir a terminologia da artista.

9 Abordaremos essa dimensão mnêmica em mais detalhe no terceiro capítulo. Por ora, convém uma citação de Barthes a respeito da 'emoção vaga' e do 'trabalho latente' operado por certas imagens sobre a memória: O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é raio que flutua. Nada de espantoso, então, em que às vezes, a despeito de sua nitidez, ele só se revele muito tarde, quanto, estando a foto longe de meus olhos, penso nela novamente. (...) Lendo a foto de Van der Zee, eu julgava ter situado o que me emocionava: os sapatos de presilhas da negra endomingada; mas essa foto trabalhou em mim, e mais tarde compreendi que o verdadeiro punctum era o colar que ela trazia ao pescoço; pois

Com efeito, somos constantemente lembrados das mais diversas determinações e persistências destas imagens: sua convoluta relação mnêmica e afetiva com Steyerl, os intrincados meandros políticos pelos quais a figura de Andrea surge ora como heroína ora como mártir, a centralidade das estruturas informacionais na difusão de gestualidades de luta, a passagens das imagens de um suporte a outro e os efeitos gerais dessa nova topografia, etc. O crítico Sven Lütticken nota com precisão que, por meio desta entropia dinâmica, as obras de Steyerl adquirem a curiosa capacidade de transmutar sujeitos em imagens, e imagens em coisas (LÜTTICKEN, 2014, p.50). É neste sentido que deve ser tomada a confissão de Steyerl de que ninguém parece, ainda, ter encontrado uma saída para o “labirinto das imagens viajantes” da contemporaneidade, de modo que “somos todos partes da história”: cineastas e espectadores, filmes de luta marcial e protestantes berlinenses, transmissões por satélite e videocassetes – coisas, enfim, diante de outras coisas (NOVEMBER, 2004).

Analogamente, o objeto de *Lovely Andrea* não são tanto os códigos implícitos à cultura *shibari*, mas sim uma certa latência mnêmica da artista com sua representação e as particularidades deste circuito de imagens, de seus produtores e convenções, consumidores e filosofias, arquivos e práticas. Ora, a cineasta faz questão de visitar os estúdios em que sua fotografia porventura tenha sido feita, de gravar as revistas em que ela pode ter circulado, de perscrutar as estantes em que ela talvez esteja guardada, de entrevistar os profissionais e aficionados que movimentam o setor que possa tê-la representado. Não é mero acaso que não saibamos, ao fim, se as fotografias mostradas são realmente de Steyerl: é a dinâmica entre fotografia e memória, fato e ficção, traço e narrativa que envolve tanto a cineasta quanto o espectador na trama da obra. Esta proposta aberta e investigativa, ou seja, de buscar a história factual de imagens que talvez não existam – ou melhor, de memórias de imagens que talvez sejam falsas –, é ainda amplificada pela ‘posição em off’ que a cineasta adota: além de Steyerl aparecer somente na cena inicial e final, é sua tradutora e assistente que vocaliza suas intenções, seus fotógrafos e interlocutores que expõem as maquinações do meio, os arquivos e revistas que revelam as expectativas de seus praticantes; ou seja, toda a trama é movida por procuradores, enviados, dublês, representações. A *mise-en-scène* – ou, podemos adiantar, em *abyme* – de *Lovely Andrea* é construída de tal modo que nos vemos na mesma posição de Steyerl: como olheiros incertos e indiscretos, voyeurs das coxias destas sessões eróticas que, assim como o vídeo em questão, foram cuidadosamente encenadas para parecerem verdadeiras. Como Thomas Elsaesser aponta, *Lovely Andrea*

(sem dúvida) era esse mesmo colar (fino cordão de ouro traçado) que eu sempre vira usado por uma pessoa de minha família e que, uma vez desaparecida essa pessoa, ficou fechado em uma caixa familiar de antigas joias (essa irmã de meu pai jamais se casara, vivera solteirona junto de minha mãe, e eu sempre tive pena dela, pensando na tristeza de sua vida provinciana).” (BARTHES, 1984, p.84)

demonstra uma pungente consciência a respeito do frágil estatuto do documentarismo contemporâneo (ELSAESSER, 2014, p.111). Não surpreende, neste sentido, que a obra termine com um cerimonialista de leilão puxando um pano só para revelar uma moldura vazia: o interesse de Steyerl não é pelas imagens em si, mas pelas forças sociais que as atravessam e animam, os impulsos psicológicos que as deslocam e desenterram, as determinações históricas que as produzem e circulam, dotando-lhas, neste processo, de certa visibilidade e efetividade.

Há em ambas as obras, portanto, uma deambulação entre imagens físicas e mentais, entre determinações pré-fotográficas e persistências pós-fotográficas, entre contextos políticos e injunções histórica, entre, enfim, toda sorte de condicionamentos que formam, conformam e reformam as imagens em uma dinâmica labíntica entre foto e ficção, uso e sentido, história e memória. A rejeição da ideia de representação é, neste sentido, acompanhada de perto pela produção de conhecimentos sobre suas condições de existência, ou seja, sobre a realidade psíquica, social, histórica ou técnica que a engloba e anima. Antes da intervenção dos códigos, portanto, existe uma dimensão simultaneamente pragmática e subjetiva nos filmes de Steyerl: o reconhecimento de que as imagens são coisas disputadas, de que elas engendram ações e disposições e que, enredados nelas e por elas, os sujeitos devem sempre se reportar às situações concretas que as geraram e transmitiram para que possam compreendê-las em uma dimensão ampliada. Em uma passagem que nos acompanhará ao longo de toda a dissertação, a artista afirmará que as imagens e os sujeitos são coisas que agem uma sobre a outra (STEYERL, 2012, p.57). Suas obras rejeitam, portanto, as abordagens que identificam nas imagens um realismo que exista por si mesmo ou uma codificação que exista em uma esfera cultural autônoma, propondo, em seu lugar, uma concepção de imagem como traço de um passado, rastro de uma situação, resquício de uma prática, elemento de um complexo¹⁰. Como o crítico Ismail Xavier nos aponta, o que está em jogo aqui é uma concepção crítica dos objetos culturais como produtos de um trabalho, o que requer a consideração detida dos interesses de suas fontes produtoras e de suas condições globais de existência (XAVIER,

¹⁰ Como veremos, esta abordagem sobre a fotografia está fundada em duas condições elementares: na inscrição física imediata de um campo luminoso em uma superfície sensível, e em seu resultado não necessariamente analógico. O que equivale a dizer que a produção de formas semelhantes ou mesmo reconhecíveis pelo processo fotográfico não é, em absoluto, uma necessidade dentro desta abordagem. De um lado, portanto, teríamos traços ou rastros testemunhais, e, de outro, tão somente um traço ou marca luminosa. Por abarcar ambos os sentidos, o termo 'traço' será usualmente privilegiado por nós, exceto nas situações em que as qualidades testemunhais da fotografia serão ressaltadas.

2005, p.158-159). Para chegarmos à sua posição, entretanto, devemos antes revisitar alguns pontos dos discursos fotográficos já apresentados.

Retomemos, portanto, nossa argumentação inicial: que, por um lado, o discurso realista conferiu à fotografia uma útil credibilidade sob certas instituições e, por outro, que algo de enigmático ainda resiste à aparelhagem analítica desenvolvida pelos discursos do código. Não seria a 'ontologia' de André Bazin uma primeira tentativa de conceituar este 'poder irracional' de credibilidade da fotografia? (BAZIN, 1991). Posteriormente, a 'aura' de Walter Benjamin não propõe um certo irreduzível fotográfico, um enigma intratável dentro da arena do realismo e dos códigos? (BENJAMIN, 1987b, p.101). E o 'isso foi' de Roland Barthes, por fim, não pode ser encarado como uma espécie de última defesa contra a onda desconstrutivista de sua época? (BARTHES, 1984). É neste ponto que adentramos propriamente no discurso do índice proposto por Dubois. Independentemente do domínio destes autores sobre os códigos que regem a percepção e o reconhecimento fotográfico, Dubois considera que estes três textos seminais avançam pontos importantes na delimitação de um local ou de um momento em que tanto o enigmático quanto o crível da fotografia se manifestam. Naturalmente, o autor não pretende reinstaurar o realismo fotográfico em bases, digamos, mais refinadas; pelo contrário, ele empenha-se em melhor compreender as origens desta noção para precisamente limitar seus efeitos. De fato, pode-se dizer que todo seu desenvolvimento tem como pano de fundo a superação simultânea da mímese como "mito social" sem, contudo, cair na negatividade desconstrutiva do discurso do código (DUBOIS, 2012, p.50). E ele o realizará ao deslocar, novamente, os termos pelos quais a fotografia é analisada.

Em síntese, o autor proporá a transição de uma perspectiva estética pautada pelos produtos fotográficos e mecanismos óticos para uma semiótica pautada pela produção fotográfica e pelos mecanismos físico-químicos¹¹. Em termos práticos, o autor considera que a condição sine qua non da fotografia é a impressão de uma fonte luminosa em um suporte fotossensível, isto é, que seu modo constitutivo é da natureza de uma inscrição luminosa (IBI-DEM)¹².

11 Em consonância com nossa sugestão de realismo fotocinematográfico, Jean Louis Comolli delinear a sua noção de realismo de maneira análoga a Dubois: não através dos atributos das imagens produzidas, mas pela relação real, síncrona e cênica estabelecida em determinado tempo e espaço entre corpo e dispositivo. Cf.: COMMOLI, Jean Louis. Do realismo como utopia. In: **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

12 Um bom exemplo da centralidade e complexidade da circunscrição do modo constitutivo do fotográfico, Jean-Marie Schaeffer não entenderá o fotograma como um produto fotográfico. O autor, em uma formulação sui generis, funda sua noção de fotográfico na impressão físico-química, mas exige que seus produtos sejam perspéticos e focalizados; ou seja, ela é delimitada tanto pela constituição indicial quanto pela realização icônica. Neste sentido, o fotograma estaria "aquém" da fotografia, e a radiografia,



FIGURA 2: REGISTRO DE ESPÉCIME BOTÂNICOS (CA.1940), DE HENRY FOX TALBOT

FONTE: THE TALBOT CATALOGUE. <<https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/schaaf-1429>>.

Nada impede, é claro, que um sistema de lentes seja interposto entre estes, introduzindo, portanto, uma organização porventura perspéctica e verossímil dos fatos visuais no produto final; seu ponto, porém, é que esta interposição não é absolutamente necessária. Neste contexto, a recomendação feita pelo fotógrafo Joan Fontcuberta é particularmente instrutiva: a câmara deve ser pensada como um "acidente histórico" do processo fotográfico, que tem na luz seu material básico e na superfície sensível seu suporte primário (FONTCUBERTA, 1990, p.41). Neste sentido, as práticas de impressão sem câmara¹³ não são 'desvios' da técnica fotográfica, mas 'retornos' às suas formas elementares. Lembremos, por exemplo dos trabalhos seminais de Henry Fox Talbot (Figura 2), Anna Atkins e Hippolyte Bayard, e dos experimentos modernistas de Christian Schad, László Moholy-Nagy e Man Ray (Figura 3) (IDEM, p.41-72). Segundo esta concepção mínima e até singela da fotografia, a passagem do fluxo luminoso por mecanismos óticos, em primeiro lugar, e a produção de uma representação verossímil, em segundo, são fatores comuns porém secundários ao seu fundamento. É neste sentido que Dubois chamará a fotografia de 'traço' ou 'marca': trata-se de uma transferência luminosa de uma determinada situação a um suporte material, de um frag-

"além". Cf.: SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1996, p.55-59.

¹³ A terminologia varia a depender de seu praticante – o 'fotograma' de Moholy-Nagy, o 'rayograma' de Man Ray, o 'schadograma' de Christian Schad, etc –, com o primeiro termo sendo costumeiramente usado para englobar a técnica de impressão sem câmara no geral. O uso do termo nesta acepção foi, no entanto, evitado para não gerar dissonâncias com o fotograma fílmico.



FIGURA 3: REGISTRO DA OBRA CHAMPS DÉLICIEUX (1922), DE MAN RAY
FONTE: ARQUIVO DO MOMA. <<https://www.moma.org/artists/3716#works>>.

mento visual mas também físico do mundo. Nas palavras de Steyerl, as imagens não representam a realidade: elas são, antes, seus fragmentos – ou melhor, “coisas como quaisquer outras” (STEYERL, 2012, p.52).

Para ambos os autores, portanto, a singularidade da fotografia decorre desta conexão física com os objetos que retrata, desta vinculação lógica com as cenas nela impressas. Notem que não se trata de mero deslocamento de termos, mas também de campos: não estamos mais versando sobre as qualidades ético-estéticas da fotografia – com suas considerações de neutralidade, semelhança, objetividade, etc –, mas sobre as lógico-semióticas, ou seja, sobre as consequências gerais de um signo gerado por sua conexão direta com o referente (DUBOIS, 2012, p.50). A palavra semiótico, por sinal, nos revela uma certa ordenação dos argumentos até agora apresentados, resumidos por Dubois da seguinte forma: (i) se os discursos realistas fundam-se em uma relação de semelhança entre signo fotográfico e referente externo, eles remetem à classe dos *ícones*; (ii) se os discursos do código fundam-se em uma relação convencionalizada entre signo fotográfico e referente externo, eles remetem à classe dos *símbolos*; (iii) e se, por fim, se considera que esta relação está fundada na conexão direta do signo com seu referente, um tal argumento remeteria à classe dos *índices*¹⁴. Trata-se, em suma, da famosa tricotomia *sígnica* desenvolvida por Charles Sanders Peirce¹⁵:

14 Importante notar que a diferenciação entre signo icônico, simbólico e indicial é apenas operativa, já que consistem em funções complementares da linguagem. O mais correto seria dizer que cada um destas abordagens identifica e desenvolve a predominância de uma destas funções na mensagem.

15 As citações de Peirce costumemente seguem a notação da primeira reunião inte-

Um Ícone é um signo que remete ao Objeto que denota meramente em virtude de seus caracteres, os quais ele mesmo possui, quer esse Objeto realmente exista ou não. (CP 2.247, grifo do autor)¹⁶

Um Símbolo é um signo que remete ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais, que faz com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. (CP 2.249, grifo do autor)¹⁷

O Índice é um signo que remete ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. (CP 2.248, grifo do autor)¹⁸

Com efeito, Dubois enxerga em Peirce um dos primeiros autores a reconhecer o signo fotográfico como indiciário, superando o obstáculo da mimese e limitando os efeitos do realismo fotográfico em um mesmo movimento: pois se a foto é, antes de mais nada, traço-índice, ela é semelhante-ícone e significativa-símbolo somente incidentalmente. Para o autor, portanto, a semelhança e o sentido de uma foto são da ordem dos *efeitos*, isto é, enunciações posteriores que vem revestir uma inscrição de certa forma vazia de substância. Nos debruçaremos sobre a importância da enunciação quando da análise dos documentos fotográficos, no próximo capítulo.

Posto o deslocamento de campos de Dubois, resta explorar as qualidades da fotografia considerada primariamente como impressão física. Ora, a consequência imediata é que a fotografia provém de uma conexão direta com um referente particular, ou seja, que esta relação é singular e única (DUBOIS, 2012, p.62). Neste sentido, a foto não significa nada a princípio: ela se limita a designar um objeto, ser ou cena no que eles têm de absolutamente individual (IDEM, p.72). Mesmo Peirce já tinha consciência dessa qualidade ao constatar que o "índice nada afirma; somente diz: ali!" (C.P.3.361). Utilizando-se igualmente de elementos dêiticos e da figura do 'apontar de dedos', Barthes constata que a fotografia "sempre se encontra no extremo desse gesto; ela diz: isso é isso, é tal!, mas não diz nada mais" (BARTHES, 1984, p.14). Para ambos os autores, é precisamente esta qualidade designadora

gral de seus escritos em inglês, a da Harvard University. Os códigos designam o volume em que a citação se encontra seguido do parágrafo correspondente no volume. Cf.: PEIRCE, Charles S. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. 8.vols. Editado por Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthur W. Burks. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

16 Traduzido por nós do original: An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not.

17 Traduzido por nós do original: A Symbol is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas, which operates to cause the Symbol to be interpreted as referring to that Object.

18 Traduzido por nós do original: An Index is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object.

e vazia que está na origem do que muitas vezes se chamou de 'enigma'¹⁹:

Nesse sentido, podemos dizer que a foto não explica, não interpreta, não comenta. É muda e nua, plana e fosca. Boba, diriam alguns. Mostra, simplesmente, puramente, brutalmente, signos que são semanticamente vazios ou brancos. Permanece essencialmente enigmática. (DUBOIS, 2012, p.84, grifo do autor)

Uma segunda consequência da conexão direta da fotografia com seu referente é sua qualidade de atestação. Com efeito, essa relação particularíssima de contiguidade física e copresença imediata não poderia senão plasmar a fotografia de qualidades testemunhais, comprobatórias, evidenciárias – em uma só palavra, documentais (DUBOIS, 2012, p.73). Não impressiona, neste sentido, que ela tenha sido logo capturada por discursos científicos e práticas institucionais: seu próprio modo de constituição a leva, necessariamente, a registrar certas características de objetos, seres ou cenas por meio de inscrição luminosa. Cumpre, novamente, salientar que não se trata de justificar o realismo fotográfico novecentista, mas de compreendê-lo em outras bases, a saber, na impressão física de um referente.

Em vista das duas qualidades, podemos já asseverar que a fotografia atesta para um simples fato: o de que algo, em algum momento, existiu diante da câmera. O crucial no raciocínio de Barthes e Dubois é perceber que uma afirmação de existência não resulta, de maneira alguma, em uma explicação de sentido, ou melhor, que um 'isso foi' não implica um 'isso quer dizer'. Ora, a inscrição física e portanto singular entre referente e suporte vincula a fotografia a uma certa unicidade referencial ou espaçotemporal, de maneira que ela não pode significar, por ela mesma, nada exceto sua própria relação com a situação que lhe deu forma. Tendo em vista que, na prática, uma mesma fotografia pode significar um conjunto vasto e dinâmico de outras coisas, é seguro dizer que a semântica da fotografia é, fundamentalmente, uma pragmática (IDEM, p.52). É neste sentido que Dubois afirmará que a imagem fotográfica é "impensável fora do próprio ato que a faz ser": é sua *inscrição referencial* e sua *eficácia pragmática*, isto é, as circunstâncias particulares de sua produção e os efeitos práticos de sua recepção, que a investirão de tal ou qual forma e sentido (IDEM, p.79). Não é casual, portanto, que o título do livro de Dubois seja *Ato Fotográfico*, e não *Fotografia*: é somente através da inserção histórica e do uso social, do enredamento, enfim, da fotografia em práticas concretas, que ela adquire forma e significado, visibilidade e utilidade. Isto levanta uma interessante questão.

19 Há, ainda, a questão da interrupção do fluxo temporal e da distância instaurada entre a tomada e a recepção. Cf.: BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.22-30, 52-54, 96-109; DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14.ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012, p.87-94.



Na mesma direção que Dubois, o fotógrafo e historiador Boris Kossoy também identifica esta unicidade de elementos técnicos e coordenadas espaço-temporais como a condição do ato fotográfico e estrutura de sua semântica (KOSSOY, 2001, p.39). Sua carreira como historiador, porém, o levará a constatar que a fotografia é também a própria materialização desta unicidade, constituindo não apenas um rastro visual de uma situação concreta, mas também uma coisa física cuja gênese, trajetória e usos estão inscritos em seu corpo e carregam informações igualmente importantes à sua compreensão (IDEM, p.40-42, 45, 74-77). Em síntese, o autor vê a fotografia como uma forma de expressão visual incorporada a um suporte material, ou seja, como um objeto-imagem (IBIDEM). A escritora Susan Sontag também nos lega reflexões similares, que descrevem a fotografia com uma terminologia consideravelmente objetual:

Tais imagens [fotográficas] são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) — um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser. (SONTAG, 2004)

Observaremos, em mais de uma ocasião, a centralidade desta ênfase material na prática e no pensamento de Hito Steyerl, chegando a ponto de suas obras serem vistas como elaborações audiovisuais orientadas a uma abordagem material da imagem. Exploraremos adiante a centralidade dos mecanismos de identificação na relação entre espectador e cinema convencional, mas podemos adiantar que, para Steyerl, esta relação deve antes ser pautada no conceito de participação e que, para tal, a imagem deve se apresentar como coisa, não representação (STEYERL, 2012, p.50). Mencionamos que obras como *November* e *Lovely Andrea* podem ser sucintamente descritas como investigações a respeito da biografia de certas imagens, isto é, das circunstâncias pelas quais elas foram produzidas, circuladas e recebidas. Podemos agora refinar nossa afirmação: estas obras investigam a biografia pragmática e concreta de certas coisas-imagem, junto das instituições, estruturas e circunstâncias que as gerem no sentido mais amplo do termo, ou seja, de produção, preservação, alteração, distribuição, instrumentalização, degeneração, destruição, supressão, circulação, etc. Tomadas como coisas-imagem, os filmes e fotografias podem não apenas ser examinados em sua iconicidade ou simbolicidade, como também em sua indicialidade no plano tanto imagético quanto objetual, ou seja, como traços de uma situação originária e de todo o trajeto posterior desta coisa em sua miríade de interesses e

usos. A artista, em suma, suplementa a dimensão indiciária da imagem com a dimensão indiciária da coisa-imagem, postulando uma existência da imagem como coisa qualquer e estimulando nossa participação nos processos que a movimentam pelo corpo social. É precisamente esta abordagem indiciária que explica o empenho de Steyerl em investigar não apenas os códigos envolvidos nas imagens que examina, mas também sua história como pôster político, memória residual, reportagem televisiva, filme amador, revista de bondage, etc.

Uma sequência de *November* é instrutiva desta abordagem. Nela, somos apresentados a uma gravação caseira em Super8 sobre o cotidiano dos guerrilheiros curdos do qual Andrea fez parte antes de ser executada extrajudicialmente. Somos lembrados, porém, que “as imagens não estão mais em Super8, mas em vídeo; imagens de luta armada difundidas pelo mundo por canais de satélites” (NOVEMBER, 2004). Neste momento, o vídeo perfaz um zoom até a imagem se decompor nos característicos pontos de luz da imagem videográfica, momento em que ouvirmos: “isto é uma imagem de Andrea em um campo no norte da Europa” (Figura 4). A protagonista começa então a descrever suas ações e pensamentos como guerrilheira, enquanto o enquadramento abre e nos mostra que o vídeo está sendo reproduzido em uma televisão caseira por um aparelho convencional de VHS. É então que Steyerl nos narra que recebeu a fita de um canal televisivo curdo após a morte de Andrea, e que seu diretor morava nas redondezas: o Curdistão – diz a artista – não está apenas lá, mas também aqui.

Neste singelo movimento de constatação da base material das imagens e de descrição pragmática de sua procedência, a artista perfaz, paradoxalmente, uma espécie de abstração do objeto do vídeo: não se trata mais de apresentar certos atributos estéticos ou narrativos destas imagens, mas de indicar o conjunto de fatores que condicionam sua própria visibilidade e facultam, em seus traços mais sutis, um entendimento ampliado de sua existência. A aproximação e o afastamento da câmera sintetizam uma noção bastante cara a Steyerl: a importância que as bases sociotécnicas e as determinações político-econômicas mantêm na vida das imagens, em sua produção, circulação e, por fim, recepção sob tal ou qual circunstâncias. Especificamente, a sequência nos mostra a maneira pela qual os circuitos de imagens e as estruturas informacionais que os sustentam estão intimamente ligados à intensidade dos fluxos de pessoas, mercadorias e signos que constituem a globalização dos anos 90 e sua nada negligenciável proliferação de lutas armadas e reassentamentos populacionais. Ora, como nos é dito no vídeo, não são apenas imagens que circulam entre Alemanha e Turquia, mas também guerrilheiros e documentaristas, armas e munições, verdades e mentiras. Mediante uma abordagem da imagem em sua materialidade, portanto, Steyerl não apenas tenta subsumi-las à discricionariedade da lógica econômica, mas, principalmente, fazer com que suas deformações, desloca-

mentos e descontextualizações também se apresentem como um emblema desta condição contemporânea. Forma de pensamento sobre imagens com imagens, *November* não busca representar as múltiplas fotografias e filmes de Andrea, mas presentificar estes artefatos, chamar seus espectadores à participação, envolvê-los na rede de circunstâncias concretas que determinaram não só a existência destas imagens, mas a deles próprios e a relação constituída entre ambos. Em suas palavras:

Que tal reconhecer que esta imagem não é um equívoco ideológico, mas uma coisa simultaneamente envolta em afeto e disponibilidade, um fetiche feito de cristais e eletricidade, animada por nossos desejos e medos – uma perfeita encarnação de suas próprias condições de existência? (STEYERL, 2012, p.51-52)²⁰

Vale dizer que esta transitividade entre níveis de análise e campos de estudo é uma característica ensaística por excelência, e será melhor desenvolvida no quarto capítulo. Por ora vale a menção de que esta abordagem material – e materialista – da imagem se aplica a inúmeras outras obras da artista, como *Lovely Andrea* (2007), *Journal No.1 – An Artist’s Impression* (2007), *In Free Fall* (2010), *The Kiss* (2012), *Abstract* (2012) e *Is the Museum a Battlefield* (2013). Mesmo certos conceitos steyerlianos como o de pós-representacional e o de imagem ruim carregam em sua formulação a marca de uma abordagem pragmática que leva em conta não apenas as propriedades estéticas das imagens, mas o conjunto de operações que as produzem, alteram e circulam.

Neste sentido, podemos afirmar que a importância de certas imagens para Steyerl não se dá apesar de seus ‘máculas’, mas em decorrência deles. Dito de outro modo, a artista não tentará ‘depurar’ as imagens, decompor-las em códigos técnicos e ideológicos, destacá-las de seus usos e rasuras, distingui-las de suas impressões e memórias; pelo contrário, ela trabalhará precisamente nestas fraturas e distâncias, abrindo um caminho singular entre o fotográfico e o ficcional. Na feliz expressão da artista, estes desvios e contusões marcam precisamente o local em que a história atinge a imagem (STEYERL, 2012, p.52). Para melhor entender a dinâmica deste trabalho, temos que retomar mais uma vez às elaborações de Dubois:

Por mais que se diga que esta ou aquela foto acaba por encontrar seu sentido nela mesma, que sua carga simbólica excede seu peso referencial, que seus valores plásticos, seus efeitos de composição ou de textura fazem dela uma mensagem autossuficiente etc., jamais se poderá

20 Traduzido por nós do inglês: How about acknowledging that this image is not some ideological misconception, but a thing simultaneously couched in affect and availability, a fetish made of crystals and electricity, animated by our wishes and fears – a perfect embodiment of its own conditions of existence?

esquecer que essa autonomia e essa plenitude de significações só se instituem para virem revestir, transformar, preencher posteriormente, sob a forma de efeitos, uma singularidade existencial primitiva que, num determinado momento e num determinado local, veio se inscrever num papel tão bem qualificado de 'sensível'. (DUBOIS, 2012, p.79)

É nítido, nesta passagem, que o autor não ignora a sucessão de arbítrios anteriores e posteriores ao ato fotográfico, de códigos que conformam e reformam a interpretação de uma mesma fotografia (DUBOIS, 2012, p.51, 85). A abordagem de Dubois, porém, explora um momento específico do ato fotográfico: esta singularidade situada *entre* as séries de códigos implicados na produção e na recepção, singularidade que, à maneira de um lampejo, inscreve única e globalmente todo um campo visual em superfície fotosensível. Com efeito, pode-se dizer que toda a argumentação do autor limita-se a esta fração de segundo, a este instante "literalmente delimitado" por formas culturais de representação (IDEM, p.86). Mas por que, afinal, dedicar-se a fração tão pequena do processo fotográfico? Pura e simplesmente porque se trata de um verdadeiro "instante de esquecimento dos códigos", de um lapso nas malhas culturais e institucionais que orientam os usos da fotografia, de uma falha, por fim, nos controles de visibilidade (IBIDEM). Em suas palavras:

Existe aí uma falha, um instante de esquecimento dos códigos, um índice quase puro. Decerto esse instante dura apenas uma fração de segundo e de imediato será tomado e retomado pelos códigos que não mais a abandonarão (isso serve para relativizar o domínio da referência na fotografia), mas ao mesmo tempo, esse instante de 'pura indicialidade', porque é construtivo, não deixará de ter consequências teóricas. (DUBOIS, 2012, p.51).

Constatemos desde já que uma das mais importantes consequências desta abordagem é a possibilidade de elementos inesperados inserirem-se na cadeia de formas e significados imagéticos: um fenômeno solar inédito à literatura científica, o rápido gesto de uma personalidade no Vietnã que escandalize por circunstâncias políticas, uma distorção luminosa formalmente expressiva a certos setores das vanguardas, um crime capturado por uma fotografia em um parque, ou mesmo uma simples expressão que nos afete pessoalmente. Dito de outro modo, pensar os dispositivos de imagem a partir deste instante aparentemente inconsequente permite que observemos toda sorte de desvios que ocorrem entre a intencionalidade de um ato de captura e seus efeitos finais, isto é, entre os interesses formais e informacionais do operador, as funções institucionais e os usos sociais deste produto, o arcabouço de saberes e as tradições iconográficas da cultura – tudo o que, por fim, poderia ser chamado de código – e as repercussões propriamente ditas destas imagens.

Muito se poderia dizer sobre as implicações desta abordagem. Para nossos propósitos, é suficiente que se constate que ela permite a emergência do detalhe, do contingente e do acaso que penetra – *punctum*, diria Barthes – os planos lisos e homogêneos das tradições e dos códigos para engendrar cadeias de significados transversais, muitas vezes em aberta oposição àquelas. Na presciente consideração de Benjamin:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIN, 1987b, p.94).

Em vista da pertinência da citação, não seria irrazoável apontar algumas aproximações entre as abordagens de Dubois, Barthes e Benjamin. Para o filósofo alemão, a história dos vencidos e oprimidos – de tudo aquilo que ‘poderia ter sido e que não foi’ – é fielmente encoberta por narrativas oficiais que, objetivando produzir uma continuidade apologética, confere importância somente àqueles “elementos da obra que já fazem parte da influência que ela exerceu” (BENJAMIN, 2009, p.516). Em um tal contexto, os elementos com o maior potencial de entrar em constelação crítica com o presente são precisamente estes rastros que, tendo escapado ao controle das instituições, carregam consigo os passados esquecidos e a promessa de outros presentes. Veremos ao longo da dissertação que essas constelações não devem ser apenas políticas e factuais, mas também íntimas e afetivas, ou seja, elas devem também alcançar aquelas instâncias que o filósofo chamará de “finas e espirituais” (BENJAMIN, 2005, p.58). Ora, o que se busca com isso é a iluminação recíproca entre passado e presente através do estabelecimento de correspondências, de copertencimentos, que assumem a forma de uma imagem justamente dialética (BENJAMIN, 2009, p.504)²¹. É por este motivo, por exemplo, que Walter Benjamin ressalta a necessidade de capturar o passado como “imagem que lampeja justamente no instante de sua cognoscibilidade, para nunca mais ser vista”: pois a recepção imagética tomada em seu sentido mais crítico, isto é, de ‘leitura do que nunca foi escrito’, pertence à ordem do oportuno, fortuito ou tempestivo – ela pertence, em suma, ao tempo do *kairós* (2005, p.62, 65; 2020, p.160). Importante notar a chamada “virada copernicana” que Benjamin opera na elaboração do passado, situando seu conhecimento não apenas nos rastros do passado, mas também em seu intérprete no presente; em suas palavras:

²¹ Vale notar que, na terminologia do autor, há um uso consideravelmente distinto entre os termos passado-presente, de domínio temporal e trânsito contínuo, e ocorrido-agora, de domínio imagético e trânsito dialético. Apesar de subscrevermos à distinção, utilizaremos apenas os primeiros para não complexificar o desenvolvimento.



Considerava-se como ponto fixo o 'ocorrido', cabendo ao presente o esforço de aproximar, tateante, o conhecimento deste elemento fixo. Agora, esta relação deve inverter-se e o ocorrido tornar-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta. Atribui-se à política o primado sobre a história. Os fatos tornam-se algo que apenas acaba de nos tocar, e constatá-los torna-se tarefa da recordação. (BENJAMIN, 2009, p.433-434)

Com efeito, como o próprio autor ressaltará, a imagem lida, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do *momento crítico*, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2009, p.505, grifo nosso). Como Márcio Seligmann-Silva pontifica, o momento de saber em Benjamin deve necessariamente ser pensado "sob o signo da ação transformadora, da construção da imagem e de sua leitura libertadora" (SELIGMANN-SILVA, 2016, p.67).

Nota-se de imediato que a entonação de Benjamin é consideravelmente mais política que a de Dubois e Barthes. Apesar disso, é notável que os três tenham fundado suas abordagens em uma certa filosofia da presença, ou seja, em um reconhecimento contingente, experiencial e dialógico entre sujeito e traço que leve à consideração, reconsideração ou mesmo contestação de um certo estado de coisas. Em termos autorais, Benjamin considera que o sujeito deve ser capaz de constituir uma experiência (*Erfahrung*) com o passado a partir de sua própria época e de uma presença decisiva de espírito (*Geistesgegenwart*); para Dubois, o efeito geral de se tomar a imagem como indiciária será o de "implicar plenamente o próprio sujeito na experiência,



FIGURA 5 E 6: STILLS DE ABSTRACT (2012), DE HITO STEYERL
FONTE: ABSTRACT, 2012

no experimentado, do processo fotográfico”, efeito levado a tal grau que a fotografia torna-se “impensável” fora de seu ato produtivo e receptivo; e em Barthes, é só pela mediação de um sujeito histórico de culturas e memórias próprias que o *studium* e o *punctum* se desvelam como operadores fundamentais (BENJAMIN, 2005, p.128; DUBOIS, 2012, p.78; BARTHES, 1984, 40-49, 68-91). Cada um à sua própria maneira, portanto, os autores notam que certos rastros do passado, ao serem notados em sua presença material ou avaliados em sua persistência mental, têm a capacidade de atravessar as temporalidades contínuas, as narrativas totalizantes, as tradições homogêneas, etc, e de jogar o sujeito em uma reelaboração de si e do mundo.

Tomemos mais um exemplo: a obra *Abstract* (2012) que, apesar de não mais mostrar imagens de Andrea, trabalhará novamente com as circunstâncias de sua morte. Neste vídeo em dois canais, a cineasta construirá dois eixos interligados de oposições: um entre a Alemanha e o Curdistão, e outro entre as orientações dos planos – os chamados *shots* e *countershots*²². No primeiro, seremos por um lado apresentados ao presumido local de execução de Andrea no Curdistão junto de rastros do crime ali perpetrado: munições vazias, roupas e cobertores, algumas painelas de metal, e um tenebroso testemunho das execuções; por outro, veremos a cineasta junto ao Portão de Brandemburgo e ao escritório berlinense da indústria bélica Lockheed Martin. A tensão neste eixo simultaneamente remete e aprofunda o mote

²² Em português, ‘plano’ e ‘contraplano’. Mantivemos a terminologia inglesa em razão do duplo sentido intencional da artista entre ‘plano’ e ‘tiro’.



**FIGURA 7: REGISTRO DA INSTALAÇÃO ABSTRACT (2012), DE HITÓ STEYERL
FONTE: ALEXANDER, 2021**

de *November* segundo o qual o Curdistão está “também aqui”: ao longo do vídeo, descobrimos que as munições administradas por aquele escritório foram eventualmente negociadas entre o governo alemão e turco, sendo por fim encontradas no local da execução de Andrea e de outros trinta e oito guerrilheiros do Partido dos Trabalhadores do Curdistão.

Este *'shot'* da Lockheed dará início, por sua vez, ao segundo eixo do trabalho: o *'countershot'* de Steyerl, ato de investigação e denúncia que substitui a arma pela câmera como instrumento mestre. Instrumento, por sinal, com mais de uma função: para além de câmera, o celular portátil também servirá de tela à artista, que assistirá suas gravações curdas em território alemão em uma série de cenas montadas em abyme (Figura 5 e 6). Concretamente, este segundo eixo cambiará imagens das munições com as do escritório, das roupas dos guerrilheiros assassinados com a do monumento alemão, de suas filmagens no Curdistão com si própria filmando as sedes: tudo através de um trabalho de plano e contraplano que subverte as regras de continuidade em razão de um argumento abstrato. E, de fato, se, no primeiro eixo, lidamos com os procedimentos tradicionais do documentarismo como reunião de provas, cadeias causais, filmagens in loco, entrevistas em primeira pessoa – de tudo aquilo que remeta à representação linear e realista –, a tal *'abstração'* do título se dará mais propriamente neste segundo eixo. Como Lawrence Alexander nos aponta, o celular adquire feições de janela e plano, quadro e tela, transparência e opacidade, desestabilizando a perspectiva linear para “ativar formas de intensidade circuitual” (ALEXANDER, 2021). Com efeito, ao se fazer visível e tangível, o celular ressalta e

revisa campos e espaços, abstrações e concretudes, estéticas e políticas, em uma lógica especulativa que busca questionar a representação em si.

Não impressiona, neste sentido, que a última sequência de *Abstract* mostre a artista finalmente abaixando o celular e saindo do enquadramento do canal alemão somente para entrar no canal turco e continuar sua busca pelos rastros do passado. Através deste jogo de planos e contraplanos, a obra deixa de ser mera representação de espaços díspares e passa a ser, ela mesma, o espaço abstrato que os conecta, instalando, por assim dizer, uma certa consciência a respeito dos circuitos que conectam a Alemanha e o Curdistão, a gramática dos filmes e batalhas, a política dos museus e guerras, e assim sucessivamente. O fato da artista se filmar filmando e se filmar assistindo em canais simultâneos e dialógicos explode o costumeiro hermetismo da representação documental e faz da obra uma pungente instalação de crítica institucional (Figura 7). Não estamos mais tratando, como se nota, de uma representação convencional, mas de uma *situação presentacional* que evoca o presente de sua recepção como parte constitutiva da obra. Esta dimensão do vídeo é, inclusive, o gatilho de sua palestra performática *Is The Museum a Battlefield* (2013), apresentada na 13ª Bienal de Istambul, em que Steyerl investiga as ligações entre instituições museais e bélicas. Nela, descobrimos não sem ironia que *Abstract* foi eventualmente exposta em um museu financiado por ainda outra indústria armamentista envolvida nas negociações entre o governo alemão e o turco. Mais que isso: Steyerl se antecipa à exibição da palestra na bienal turca e expõe a lista dos patrocinadores direta ou indiretamente envolvidos na venda de armas para os conflitos obscuros daquele governo.

Em síntese, a artista não apenas buscou os rastros físicos das execuções extrajudiciais, como também retraiu a trajetória destas mesmas balas e de suas próprias obras sobre o assunto, construindo, no processo, uma constelação de relações críticas e dinâmicas entre o passado e o presente, os vencidos e os vencedores, os poderes instituídos e as formas de resistência. Mais que simples vídeos de denúncia, estas duas obras devem ser posicionadas em um espaço ampliado de ações contínuas e cotidianas contra as cumplicidades do campo museal e das instituições governamentais com acumulações agressivas de capital e violações sistemáticas de direitos humanos²³. Como as formulações de Benjamin preconizam, as potências artísticas e políticas de *Abstract*, sua leitura verdadeiramente crítica e libertadora, só são possíveis na abertura da obra para o presente histórico, movimento que *Is the Museum a Battlefield* realiza ao associá-la a financiamentos museais, arquiteturas de grife gentrificadoras, cumplicidades governamentais, e assim sucessivamente. Já estamos consideravelmente distantes de seus estudos

23 A respeito das ligações entre a arte contemporânea e a lógica neoliberal contemporânea, cf.: STEYERL, Hito. *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*. In: **The Wretched of the Screen**. Londres: Sternberg Press, 2012

sobre as imagens de Andrea, mas é notável que seu princípio investigativo e pragmático não apenas continue como tenha sido ampliado: agora, as próprias condições de exibição de suas obras são também inventariadas, revistas, expostas, dissolvendo ainda mais a tradicional separação entre realidade e representação.

Essa ênfase no oportuno, na ação política, no contranarrativo e no momento crítico é, de fato, um dos fatores que mais afasta a artista dos discursos do código, cujas desconstruções pautam-se ainda por uma certa separação metodológica entre intérprete e imagem, presente e passado, forma e tradição – ou seja, pelo tempo sistemático do *chronos*. Com efeito, o estabelecimento de conexões transversais, constelações efêmeras e mosaicos precários a partir de um momento crítico e um sujeito político tanto requer quanto propõe uma desestabilização constante das convenções, códigos e tradições. Nesta “virada copernicana” em direção ao presente de enunciação, o pensamento imagético e construtivo de Benjamin e Steyerl enxerga os rastros do passado não como suportes inertes sobre o qual certos sistemas de significação vêm conferir sentido, mas como espaços dinâmicos de intensa disputa socio-institucional, espaços abertos tanto à continuidade das tradições hermenêuticas quanto à ruptura daqueles que querem arrancar a transmissão do passado ao conformismo que está sempre na “iminência de subjugar-la” (BENJAMIN, 2005, p.65). Na síntese de Etienne Samain, a imagem está precisamente nesta zona indistinta entre o sujeito e o objeto: ela é o lugar de um processo vivo – escreve o autor –, participa de um sistema de pensamento (SAMAIN, 2012, p.158). Ou, como Steyerl nos aconselha a pensar, a imagem e os sujeitos são ambas coisas que incessantemente agem um sobre o outro (STEYERL, 2012, p.57)²⁴.

Uma última consideração sobre este “processo vivo” se faz necessária. Para Benjamin, a história não deve ser vista tão somente como um cenário para a vida, mas como o fundamento mesmo deste conceito (BENJAMIN, 2011, p.105). O domínio da vida, nesta curiosa proposição benjaminiana, deve ser determinado a partir da história das entidades, e não meramente de seu fundamento orgânico ou senciente. É neste sentido, por exemplo, que o filósofo

24 Em razão dos poucos escritos de Steyerl que explicitamente tratam do assunto, não seria propício desenvolver sua singular postura a respeito da relação entre sujeito e objeto. Convém, no entanto, citar uma passagem particularmente incisiva sobre o assunto: “We have unexpectedly arrived at quite an interesting idea of the object and objectivity. Activating the thing means perhaps to create an objective – not as a fact, but as the task of unfreezing the forces congealed within the trash of history. Objectivity thus becomes a lens, one that recreates us as things mutually acting upon one another” (STEYERL, 2012, p.56-57). Com efeito, o que convencionamos chamar de ‘pragmatismo’ pode muito bem representar esta proposição steyerliana para o termo ‘objetividade’. A respeito das elaborações de Steyerl sobre o assunto, cf.: STEYERL, Hito. A Thing like you and me. In: **The Wretched of the Screen**. Londres: Sternberg Press, 2012; Language of Things. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2006a. Disponível em: <<https://artistspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em 17 mar. 2022.

considera que toda obra de arte tem sua vida própria, espécie de compósito entre as diferentes influências que mobiliza, sua configuração integral à época de sua gênese e, principalmente, os mais diversos recortes e reformulações dela derivados pelas gerações posteriores (IBIDEM). Para Benjamin, essa espécie de ressignificação póstuma, de releitura transitiva, de rememoração renovadora, de reformulação pragmática, etc, não é mero exercício acadêmico ou apropriação política, mas a própria continuidade das obras para além de sua produção originária: trata-se, enfim, de verdadeira *pervivência*²⁵ das obras, “que não mereceria tal nome se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive” (IDEM, p.107).

No cerne do pensamento e da prática de Steyerl existe um certo paroxismo destas duas proposições: tanto em seus textos quanto em suas obras, a artista se empenha na busca e na exploração de situações limite em que os rastros do passado participam não apenas de sistemas de pensamento, mas do dinamismo e quase autonomia de sistemas sociais e técnicos. Duas anedotas de seu livro mais recente, *Duty Free Art* (2017), são instrutivas deste busca. Em uma ponta, Steyerl nos narra que um tanque soviético reminescente da Segunda Guerra Mundial desceu do pedestal de um monumento histórico e passou a andar pelas ruas da cidade de Kostiantynivka nos conflitos separatistas da Ucrânia Oriental em 2014 (STEYERL, 2017, p.6). Na outra, uma galeria municipal de artes em Diyarbakır, Curdistão, estava para receber uma exposição intitulada “Nunca Mais” sobre as consequências do genocídio. A exposição, no entanto, nunca ocorreu, já que a galeria foi readequada como abrigo de emergência para receber refugiados yazidi que fugiam, precisamente, da violência do Estado Islâmico em 2014 (IDEM, p.61-62). A lição que Steyerl nos passa com essas duas anedotas não poderia ser mais direta: os museus deveriam ter menos a ver com o passado que com o futuro. E, para isso, os rastros do passado não podem ser tratados como suportes inertes deste ou daquele discurso, mas tomados em seu perigo e contradição, ilusionismo e veracidade – enfim, em sua vivacidade. O fato de que o tanque de Kostiantynivka foi recapturado e remusealizado em um museu de história militar é um amargo lembrete do quão distante estamos das propostas steyerlianas de tomada verdadeiramente progressista dos museus e de seus artefatos pela esfera pública.

A questão das fotografias continua exemplar neste sentido: mesmo contra a candência de uma concepção pragmática de imagem e política de leitura, as instituições e seus signatários conseguem ainda suprimir eficaz e

25 Tradução sugerida pelo poeta Haroldo de Campos para o termo benjaminiano ‘Fortleben’: continuar a viver. Para uma discussão aprofundada sobre o termo, cf.: DISLER, Caroline. Benjamin’s “Afterlife”: A productive (?) mistranslation in memoriam Daniel Simeoni. In: **TTR: Traduction, terminologie, rédaction**, v.24, n.1, 2011, p.189-221. Disponível em: <<https://id.erudit.org/iderudit/1013259ar>>. Acesso em: 31 mai. 2023.

continuamente os desvios de seu próprio projeto, isto é, as interpretações revolucionárias de suas histórias, as apropriações críticas de seus objetos, as liberações autorais de suas produções, etc. No caso específico deste suporte, elas o realizarão pelo desenvolvimento e aplicação de toda um maquinário de estabilização e orientação dos sentidos fotográficos, principalmente por meio da enunciação: legendas em fotografias, textos em ilustrações, manchetes em jornais, descrições em evidências, laudos em exames, etc. Na mesma direção de Benjamin, Barthes constatará que todas as sociedades desenvolveram “técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos” (BARTHES, 1990, p.32). E prossegue: pois a mensagem linguística invariavelmente acoplada às fotografias é a possibilidade de “exercer um controle sobre a imagem”, de tal maneira que o autor especula se não é “ao nível do texto que se dê o investimento da moral e da ideologia de uma sociedade” (IDEM, p.33). Para além, portanto, dos discursos do real ou do código sobre a fotografia, em específico, e da questão das imagens técnicas, em geral, há a incidência de todo um maquinário institucional que buscará converter as fotografias em, precisamente, documentos definidos e validados. É o tópico da economia política da verdade e de seu campo operacional por excelência, os arquivos.

Referências:

- ABSTRACT. Direção: Hito Steyerl. Alemanha: [s. n.], 2012. Vídeo (7min), cor, som.
- ALEXANDER, Lawrence. Facing off: from abstraction to diffraction in Hito Steyerl's Abstract. In: **Frames Cinema Journal**, n.18, 2021. Disponível em: < <https://doi.org/10.15664/fcj.v18i1.2247>>. Acesso em: 14 jun. 2023.
- ALMEIDA, Gabriela M. R. de.; MELLO, Jamer G. de. Oh bondage! Up yours! Sexualidades dissidentes e manifestações não normativas do desejo na obra de Hito Steyerl. In: **E-Compós**, v.22, 2019. Disponível em: <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1559>>. Acesso em: 15 mai 2023.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. (Obras Escolhidas I).
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Organização e tradução de Adalberto Muller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de História'**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Tarefa do Tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011, p.101-120.
- BOURDIEU, Pierre (ed.). **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia**. Trad. Tununa Mercado. Barcelona: Gustavo Gili, 2003
- COMMOLI, Jean Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DISLER, Caroline. Benjamin's "Afterlife": A productive (?) mistranslation in memoriam Daniel Simeoni. In: **TTR: Traduction, terminologie, rédaction**, v.24, n.1, 2011, p.189-221. Disponível em: < <https://id.erudit.org/iderudit/1013259ar>>. Acesso em: 31 mai. 2023.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14. ed. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ELSAESSER, Thomas. Lovely Andrea. In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.109-114.

FONTCUBERTA, Joan. **Fotografía: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

IS THE MUSEUM a Battlefield. Direção: Hito Steyerl. Turquia: [s.n.], 2013. Dois canais de vídeo (37min), cor, som.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LAFUENTE, Pablo. In Praise of Populist Cinema. On Hito Steyerl's November and Lovely Andrea. In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.81-92.

LÜTTICKEN, Sven. Hito Steyerl: Postcinematic Essays after the future. In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.109-114.

LOVELY Andrea. Direção: Hito Steyerl. Produção: Osada Steve. Intérprete: Asagi Ageha. Alemanha: [s.n], 2007. Vídeo (29min), cor, som.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NOVEMBER. Direção: Hito Steyerl. Intérprete: Uli Maichle. Alemanha: [s.n.], 2004. Vídeo (25min), cor, som.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. 8.vols. Editado por Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthut W. Burks. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. In: **Visualidades**, v.10, n.1, 2012, p.151-164. Disponível em: <https://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/artigos-2/>. Acesso em: 04 abr. 2023.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papirus, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. In: **Revista Maracanan**, v.12, n.14, 2016, p.58-74.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia: Ensaios**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo; Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

STEYERL, Hito. Documentarism as Politics of Truth. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2003a. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em: 05 mar. 2022.

STEYERL, Hito. **Duty Free Art**. Londres; Nova Iorque: Verso, 2017a.

STEYERL, Hito. Too Much World: Is the Internet Dead? In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.29-40.

STEYERL, Hito. Language of Things. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2006a. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em 17 mar. 2022.

STEYERL, Hito. **The Wretched of the Screen**. Londres: Sternberg Press, 2012.

TRET'IAKOV, SERGEI. The biography of objects. In: **October**, v.118, 2006, p.57-62. Disponível em: <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110516678-019/html?lang=en>>. Acesso em: 1º jul. 2023.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

A agência dos documentos: a fotografia entre instituições, arquivos e circuitos

*Todo documento é mentira.
Cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo.
Jacques Le Goff*

Desenvolvemos no capítulo anterior que, cada uma à sua própria maneira, os discursos sobre a fotografia se debruçam predominantemente sobre uma das dimensões primárias deste artefato: a figura icônica, a convenção simbólica ou o traço indiciário. Também vimos como a eleição de uma dessas dimensões propicia apontamentos consideravelmente divergentes sobre seu fundamento técnico e efetividade institucional, sua atualidade mnêmica²⁶ e potência política. Mesmo em um plano geral, portanto, a fotografia se mostra uma coisa tanto material quanto discursiva, um campo, propriamente, de negociação e disputa entre discursos e práticas, sujeitos e instituições. Naturalmente, esta condição se agudizará nas situações em que se exige da fotografia um desempenho inequívoco, nas situações em que ela adentra estruturas institucionais, compõe formações de saber, participa de exercícios de poder, atua como evidência e prova; situações, enfim, em que sua verdade está em jogo.

Neste capítulo, apresentaremos um panorama de como todo um maquinário discursivo e institucional se desenvolveu de modo a neutralizar a polissemia fotográfica, fazendo desta coisa um valioso instrumento em suas operações de reconhecimento, vigilância, normatização, e mesmo repressão. O intuito deste capítulo teórico é evidente: acompanhar a artista em sua crítica aos riscos inerentes às pretensões de verdade do campo documentário. Com efeito, em livros como *Die Farbe der Wahrheit* (A Cor da Verdade, 2008) e *Jenseits der Repräsentation* (Além da Representação, 2016), a escritora desenvolverá uma crítica singular da representação, uma na qual as dimensões propriamente representacionais das imagens são secundarizadas em relação aos efeitos que desempenham no governo de um grupo de pessoas. Segundo seu argumento, os filmes documentários detêm um lugar privilegiado de governo por sua tendência política ou pedagógica: para

²⁶ Refiro-me ao conceito especificamente benjaminiano de atualidade (Aktualität). A filósofa e intérprete Jeanne Marie Gagnebin nota que este termo resgata outra vertente semântica da palavra: o 'vir a ser ato' (Akt). Em suas palavras: "A temporalidade do passado não se reduz mais ao espaço indiferente de uma anterioridade que precede o presente na esteira monótona da cronologia. Pelo contrário: momentos esquecidos do passado e momentos imprevisíveis do presente, justamente porque apartados e distantes, interpelam-se mutuamente numa imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal. Em oposição à representação de uma linearidade contínua e ininterrupta do tempo histórico – que possui forte caráter ideológico em seu papel de manutenção do status quo –, essa concepção disruptiva e intensiva de "atualidade" coloca em questão a narração dominante da história, e propõe uma compreensão do passado cujo sentido pode sempre revelar-se outro e uma autocompreensão do presente que poderia ser diferente" (GAGNEBIN, p.204).

além da representação de uma certa verdade através de articulação²⁷ de imagens, sons e palavras, sua intenção final é a indução de um estado alvo ou, propriamente, de uma ação ou predisposição por parte do público (STEYERL, 2003a, p.2). Com efeito, a autora associará o desenvolvimento e a disseminação de filmes documentários a períodos de aguda crise social: os primeiros anos da Revolução Russa e a factografia soviética; a Grande Depressão estadunidense e o impulso documentário da Farm Security Administration (FSA); o anti-colonialismo da metade do século XX e o surgimento do filme-ensaio; e, significativamente, a globalização de cunho neoliberal efetuada a partir de 1989 e os documentários contemporâneos (STEYERL, 2008d, p.11-14).

Para chegar a estas conclusões, porém, a cineasta se utiliza de duas grandes noções do filósofo Michel Foucault, que conformaram a estrutura deste capítulo: a de um *regime* ou *economia política da verdade*, e a de *instituições disciplinares* (STEYERL, 2003a; 2003b; 2006b; 2013). Para o filósofo, a verdade é o efeito de uma ordem discursiva, um produto das relações entre saberes e poderes dentro de um quadro específico de *governabilidade* (LEMKE, 2019, p.252). Este exercício indireto de governo se pautaria não pela opressão, coerção ou subjugação de indivíduos, mas por seu direcionamento comportamental mediante a regulação social da verdade e, portanto, pela circunscrição de um campo de ações possíveis (IDEM, p.268). Cito uma entrevista de Foucault sobre o assunto:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua 'política geral' da verdade: isto é, os tipos de discursos que acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e instâncias que permitem a distinção entre enunciados verdadeiros ou falsos, a maneira como cada um é sancionado; as técnicas e procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; e o estatuto dos que têm o encargo de dizer o que conta como verdade. (FOUCAULT, 1984, p.73)²⁸

27 No arcabouço de Steyerl, 'articulação' é um termo deliberadamente polissêmico. A princípio, a artista o definirá como uma montagem de vários elementos dentro de um certo período de tempo e com uma certa expansão no espaço (STEYERL, 2012, p.78). Entretanto, os elementos mencionados – vozes, imagens, cores, paixões ou dogmas – não nos permitem circunscrever o termo à noção tradicional de montagem audiovisual. Devemos, antes, remetê-lo à esfera da representação em geral, seja ela artístico-cultural ou sociopolítica, e às instituições e práticas de produção de verdade. Ver: STEYERL, Hito. *The Articulation of Protest*. In: **The Wretched of the Screen**. Londres: Sternberg Press, 2012.

28 Traduzido por nós do original: "Each society has its regime of truth, its 'general politics' of truth: that is, the types of discourse it harbours and causes to function as true; the mechanisms and instances which enable one to distinguish true from false statements, the way in which each is sanctioned; the techniques and procedures which are valorised for obtaining truth; the status of those who are charged with saying what counts as true."

Será, portanto, mediante a mobilização destas técnicas, procedimentos e mecanismos avalizados que certos enunciados serão investidos de autenticidade e, em alguns casos, de veracidade. O filósofo acrescenta que este regime ou economia política da verdade é, ademais, sobredeterminada por formações políticas e econômicas e circulada por uma diversidade de aparelhos sociais, tomando por excelência a forma do discurso científico ou institucional – pontos que discutiremos adiante, quando da análise das instituições disciplinares (FOUCAULT, 1984, p.73). No momento, o que nos interessa é o subtexto de que existem tipos de discurso que não são acolhidos. É neste sentido que Thomas Lemke inserirá Foucault em uma ampla tradição de filosofia crítica que denuncia aspectos “seletivos” ou “instrumentais” da razão: ao postar-se como universal e, no entanto, oferecer visadas particularizadas à verdade, essas modalidades ‘objetivas’ de análise acabam ocultando relações de poder centrais às sociedades e, conseqüentemente, escamoteando discriminações e exclusões sistemáticas (LEMKE, 2019, p.253). O tratamento foucaultiano da questão, porém, não perseguirá uma estratégia teórica capaz de separar a verdade do poder; pelo contrário, ele partirá da codeterminação entre ambos como método de pesquisa e exposição (IDEM, p.254). Para o filósofo, as relações de poder são eminentemente produtivas, capazes de engendrar práticas e instituições, discursos e sujeitos que, juntos, garantirão regularidades amplas e universalizantes a determinados enunciados. Nestes termos, o problema político da questão não será a ‘inverdade’ das relações sociais, mas precisamente sua ‘verdade’ (IDEM, p.254-261). Pode-se, claro, objetar que esta formulação cede espaço a noções relativistas de verdade. Lemke nos orienta, porém, a apreender a operação foucaultiana como um “translado de coordenadas de crítica política” (IDEM, p.254). O historiador Paul Veyne expõe com clareza este translado:

Tudo gira em volta desse paradoxo, que é a tese central de Foucault, e a mais original: o que é feito, o objeto, se explica pelo que foi o fazer em cada momento da história; enganamo-nos quando pensamos que o fazer, a prática, se explica a partir do que é feito. (...) Em vez de enfrentar o problema em seu verdadeiro cerne, que é a prática, partimos da extremidade, que é o objeto, de tal modo que as práticas sucessivas parecem reações a um mesmo objeto, ‘material’ ou ‘racional’, que seria dado inicialmente. (VEYNE, 1998, p.257, grifo do autor)

Naturalmente, o arquivo e seu intérprete moderno privilegiado, o historiador, despontam como palco e protagonista nas discussões sobre a regulação da verdade conforme idealizada por Foucault. E com razão, afinal, durante os últimos duzentos anos, a instituição arquivística e a ciência histórica concentraram parte considerável das competências de tratamento dos enunciados acolhidos pelas sociedades, ou seja, eles foram responsáveis pelo registro, armazenamento, catalogação, organização e, finalmente, interpretação e distribuição dos enunciados conformes às suas disposições

políticas. Neste sentido, é no arquivo que, por excelência, podem ser identificados os enunciados acolhidos por uma sociedade, os aparelhos pelos quais eles são circulados, as técnicas e procedimentos privilegiados para seu exame, a circunscrição dos examinadores autorizados, em suma, as práticas que definem o que 'faz sentido' em um dado momento e o que, em última instância, foi avalizado por um regime de verdade específico. Apreender o arquivo como um objeto acabado, portanto, seria perder o ponto principal de Foucault, pois ele não é mero "conjunto de tudo que foi dito", mas, primariamente, "a lei do que pode ser dito" (FOUCAULT, 2008, p.146-147)²⁹. Dito de outro modo, o arquivo não é um objeto acabado, mas um espaço perenemente em construção – ou, claro, em arruinação. Neste sentido, ele deve ser apreendido segundo as práticas discursivas e institucionais que o constituem; no caso, as práticas historiográficas.

Exemplarmente, é mediante uma arqueologia dos termos *monumentum* e *documentum* que Jacques Le Goff demonstra a relação eminentemente variável entre arquivo, historiografia e verdade (LE GOFF, 1990). De início, é necessário situar a discussão em termos etimológicos. Convencionou-se denominar os rastros do passado ora como monumento: do latim, 'fazer recordar', 'avisar', aplicado a tudo aquilo que "pode evocar o passado"; ora como documento: também do latim, 'ensinar', mas que passou a significar 'prova' sob a influência do campo legislativo e jurídico (IDEM, p.535). Segundo o autor, o positivismo novecentista impôs um "lento triunfo" do documento sobre o monumento, das inscrições estritamente textuais sobre a multiplicidade de rastros possíveis, elegendo, no processo, os arquivos nacionais como o locus por excelência da consignação mnêmica de uma sociedade³⁰. O efeito geral deste triunfo, para sintetizar uma contenda secular, é a imposição da objetividade do documento sobre a intencionalidade do monumento (IDEM, p.536).

Le Goff, porém, constata um refluxo desta tendência ao longo do século XX, um que culminou na arqueologia foucaultiana. Segundo o medievalista, a crítica tradicional do documento consiste em uma busca por autenticidade e veracidade: é necessário discernir os documentos falsos dos autênticos

29 Não seria fortuito desenvolver, aqui, este ponto em extensão. Para uma concisa explanação da amplitude do conceito de arquivo em Foucault, ver: LYNCH, Richard A. Archive. In: LAWLOR, Leonard; NALE, John (ed.). **The Cambridge Foucault Lexicon**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2014.

30 Seguindo Jacques Derrida, entendemos consignação não apenas como registro ou guarda, mas como reunião e controle. Em suas palavras, "a consignação tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal" (DERRIDA, 1995, p.14). Veremos como a postulação de uma certa continuidade é fundamental para o exercício do "poder arcnônico", isto é, do controle sobre a acessibilidade e, principalmente, a hermenêutica dos registros do passado.

e, ademais, extrair destes toda a sua verdade sem acrescentar-lhes nada (IDEM, p.543). Apesar das sucessivas expansões que a semântica do termo documento comportou no período em questão – com particular destaque à influência da revista *Annales d'histoire économique et sociale*³¹ –, o ponto decisivo para a superação do paradigma positivista se dará em outro plano, a saber, na crítica do documento enquanto tal. Pois, em suas palavras, o documento “não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (IDEM, p.545). Esta crítica se dará, portanto, no plano das condições históricas de produção documental, na “intencionalidade inconsciente” que eleva certos rastros do passado ao estatuto de documentos em detrimento de outros (IDEM, p.547). Trata-se, em suma, de realizar uma crítica do documento enquanto monumento, pois ambos serão doravante apreendidos como um “esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (IDEM, p.548). Nas palavras de Foucault:

Digamos, para resumir, que a história, em sua forma tradicional, se dispunha a “memorizar” os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos (FOUCAULT, 2008, p.8)

O que o ensaio de Le Goff demonstra é a historicidade dos suportes, técnicas, procedimentos e mecanismos privilegiados ou mesmo autorizados para a elaboração do passado e, podemos adiantar, para a representação do presente. Estas *práticas documentárias* são coextensivas às formações sociais e, portanto, transformam-se em conformidade a elas. Como exposto no capítulo anterior, o realismo fotográfico novecentista fundava-se ora no argumento técnico do automatismo mecânico, ora no argumento estético

31 A revista exerceu importante papel na adoção de documentos não-verbais na elaboração do passado, com evidentes impactos no campo do documentário audiovisual. Nas palavras de Lucien Febvre: “A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se os não houver. Com tudo o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem” FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. Lisboa: Editora Presença, 1989, p.249.

da semelhança icônica, passando ao largo das codificações propriamente culturais dos signos. Somos, agora, capazes de formular a questão em termos mais precisos: ambos os argumentos do realismo fotográfico partem da extremidade – o objeto técnico ou estético – em vez de seu cerne – as práticas sociais conformadoras (VEYNE, 1998, p.257). No livro *O Peso da Representação*, o historiador John Tagg irá precisamente nesta direção ao argumentar que a consolidação do discurso realista se deve em grande parte à instrumentalização da fotografia como meio de documentação ou de prova nas emergentes sociedades industriais (TAGG, 1993, p.5). Inspirando-se nos trabalhos de Foucault, o autor descreverá como, ao longo dos séculos XVIII e XIX, uma rede de instituições emergiu para fazer frente às questões sociais propiciadas pela concentração demográfica nas cidades europeias e pelas novas exigências do trabalho industrial. Em suas palavras:

O problema premente, nos âmbitos local e geral, era como formar e mobilizar uma força de trabalho diversificada ao mesmo tempo em que se inculca docilidade e práticas de obediência social nas concentrações urbanas perigosamente grandes necessárias à industrialização avançada. O problema foi resolvido mediante intervenções cada vez mais amplas na vida cotidiana da classe trabalhadora, dentro e fora do local de trabalho, através de um conjunto crescente de departamentos médicos, educativos, sanitários e técnicos que subsumiram instituições anteriores e começaram a assumir o trabalho de organizações privadas e filantrópicas. (...) Em um firme nó, o estado local uniu as instrumentalidades da repressão e da vigilância, as pretensões científicas da engenharia social e a retórica humanista da reforma social. (TAGG, 1993, p.62)³²

Será mediante a ação destas novas instituições que o discurso realista deixou de ser visto como discurso, naturalizando a fotografia como idêntica ao real (IDEM, p.100). Este quadro terá expressão mais contundente no que Foucault denominou instituições disciplinares – e, com efeito, parte considerável do livro de Tagg discorrerá sobre prisões, manicômios, escolas e hospitais. Não adentraremos especificamente na questão da disciplina; para nosso propósito, é suficiente dizer que se trata de um investimento político e minucioso sobre os corpos de modo a entendê-los, transformá-los e utilizá-los segundo algum interesse histórico; ou, como Foucault sintetiza, de um

32 Traduzido por nós do original: *The pressing problem, locally and generally, was how to train and mobilise a diversified workforce while instilling docility and practices of social obedience within the dangerously large urban concentrations which advanced industrialisation necessitated. The problem was solved by more and more extensive interventions in the daily life of the working class within and without the workplace, through a growing complex of medical, educational, sanitary, and engineering departments which subsumed older institutions and began to take over the work of private and philanthropic agencies. (...) In a tightening knot, the local state pulled together the instrumentalities of repression and surveillance, the scientific claims of social engineering, and the humanistic rhetoric of social reform”.*

investimento que objetiva unir o corpo analisável ao corpo manipulável pela via da docilidade (FOUCAULT, 1987, p.118). O que importa para nós nesta discussão é constatar que a disciplina é da ordem da minúcia, do detalhe, do infinitesimal: pequenas astúcias com grande difusão, arranjos sutis de coerções sem grandeza, mecânicas de gestos mínimos e eficazes; em suma, que a disciplina é da ordem de um “dispositivo de poder que permite perceber até o menor acontecimento do Estado” (IDEM, p.121). Não impressiona, neste sentido, que o dispositivo fotográfico tenha sido logo instrumentalizado por essas instituições: seja como meio de reconhecimento, de vigilância ou de normatização, ele será coextensivo às práticas disciplinares – e coloniais – dos séculos XIX e XX³³. Esta proximidade de origem da fotografia com visões militares e coloniais não escapará a Steyerl, que associará a circulação global destas imagens a regimes etnográficos, ideologias racistas e tecnologias militares (STEYERL, 2006b; 2013, p.165). Em suas palavras:

Na década de 1860, as fotografias eram expostas a uma emulsão que era um subproduto da fabricação de explosivos. O mecanismo de algumas das primeiras câmeras era diretamente baseado no mecanismo do revólver. Posteriormente, o mecanismo das câmeras de filmar foi inspirado na tecnologia da metralhadora. E não apenas a tecnologia, mas também o discurso da fotografia era militarizado. A retórica das fotografias coloniais era caracterizada por tropos de caça. A prática era interpretada como uma busca por troféus e comparada ao trabalho dos taxidermistas e curtidores. O objeto fotográfico devia ser capturado como um animal. (STEYERL, 2006b, grifo nosso)³⁴

Esta última passagem torna patente que Steyerl se preocupa tanto com os usos do dispositivo fotográfico quanto com as implicações propriamente representacionais deste estado de coisas. Ela cita, em particular, a série *Femmes Algériennes* (Figura 8) realizada por Marc Garanger durante a Guerra de Independência Argelina (GARANGER, 2002). Despachado para fotografar e fichar mulheres argelinas de modo a ampliar o controle francês sobre a revolta colonial, o fotógrafo teve ainda de remover o véu destas mulheres – uma forma particularmente aguda de humilhação para a maioria islâmi-

33 Sobre a questão colonial, vale lembrar a centralidade da fotografia na descoberta, escrutínio e, por fim, controle das províncias coloniais britânicas na Era Vitoriana. Cf.: RYAN, James R. **Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire**. London: Reaktion Books, 1997.

34 Traduzido por nós do original: In the 1860s, photographs were exposed on an emulsion, which was a by-product of the manufacturing of explosives. The mechanism of some early cameras was directly based on the mechanism of the colt revolver. Later on, the mechanism of filmcameras was inspired by the technology of the machine gun. Not only the technology but the discourse of photography was militarised. The rhetorics of colonial photography was characterised by hunting tropes. It was interpreted as a quest for trophies and compared to the work of taxidermists and tanners. The photographic object was supposed to be trapped like an animal.



ca do país. No entendimento de Steyerl, os retratos de Garanger não estão apenas envolvidos como efetivamente desenvolvem a violência do dispositivo fotográfico neste regime colonial, racista, disciplinar e mesmo patriarcal. Dito de maneira direta, seus retratos não são apenas instrumentos da invasão militar europeia, mas também sustentam a visualidade deste domínio pela formatação de modos impositivos e vinculantes de representação que homogenizam as diferenças culturais, as enquadram sob um esquema de vigilância, e submetem as mulheres a um voyerismo masculino disseminado (STEYERL, 2006b, p.19-20).

Esta posição será análoga à de Tagg que, em seu livro, dedicou-se à análise da formação e da desintegração de “modos de ver” socialmente estruturados, e dos tipos de imagens pelos quais eles se realizam (TAGG, 1993, p.167). Exemplo maior destes processos é a institucionalização de discursos científicos que tomavam o corpo e o espaço como objeto de suas observações e intervenções: a psiquiatria e a anatomia comparativa, o sanitarismo e o planejamento urbano, a criminologia e a ciência forense, dentre tantos outros (TAGG, 1993, p.5). Estamos, aqui, diante do nó que ata o regime da verdade com as instituições disciplinares, o estabelecimento de um significado consensual com a demonstração de uma força justa: as práticas documentárias que autenticam e efetivam seus enunciados. Com efeito, cada um destes discursos científicos desenvolveu práticas próprias que os permitiram vincular observação e intervenção, as formações de saber aos exercícios de poder: identificação de sintomas e pistas, catalogação de patologias e comportamentos, fichamento de pacientes e criminosos, reconhecimento de expressões e territórios; enfim, tudo aquilo que permite esquadrihar, desarticular e recompôr seu objeto em quadros disciplinares (FOUCAULT, 1987, p.119). Dito de outro modo, estas práticas transcrevem e comparam traços particulares segundo sistemas diferenciais de registro, ou seja, segundo um campo propriamente documentário que descreve e qualifica, quantifica e serializa, estabelece médias e normas para, enfim, intervir e reiniciar o circuito disciplinar (IDEM, p.157). De grande importância para Foucault é o fato de que, ao operar desta maneira, o poder disciplinar impõe um princípio de visibilidade obrigatória aos seus objetos, ao mesmo tempo em que se torna, ele mesmo, invisível (IDEM, p.156). Como, porém, manter este regime de documentalidade e visibilidade quando o dispositivo em questão é imagético? Como circunscrever uma figura e um sentido em suporte fotográfico, reconhecidamente analógico, contínuo, difuso?

Retornemos brevemente aos argumentos de Dubois. Para o autor, as fotografias têm uma qualidade de mera atestação de existência, e não de explicação de sentido. Em vista disso, o uso eficaz do dispositivo fotográfico requer, por definição, que estas imagens se tornem operacionais, ou seja, que existam técnicas, mecanismos e procedimentos externos à fotografia que simultaneamente delimitem e orientem seus efeitos de figuração

e sentido – que, no caso institucional, equacionam-se muitas vezes com um efeito de verdade e mesmo com um poder instrumental³⁵. Por documento fotográfico, portanto, deve-se compreender não uma fotografia de ‘caráter’ documentário, mas um compósito informacional de imagem, texto e/ou arranjo que acedeu a este estatuto através do investimento de práticas institucionalmente avalizadas³⁶. Não é este maquinário de estabilização e orientação do sentido fotográfico que Mike Mandel e Larry Sultan expõem ao publicar, sem nenhuma legenda, descrição ou contexto, fotografias retiradas de arquivos institucionais? Entre registros de astronautas e cordas, rochas e balões, a série fotográfica *Evidence* (1977, Figura 9 e 10) põe em questão precisamente a ideia de documento fotográfico ao suprimir o circunstancial e nos deixar apenas com ‘evidências’ esvaziadas de função e sentido (MANDEL; SULTAN, 1977). Como citamos no último capítulo, Barthes identificará na mensagem linguística acoplada uma das maiores técnicas de ‘fixação’ do sentido fotográfico, mas é seguro dizer que existem tantas técnicas quanto existem instituições e discursos interessados no uso eficaz do dispositivo fotográfico. Tendo em vista o escopo da pesquisa, nos limitaremos a apenas uma delas: a policial.

Vimos anteriormente que, se estamos buscando as práticas que constituem certa formação discursiva, é saudável que nos reportemos à constituição de seu arquivo. Com efeito, é precisamente este o movimento de Allan Sekula em seu conhecido ensaio *The Body and the Archive*, onde o autor analisará a conformação do dispositivo fotográfico e de técnicas escriturárias e arquivísticas à instituição de um sistema de identificação de corpos criminosos (SEKULA, 1986)³⁷. Nesta seara, um nome desponta como pioneiro: o de Alphonse Bertillon³⁸. Para o chefe do Serviço de Identificação Judicial da

35 Para uma exposição da miríade de práticas arquivísticas e escriturárias envolvidas no registro ou na análise de documentos fotográficos, cf.: MANINI, Miriam P. **Análise documental de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários**. Dissertação (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

36 Pode-se, claro, hipostasiar uma diferença entre ‘documento fotográfico’, de gênese necessariamente institucional, e ‘fotografia documental’, de utilização eventualmente institucional. Uma tal diferença, porém, parece mais complicar que facilitar a questão, de modo que as utilizaremos indistintamente.

37 Vale o comentário de que, como Tom Gunning lucidamente nos lembra, antes destes sistemas a identificação de criminosos era realizada por meio de marcações corporais como amputações e queimaduras a ferro –esta última suprimida na França somente em 1832. Cf.: GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.33-65.

38 Poderíamos citar, igualmente, os empenhos de Francis Galton na sistematização de traços fisionômicos ‘desviantes’, mas a criteriosidade de Bertillon serve melhor a nosso propósito. Vale dizer, no entanto, que o sistema de Galton demonstra com particular eloquência os perigos do discurso realista aplicado a ideologias discriminatórias. Notoriamente, o estatístico propôs a composição de ‘tipos visuais’ empiricamente derivados da sobreposição de retratos escolhidos a partir de preceitos essencialistas de raça, cri-

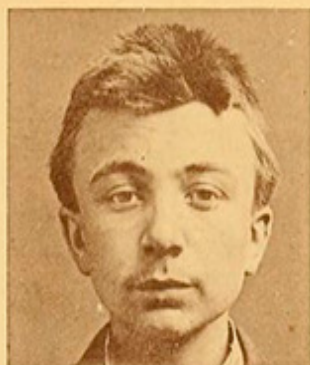


França, um tal sistema deve ser não apenas eficaz, mas rápido, padronizado e preciso. Neste sentido, um primeiro empenho do criminologista será a uniformização do ato fotográfico: a padronização da distância, a determinação das posições e posturas, a estipulação das lentes e emulsões utilizadas, o estabelecimento do ângulo frontal e de perfil, etc (BERTILLON, 1896). É neste sentido que Sekula argumentará a respeito dessas fotografias serem o “grau zero” de uma espécie de *realismo instrumental*, isto é, de formas e significados fotográficos subordinados a modalidades estruturadas de saber-poder (SEKULA, 1986, p.7). Mesmo com esta padronização minuciosa, porém, o criminólogo constata que a fotografia não é suficiente à identificação de um corpo criminoso; com efeito, ele chega a inserir em seu livro fotografias dessemelhantes dos mesmos indivíduos e fotografias semelhantes de indivíduos diferentes como argumento de que a identificação deve extrapolar aspectos estritamente icônicos (Figura 11).

É para suprir esta deficiência que Bertillon propõe três subsistemas complementares de registro: o antropométrico, que consistia na mensuração de determinadas partes do corpo com o apoio de instrumentos desenvolvidos pelo criminólogo; o descritivo, que consistia na categorização de determinados caracteres segundo um refinado vocabulário fisionômico também desenvolvido por Bertillon; e o marcador, que consistia na notação detalhada de marcas peculiares e de sua localização no corpo criminoso (IDEM). O documento fotográfico no sistema de Bertillon, portanto, compõe-se de quatro registros interatuantes, sendo apenas um propriamente imagético. É neste sentido que Tom Gunning afirma que o criminólogo digitalizou a fotografia analógica para torná-la operacional: serão os registros textuais aparentemente acessórios que permitirão que uma fotografia se torne eficaz, ou seja, assuma “uma posição única em um sistema racionalizado de informações” (GUNNING, 2004, p.50). Mas o empenho de Bertillon não para por aí. Tendo em vista a possibilidade de falsidade ideológica e a profusão de identificações diárias, ele também se dedicou a racionalizar a notação e a ordenação destas informações. Ao propor um modelo padrão de ficha e um protocolo de fichamento que permitisse o estabelecimento de comparações estatísticas e de referências cruzadas, o criminólogo tornou as consultas ao arquivo policial um exercício rápido e consideravelmente simples. Não à toa, Sekula afirmará que o artefato central dos arquivos policiais não é a câmera, mas sim o gabinete de arquivamento (SEKULA, 1986, p.16). E, com efeito, é notável que a fotografia em si ocupe metade ou menos do espaço das fichas criminais de Bertillon (Figura 12).

minalidade e saúde. Não impressiona, neste sentido, que Galton tenha cunhado o termo ‘eugenia’, nem que sua herança esteja sendo recentemente comparada às técnicas de reconhecimento facial possibilitadas pela visão maquínica. Sobre o projeto galtoniano, cf.: GALTON, Francis. **Inquiries into Human Faculty and Its Development**. Londres: Macmillan and Co., 1883, p.7. Disponível em: <<https://archive.org/details/inquiriesintohu00galt/mode/1up>>. Acesso em: 08 mai. 2022.

Pl. 59 (a) Identité individuelle avec dissemblance physiologique.

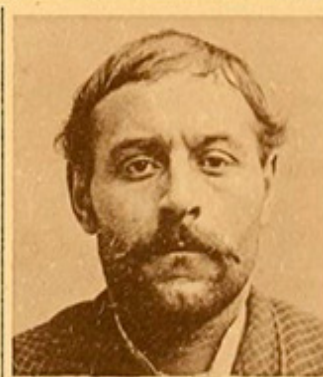
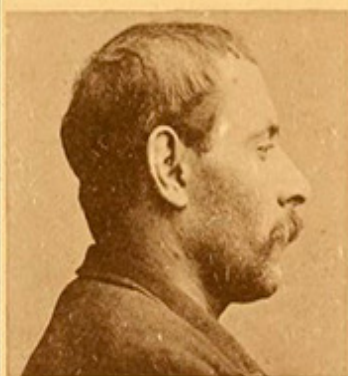
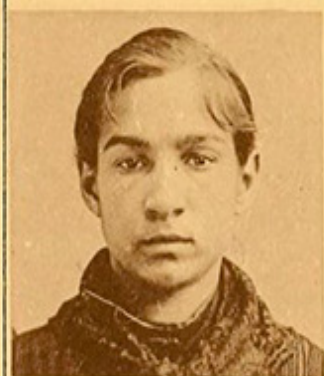


N^{os} 1 et 2. - Même individu:
la 1^{re} fois à 17 ans et la 2^e à 24 ans.

N^{os} 3 et 4. - Même individu
à 14 mois d'intervalle dont 10 passés en prison.

Planché 59 (a)

Pl. 60 (b) Non-identité individuelle avec ressemblance physiologique.



N^{os} 1 et 2. Ressemblance physiologique
entre deux individus de même race (Gitanoes)

N^{os} 3 et 4. Ressemblance physiologique
entre deux individus de même famille
Frères Jumeaux

Planché 60 (b)

Esta breve descrição dos primeiros arquivos policiais nos serve de alerta ao comprometimento de origem do documento fotográfico: como no caso historiográfico, devemos sempre nos atentar para as condições de sua produção, para a “intencionalidade inconsciente” que o acedeu ao estatuto documental, para os discursos que o substanciam, as instituições que o ancoram, as práticas que o enunciam; em suma, ao regime de verdade que o estabelece e operacionaliza. Apesar da loquacidade dos discursos realistas, a fotografia, por si só, nada significa: é sua inscrição referencial e sua eficácia pragmática, em termos duboisianos, ou as formações de saber e o exercício de poder, em termos foucaultianos, que lhe conferirão efeitos de figuração e sentido. Mas outras intenções existem, outros saberes podem ser mobilizados, e outros detalhes podem vir a ocupar o primeiro plano nas interpretações; para continuar na terminologia de cada autor, existe sempre um lapso nos códigos e uma produtividade nas instituições que podem ser explorados para a abertura de novas perspectivas. Em uma frase, podemos dizer que, se o dispositivo fotográfico permite e, sob certas injunções históricas, até almeja capturar os menores acontecimentos do mundo, estes inevitavelmente compreenderão dimensões inconformistas, subversivas ou revolucionárias àqueles que souberem identificá-las, rompendo neste movimento com a continuidade das opressões e apagamentos que a institucionalidade engendra. Em uma interessante passagem Martha Rosler especula a respeito de dois “momentos” da fotografia documental: o imediato e instrumental, de funções testemunhais ou evidenciárias vinculadas a uma prática social; e o estético-histórico, menos definível mas ainda pertinente, em que as fotografias podem ser compreendidas em seus significados formais ou políticos a partir do presente (ROSLER, 2006, p.81-82). Conquanto a artista advirta que este segundo momento pode deslizar para uma “apreciação estética” que suprima os contextos históricos das imagens, ela também ressalta a potência renovadora de uma recuperação política de certas interpretações que esta instrumentalização da fotografia buscou suprimir. Em suas palavras:

A revelação de um passado desconhecido ou em desuso enfatiza a ruptura com o passado imediato, uma quebra revolucionária no suposto fluxo da história, destinada a destruir a credibilidade dos relatos históricos reinantes em favor do ponto de vista de seus perdedores. (ROSLER, 2006, p.89)³⁹

Em um de seus ensaios alemães, Steyerl vai na mesma direção ao argumentar que os itens de um arquivo fotográfico podem operar segundo ambas as dinâmicas implícitas no termo: a arquivística, que registra, enuncia e

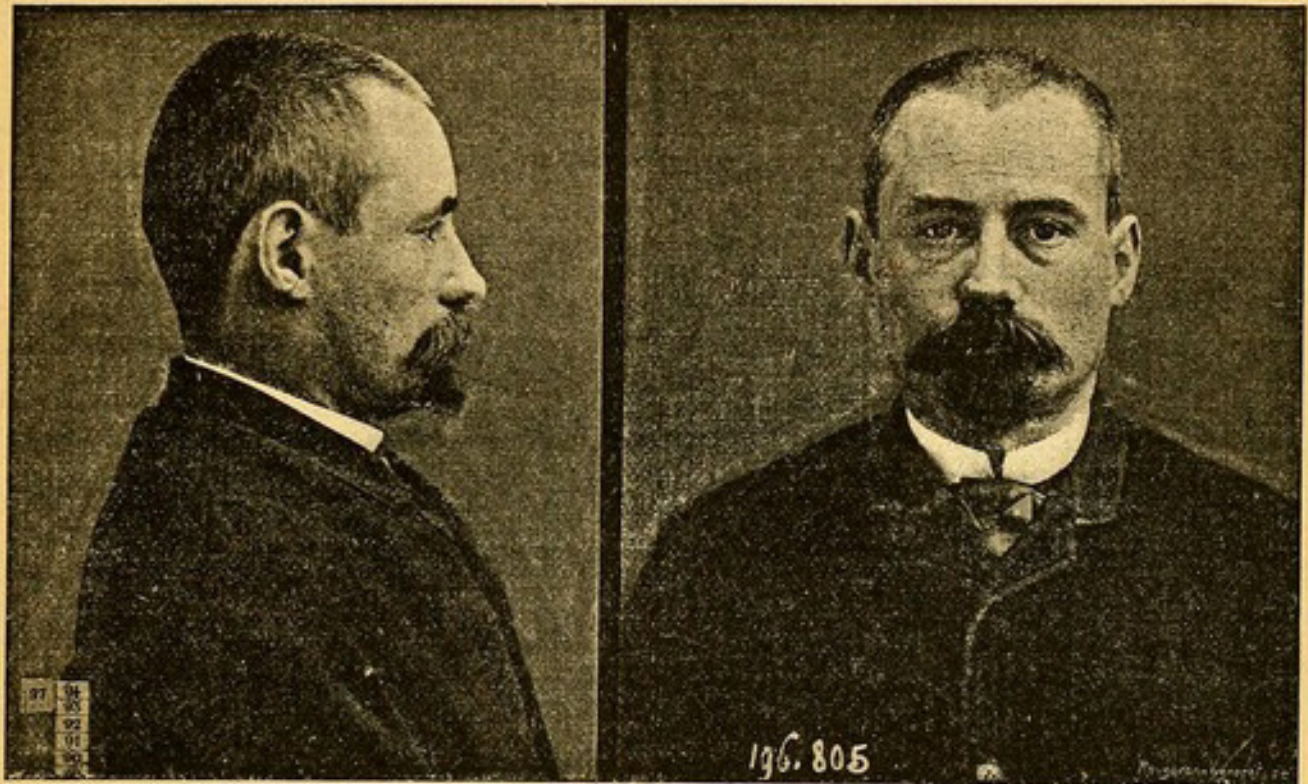
39 Traduzido por nós do original: Yet the revelation of an unknown or disused past emphasizes a rupture with the immediate past, a revolutionary break in the supposed stream of history, intended to destroy the credibility of the reigning historical accounts in favor of the point of view of history's designated losers.

REPRODUCTION PAR LA PHOTOGRAVURE

d'une photographie judiciaire (profil et face) avec notice signalétique y relative combinée en vue
du portrait parlé.

(Recto.)

La fiche, du format dit à classer alphabétiquement (161^{mm} sur 142^{mm}), est disposée de façon à ce que, pliée en deux en dessous de la photographie, elle puisse être facilement introduite dans une poche de redingote.



Réduction photographique 1/7 — Description par Benoit L.
Paris. — Préfecture de police — 7^e Brigade de recherche.

Cliché n° 196.805 fait le 10 décembre 1890, il y a 2 ans,
le sujet alors âgé de 28 ans en paraissait 32.

Observations anthropométriques.

taille 1 ^m , (54.1)	Crelle dr. Tête	long ^r ... 18.5	Cont. de l'iris g.	n° de cl. 3
voûte ... 1		larg ^r ... 15.6		aur ^r r or m
enverg. 1 ^m , 50 ^{cm}		long ^r ... 6.2		auric ^r g. 7.9
buste 0, 89.2		larg ^r ... 3.8		auric ^r g. (38.8)

Renseignements chromatiques. (1)

barbe chat. roux m.
cheveux chat. m. gris.
Color (Pig ^r p)
(Sang ^r d)

Renseign^r descriptifs analysés de profil : CONTOUR G^r occiput usq^r p^r plat

Front	Arc ^r p	Racine (pro ^r) m	bord Orig ^r Sup ^r p. Post ^r p., ou ^r	lob. cont ^r à quere cad ^r fondue mod ^r usi	Dim ^r tr. p.	Lèvres	b ^r labiale p.
	inclin ^r (fuy)	dos rect. sin base relevée	lob. cont ^r à quere cad ^r fondue mod ^r usi	Dim ^r tr. p.			part ^r minces (!)
	Haut ^r m	Haut ^r Saillie Larg ^r	a. trg. incl ^r prof	ren ^r	Dim ^r		(inclin ^r saillante)
	Larg ^r m	m. 1 m. 1 m.	pli. inf ^r sup ^r tr. haute forme				Haut ^r p.
	part ^r à profil courbe	part ^r lég ^r dévié à dr	part ^r				(part ^r à houppe !)

Renseign^r descriptifs analysés de face : CONTOUR G^r pommettes lég^r saillantes.

Impl ^r	chvx en pointes.	ouverture peu fondue	Dimension cachées par une manotache saillante	Corpulence	cou larynx saill ^r	attitude
	barbe fer à cheval	modélé sp ^r presque rasourvé	tracé longue et descendante		Carrure L. p. i. obl	allure acc ^r
Courcils	empl ^r bas	Saillie du globe	part ^r à lui manqueraient les deux incisives médianes sup ^r		Ceinture m.	voix méridional
	volume courts	Interoculaire	rides		habillement col droit	
	part ^r en brosse	part ^r ocul ^r	expression		divers (1) touffe de cheveux blancs, nat ^r au milieu, sur le devant.	

ordena as imagens de modo a cristalizar o significado fotográfico designado por um dado regime de verdade; e a imagética, capaz de emergir deste poder arcôntico, desta institucionalidade, para estabelecer outras relações de significação com o presente (STEYERL, 2008a, p.31-36). Vimos no capítulo anterior que a dimensão material dos suportes visuais é peça central da prática e do pensamento de Steyerl: a biografia pragmática destas coisas-imagem, de seus manuseios e usos, deslocamentos e conversões, acabam por marcar sua estrutura física, seu corpo, e facultar uma análise sobre as operações não-visuais que os animam. Este mesmo princípio será aplicado aqui: a cineasta aponta que estas duas dinâmicas podem ser identificadas no *verso* e no *recto* das fotografias, em sua inscrição luminosa originária mas também nas físicas e textuais subsequentes. De acordo com esse raciocínio, os procedimentos do arquivo invariavelmente inscrevem-se na materialidade do suporte fotográfico sob a forma de rasuras, anotações, rabiscos, recortes, assinaturas, edições, carimbos, etc. Citando uma expressão de Jean Louis Commoli, podemos dizer que Steyerl desloca nossa atenção da inscrição da realidade para a realidade da inscrição, isto é, ela subsume a impressão do fluxo luminoso à longa série de legendagens, descrições, empréstimos, usos, apropriações, reproduções, etc, que constituem a história daquela imagem como coisa (COMMOLI, 2008, p.170). Na frase lapidar de Kossoy, a partir do momento que o processo fotográfico se completa, outro é logo iniciado: o da “vida do documento” (KOSSOY, 2001, p.44). Sua descrição deste segundo momento, “autônomo por excelência”, é particularmente poética e abarca

os caminhos percorridos por esta fotografia, as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os porta-retratos que a emolduraram, os álbuns que a guardaram, os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que a salvaram. (KOSSOY, 2001, p.45)

Estas observações sobre a “vida do documento” nos serão particularmente importantes, pois elas mobilizam, em um só movimento, a eficácia pragmática das fotografias e a produtividade colateral das instituições. Em termos mais precisos, extrapolar os usos concretos das fotografias através das inscrições em sua materialidade não só evade as problemáticas do discurso realista como também expõe as operações institucionais que, até o momento, secretamente determinaram estes mesmos usos. Com efeito, esta passagem marginal de Steyerl pode ser considerada a inauguração da ideia de circulação no pensamento da artista, que vem a reboque de um projeto de longo prazo de reabilitação da integralidade do testemunho histórico que as fotografias são capazes de fornecer.

Familiar aos escritos de Benjamin, a artista certamente não ignora seu comentário de que, se as técnicas de reprodução podem destacar os objetos do domínio da tradição, elas só os fazem perante uma supressão da histó-

ria pragmática inscrita em sua documentação e materialidade (BENJAMIN, 1987b, p.167-169). O filósofo acrescenta, porém, que estas técnicas convertem uma "existência única" da coisa-imagem em uma "existência serial" da reprodução derivativa que atualiza a imagem em questão a cada versionamento ou exibição (IBIDEM). Ora, vimos no capítulo anterior que Steyerl buscará precisamente reconstituir estas dispersões, recolher seus vestígios, comparar suas séries e recompor seus fragmentos, de modo a atualizar o testemunho da imagem às condições de recepção próprias ao presente. Estamos, com efeito, diante do germe da noção de *imagem ruim* que a artista desenvolverá em relação à esfera digital: traços involuntários mas significativos inscritos no suporte destas imagens por sua circulação acelerada e precária pelos "círculos viciosos do capitalismo audiovisual" (STEYERL, 2012, p.32-33). Em seus termos, se determinadas forças produtivas e afetivas convergem para as imagens, é somente natural que nelas também incidam forças de destruição e decaimento; suas rasuras, neste sentido, marcam com precisão os pontos em que a história atinge a imagem (IDEM, p.52-53). A imagem ruim, neste sentido, está absolutamente distante da aura benjaminiana, mas conserva um tipo particular de testemunho, um que atesta para certas relações específicas ao capitalismo tardio de base informacional. Mas isto seria adiantar um pouco mais pertinente ao último capítulo; no momento, cabe notar que ambas as proposições de Steyerl derivam de sua tendência a ir além do recto, do representacional, para apreender a dinâmica geral dos processos pelas quais as fotografias são socialmente concebidas, ou seja, produzidas, enunciadas, circuladas e recebidas segundo uma economia política da fotografia documental. Tomemos um exemplo.

A série *press++* (2015-), de Thomas Ruff, consiste em imagens compostas criadas a partir da sobreposição da frente e do verso de fotografias jornalísticas estadunidenses recuperadas de inúmeros arquivos (Figura 13 e 14). Esta sobreposição revela, de maneira bastante simples, a multiplicidade de reedições, reinterpretações e reutilizações às quais as fotografias foram submetidas. De certa forma, não há como permanecer confiante na objetividade e isenção do fotojornalismo diante dessas imagens. Ao mesmo tempo, porém, a relevância do contexto paulatinamente se impõe, e as fotografias como que adquirem novas camadas de significação: certas considerações socioculturais, um senso de profundidade histórica, uma visão sobre a institucionalidade da imprensa, dentre tantas outras possíveis. Como Le Goff preconizou em relação ao documento historiográfico, a série de Ruff realiza uma crítica da fotografia documental enquanto tal, isto é, ela erode sua objetividade mediante a exposição das operações, interesses e cumplicidades envolvidas em sua investidura como verdade jornalística. Dito de outra forma, a inclusão destas inscrições nas fotografias amplia o escopo do que elas testemunham: não apenas um campo visual delimitado no tempo e no

5¹³/16

4 (Zou) of jet

410 21

NOV 27 1957 E 3/4

NOV 27 2 50 PM 1957

AP WIREPHOTO

AIRPLANE; (See story) (APWirephoto) trip as spares. flying to New York and return, two to New York and two will make the McDonnell RF-101 photo reconnaissance planes, will make the Navy three intercontinental speed records. Six Air Force pilots flying from 149 305 from 149 305 Pa. of Kanning first plane, piloted by Capt. Ray Schreengost Jr., of Kanning first plane off from here this morning for New York to try to recapture



NOTICE
The property of The Associated Press. It may be used only for the purposes of trade reproduction which authorized or used for not be syndicated, rented or for the purposes of advertising purposes or for the purposes of credit must be printed under The following credit must be printed under each reproduction of this picture:
ASSOCIATED PRESS
WIREPHOTO
REG. U. S. PATENT OFFICE

675

362 - Having to see it



PLEASE RETURN TO
PUBLIC RELATIONS OFFICE
COURTNEY COLLEGE
TOWSON 4, 1

413231966

espaço, mas toda uma biografia posterior de usos e a multiplicidade de circunstâncias a ela vinculada – sua vida como documento ou, para continuar na terminologia benjaminiana, sua pervivência.

A consideração da circulação das imagens, com efeito, amplia sobremaneira nosso panorama. Princípios nossa apresentação com um exame de como certas instituições centrais, de modo a utilizar o dispositivo fotográfico em suas próprias operações, desenvolveram uma maquinaria sistemática de estabilização de sentido, passando no processo a garantir uma veracidade unívoca de seus produtos pelo tecido social. Lentamente, porém, o dispositivo fotográfico será diferentemente incorporado a outras formações sociais, outros contextos de fruição, outros aparelhos de comunicação: às esferas universitárias e jornalísticas, comerciais e editoriais, artísticas e turísticas, etc. Mais que isso: estas novas formações muitas vezes se revestirão de qualidades comunicativas ou circulacionais, isto é, tendentes ao resgate e/ou a reinterpretção das fotografias de origem institucional. Neste sentido, o princípio institucional das economias políticas da verdade, que produz os enunciados de forma hierárquica e autoritária, que os dispõem segundo um esquema de relações de saber e de poder, começa a ser atravessada por uma miríade de outros aparelhos de distribuição e espaços de recepção, cada um com as próprias práticas sociais e formalismos estéticos. Em um primeiro momento, claro, estes novos circuitos não poderão senão ser ordenadas segundo uma hierarquia profissional e valorativa cujos estratos superiores não raro coincidem com os institucionais (TAGG, 1993, p.15-21)⁴⁰. A superação do controle institucional sobre os suportes, formas e significados fotográficos, porém, já se encontra em pleno movimento, e não levará muito para que encontremos práticas fotográficas destacadas das ordenações institucionais. Como Jonathan Crary nota, a fotografia será de fato fundamental para a “reorganização de toda uma topografia na qual circulam e proliferam signos e imagens, cada um deles efetivamente separado de seu referente” (CRARY, 2012, p.21-20).

Tomemos alguns exemplos. As fotografias de nomes como Matthew Brady, William Henry Jackson, Russell Lee, Jack Delano e Walker Evans, originalmente encomendadas por departamentos governamentais e circunscritas pelas leituras institucionais, tiveram suas qualidades estéticas ou jornalísticas lentamente reconhecidas, alcançando outros circuitos, contextos e práticas de enunciação (TAGG, 1993, p.217). Lembremos do célebre ensaio foto-

40 Vale lembrar que as obras de fotógrafos como Walker Evans, Matthew Brady, William Henry Jackson, Russel Lee e Jack Delano foram encomendadas por departamentos governamentais em missões de reconhecimento geográfico e documentação social, permanecendo em arquivos institucionais por anos, senão décadas, antes de terem qualidades artísticas reconhecidas e serem inseridas em circuitos correspondentes. Cf.: TAGG, John. *The currency of the photograph: New Deal reformism and documentary rhetoric*. In: TAGG, John. **The Burden of Representation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p.153-183.

gráfico *Let us now praise famous men*, comissionado pela revista *Fortune* em 1936, em que fotografias de Evans sobre a pobreza de agricultores arrendatários no sul dos Estados Unidos foram poeticamente reunidas a fragmentos textuais de James Agee: ponderações éticas sobre o fotojornalismo, trechos de prosa densamente descritivos, e outros, angustiantemente líricos, pequenos desabafos culposos sobre sua relação com os agricultores, citações flutuantes de estadistas e políticos, poesias em formatação livre, dentre tantos outros (AGEE; EVANS, 1941). Como o estudioso Timothy Corrigan nota, a relação estabelecida por Evans e Agee entre o plano visual e verbal não é mais de estabilização ou orientação – de submissão, enfim, da foto ao texto –, mas antes de tensionamento, intercâmbio, e perturbação mútuas: as imagens e os textos se apontam e contradizem, dialogam e discutem, desestabilizando a separação funcional entre fotografia e texto (CORRIGAN, 2015, p.25-26). Apesar do longo trabalho de Evans como emissário governamental, e mesmo do intuito originalmente noticioso do projeto, a insistência dos autores em ignorar e até subverter as pressuposições enunciativas da fotografia documental fizeram de seu trabalho um marco do ensaísmo fotográfico.

O arquivo fotográfico ressurgiu, neste contexto, como um território de imagens em disputa, de formas e significados cambiantes, de práticas construtivas e destrutivas, de afetos e interesses históricos, de forças, enfim, que determinam os trajetos concretos das imagens pelo tecido social. Apesar das malhas institucionais e discursivas insistentemente impostas às fotografias, há sempre a possibilidade de liberá-las do peso da tradição e recirculá-las sob novas feições, enfoques e sentidos. Como a feliz expressão de Sekula sintetiza, o arquivo é precisamente este território onde a sugestão de usos passados coexiste com a plenitude de possibilidades presentes (SEKULA, 2003, p.445). Um novo horizonte de procedimentos, portanto, se anuncia para o produtor-circulador de imagens: o da montagem ou, em termos steyerlianos, da articulação. Tudo se passa como se, diante da abundância de fotografias, as estratégias artísticas pudessem finalmente se orientar para o polo receptivo, ou seja, para o reconhecimento de outras formas, a proposição de novos significados, a recirculação de polêmicas esquecidas, a reconsideração de uma tradição iconográfica; em suma, para aqueles curto-circuitos entre imagem e texto, passado e presente, memória e história, que a teoria benjaminiana da história preconiza.

De certa forma, portanto, se as fotografias de Bertillon podem ser consideradas o ápice do realismo instrumental, da constrição de suas formas e significados por exercícios institucionais de saber e de poder, não seria exagero afirmar que elas encontrarão suas antípodas nas fotomontagens da-

daístas dos anos 20. A obra *Cortado com a Faca de Cozinha Dada Através da Última Época Cultural da Barriga de Cerveja da Alemanha de Weimar (Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands)*, criada pela artista alemã Hannah Höch entre 1919 e 1920, é um exemplo paradigmático deste novo horizonte (Figura 15). Espécie de instantâneo social ou de arquivo pessoal dos primeiros anos da República de Weimar, a fotomontagem de Höch surpreende pela anarquia dos critérios pelos quais elementos absolutamente heterogêneos foram selecionadas, recortados e dispostos em um mesmo universo: retratos de autoridades públicas encimadas por dançarinos e desportistas famosos, desenhos de engrenagens industriais junto a fotografias de cenas africanas, registros de manifestações políticas atravessados por palavras de ordem dada, um mapa de sufrágio feminino justaposto às artistas que influenciaram Höch, dentre inúmeras outros tensionamentos possíveis.

Naturalmente, existem alguns eixos centrais pelos quais esta importante fotomontagem foi interpretada; o importante para nós, porém, é o desafio que ela impõe à noção de documento: poderia esta obra ainda ser considerada à luz desse termo? Como vimos ao longo do capítulo, a noção de documento nada mais é que o produto de práticas e discursos históricos, sendo, portanto, mutável tanto em sentido quanto em abrangência. Neste contexto, uma pergunta mais propositiva sobre a questão seria: que tipo de interpretação e enunciação esta fotomontagem requer, que tipo de conhecimentos e subjetividades ela sugere? Se ainda quisermos salvar uma certa noção de documento, seria somente sob a condição de considerá-lo rarefeito e, em certa medida, ficcional. A obra de Höch, com efeito, leva esta condição ao seu limite: ao justapôr documentos hierarquicamente díspares, ao suprimir suas legendas e contextos, ao desviar o curso programático das imagens, ao implodir, em suma, a ordem institucional em todos os seus procedimentos e mecanismos de controle, a fotomontagem não só permite como estimula o intérprete a seguir seu gesto contestatório e estabelecer suas próprias associações, sua própria relação com os fragmentos da vida cultural berlinense de 1920. A obra mantém, por assim dizer, os traços do passado em sua estranheza e flutuação, postando-se diante do sujeito antes como meio de elaboração que como objeto elaborado. Não existe, na obra de Höch, acabamento e totalidade, definição e objetividade – só a mediação, em todas as suas formas. Na intimidade deste pequeno arquivo de experiências e opiniões, é um sujeito político e histórico que associa e desassocia, aproxima e afasta, harmoniza e tensiona, e sempre segundo seus próprios conhecimentos e disposições.

Cerca de dez anos após a obra de Höch, Benjamin principiaria seu conhe-



Legen Sie Ihr-Geld in dada an!

dada

Komm!

ni

Die anti

dada istische

Bewegung

Das Wunder der Welt

dada legt!

He, he, Sie junger Mann
Dada ist keine Kunstrichtung

ein -du- eldnen:

Vollgu mm

Die große
Welt
dada

Trotet dada bei.

G

DADA i Sten

BALKANZUG

HH

FONTE: MAKELA; BOSWELL, 1996

cido livro sobre Berlim nos aconselhando justamente que saber orientar-se numa cidade não significa muito, mas que perder-se, isso sim “requer instrução” (BENJAMIN, 1987c, p.73). A reorganização da topografia de imagens, o adensamento dos signos cotidianos, a aceleração de seus circuitos e a proliferação de seus arquivos parecem não apenas ter propiciado um novo leque de estratégias artísticas, mas um novo esquema perceptivo, um novo regime representacional, que o ensaísmo de Hans Richter saberá captar com precisão para o campo fílmico. Antes de nos perdemos novamente, porém, precisamos traçar o território geral desta nova máquina de imagens: o cinematógrafo.

Referências:

AGEE, James; EVANS, Walker. **Let us now praise famous men**. Massachusetts: The Riverside Press, 1941.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. (Obras Escolhidas I).

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987c. (Obras Escolhidas I).

BERTILLON, Alphonse. **Identification Antropometrique**. Melun: Imprimerie Administrative, 1879, Chapa 80. Disponível em: <<https://archive.org/details/identificationan00bert/mode/2up>>. Acesso em: 10 mai. 2022.

BERTILLON, Alphonse. **Signaletic instructions including the theory and practice of anthropometric identification**. Trad. Nova Iorque: The Werner Company, 1896. Disponível em: <<https://archive.org/details/signaleticinstru00bert/mode/2up>>. Acesso em: 08 mar. 2023.

COMMOLI, Jean Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador**. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume, 1995.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. Lisboa: Presença, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. Truth and Power. In: RABINOW, Paul. **The Foucault Reader**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1984, p.51-75.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin**. Editora 34: São Paulo, 2014.

GALTON, Francis. **Inquiries into Human Faculty and Its Development**. Londres: Macmillan and Co., 1883, p.7. Disponível em: <<https://archive.org/details/inquiriesintohu00galt/mode/1up>>. Acesso em: 08 mai. 2022.

GARANGER, Marc. **Femmes algériennes**. Anglet: Atlantica, 2002.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os

primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.33-65.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão et. al. Campinas: Unicamp, 1990.

LEMKE, Thomas. **A critique of political reason: Foucault's analysis of modern governmentality**. Traduzido por Erik Butler. Londres: Verso, 2019.

LYNCH, Richard A. Archive. In: LAWLOR, Leonard; NALE, John (ed.). **The Cambridge Foucault Lexicon**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2014.

MAKELA, Maria; BOSWELL, Peter (org.). **The Photomontages of Hannah Höch**. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

MANDEL, Mike; SULTAN, Larry. **Evidence**. Greenbrae; Santa Cruz: Clatworthy Colorvues, 1977.

MANINI, Miriam P. **Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários**. Dissertação (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ROSLER, Martha. In, around and afterthoughts (on documentary photography). In: **martha rosler, 3 works**. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), 2006, p.62-93.

RUFF, Thomas. **Press++ Series**. 2015-. Disponível em: <<https://www.thomasruff.com/werke/press/>>. Acesso em: 14 jun. 2023.

RYAN, James R. **Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire**. London: Reaktion Books, 1997.

SEKULA, Allan. Reading an Archive: Photography between labour and capital. In: WELLS, Liz. **The Photography Reader, History and Theory**. Nova Iorque: Routledge, 2003, p.443-452.

SEKULA, Allan. The Body and the Archive. In: **October**, vol.39, 1986, p.3-64. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/778312>>. Acesso em: 07 mai. 2022.

STEYERL, Hito. **Die Farbe der Wahrheit**. Viena: Verlag Turia + Kant, 2008a.

STEYERL, Hito. Documentarism as Politics of Truth. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2003a. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em: 05 mar. 2022.

STEYERL, Hito. Documentary Uncertainty. In: LIND, Maria (ed.). **Abstraction**. Londres; Cambridge: WhiteChapel Gallery; MIT Press, 2013, p.160-167. Disponível em: <<http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

STEYERL, Hito. **Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation: Essays 1999-2009**. Berlim: N.B.K. - Neuer Berliner Kunstverein, 2016.

STEYERL, Hito. Politics of Truth: Documentarism in the Art Field. In: **springerin**, no. 3, mar. 2003b. Disponível em: <<https://www.springerin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

STEYERL, Hito. Reconsidering documentary and contemporary art. In: LIND, Maria; STEYERL, Hito (ed.). **The Greenroom: Reconsidering documentary and contemporary art**. Nova Iorque: Sternberg Press, 2008d.

STEYERL, Hito. The Violence of Images: Documentarism and Documentality. In: IASPIS. **Slowly learning to survive the desire to simplify: A symposium on critical documents**. IASPIS: Estocolmo, 2006b, p.18-22.

STEYERL, Hito. **The Wretched of the Screen**. Londres: Sternberg Press, 2012.

TAGG, John. **The Burden of Representation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

O documentário, este arquivo de memórias:
em direção a uma economia afetiva da imagem

*O cinema é tanto uma maquinação
quanto uma maquinaria.
Philippe Dubois*

Em matéria de documentário, continua válida a máxima de Sontag a respeito do “comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade” (SONTAG, 2004). Nos capítulos anteriores, limitamo-nos a revistar os dois principais, digamos, entrepostos deste comércio: a força dos discursos realistas sobre as imagens técnicas e a difusão institucional do realismo instrumental, chegando, por fim, a constatar uma lenta mas decisiva reorganização deste circuito. Naturalmente, ainda falta um tópico fundamental a esta dissertação: os filmes documentários em si. Esse atraso não é sem motivo pois, como Steyerl afirma, quanto mais tentamos circunscrever uma definição para o filme documentário, mais ela nos escapa (STEYERL, 2013, p.162).

Pensemos, por exemplo, nas similaridades e diferenças entre o pioneirismo de *A Chegada do Trem na Estação* (1896, Figura 16), dos irmãos Lumière, e de *Nanook, o esquimó* (1922, Figura 17), de Robert J. Flaherty. Ambos abusam do caráter técnico e do discurso realista do dispositivo cinematográfico para representar aspectos da realidade, mesmo que tenham relativo controle de cena e, em certa medida, estrutura narrativa. Apesar das diferentes abordagens e das décadas que os separam, portanto, há um forte tom não-ficcional que, não raro, destaca estas produções daquelas tidas como convencionais. Podemos, no entanto, apontar uma diferença definidora entre o filme dos Lumière e o de Flaherty: enquanto aquele se aproxima mais de um documento cinematográfico, este é, com justeza ou não, considerado um dos marcos fundadores do gênero documentário. Vimos no capítulo anterior que, por mais que se apresentem como objetivos, todo documento é eivado de intencionalidades, de ficções convencionadas. O exemplo de Flaherty, porém, nos leva à percepção de que também há nos documentários muito mais arbitrariedade que nos documentos, alçando estes filmes, por assim dizer, a uma segunda ordem de intenção e ficção. Existe, neste sentido, um espaço de manobra nada negligenciável entre a pressão de realidade dos fotogramas e a ficção dos argumentos que os dispõem segundo uma estrutura propriamente fílmica.

É este espaço retórico que examinaremos no presente capítulo. Seguindo nosso desenvolvimento sobre a fotografia, analisaremos primeiro a especificidade da ancoragem indiciária do fotograma dentro do aparelho cinematográfico para então nos debruçarmos sobre a consolidação de certas convenções a partir deste posicionamento. Posteriormente, verificaremos as relações estabelecidas entre as convenções documentárias com aparelhos institucionais de regulação discursiva para, por fim, analisar as motivações e as maneiras pelas quais a obra *Journal No.1 – An Artist’s Impression* (2007), de Hito Steyerl, contesta esta cumplicidade e propõe uma nova estrutura



FIGURA 16: STILL DO FILME A CHEGADA DO TREM NA ESTAÇÃO (1896), DOS IRMÃOS LUMIÈRE
FONTE: A CHEGADA, 1986

fílmica para a consecução de relatos críticos sobre o presente.

Antes de mais nada, portanto, a questão do fotograma. Na breve exposição de Dubois sobre a história das “máquinas de imagem” – pintura, fotografia, cinema, TV-vídeo, imagem informática –, o autor ressaltará a importância de uma inovação específica introduzida pelo cinematógrafo: o aparelho de projeção (DUBOIS, 2004, p.43). Em seu raciocínio, as “máquinas de pré-visão” como a camera obscura tinham como função facilitar a apreensão de um campo visual para a produção manual de uma imagem, e as “máquinas de inscrição” como a câmera fotográfica objetivavam produzir diretamente uma imagem por meio de reações químicas (IDEM, p.36-49). Nestes dois estágios, a recepção das imagens ainda era indissociável de seus suportes, ou seja, da presença física do quadro ou da fotografia. Vimos nos capítulos anteriores que, de uma perspectiva indiciária, a materialidade destes artefatos também atesta para outras presenças: o gesto do pintor e um referente externo, fundamentalmente, mas também os manuseios a que foram submetidos, seus usos socioinstitucionais, o decurso temporal, as boas ou más práticas de preservação, etc. O que o cinematógrafo inaugura, para Dubois, é o acréscimo de ainda outra máquina nos sistemas de imagem: uma “máquina de visualização”, sem a qual as novas imagens não passarão de películas fotográficas inertes, sinais elétricos invisíveis e bandas magnéticas codificadas (IBIDEM). Com este suplemento, as máquinas de imagem passam a revestir todo o sistema convencional de produção e recepção de imagens: desde o enquadramento e a configuração de campo visual, passando pela captação deste fluxo luminoso, e chegando em sua exibição por



FIGURA 17: STILL DO FILME NANOOK, O ESQUIMÓ (1922), DE ROBERT FLAHERTY
FONTE: NANOOK, 1922

meio de projeções e telas⁴¹. As consequências deste revestimento são uma legião, desde a possibilidade de edição videográfica até a efetiva dispensa de referente externo pela informática. O que importa, para nós, é constatar que a máquina de visualização abrirá uma distância, uma fratura, uma abstração, entre a materialidade do suporte e a recepção da imagem. No cinema, especificamente, isto se dará em três pontos, intimamente relacionados entre si.

Em primeiro lugar, a impalpabilidade da imagem cinematográfica e a consolidação de um modelo ilusionista de projeção atenuarão a dimensão indiciária de seu suporte – que proviria, como vimos, dos traços físicos ou químicos efetuados por entidades quaisquer no corpo da película. Ora, o aparelho de projeção é um instrumento como qualquer outro, prestando-se às funções requisitadas; nada impede, por exemplo, que se realizem projeções expostas ou escondidas, em uma ou mais de uma tela, pela frente ou por trás, na horizontal ou na vertical, no centro ou no canto do ambiente, etc⁴². O modelo que se consolidou, porém, foi o dos “palácios do cinema”: salas escuras e

41 Os próximos estágios no esquema de Dubois serão, por óbvio, a distribuição de imagens pelas tecnologias televisivas e a incorporação de todas as anteriores pelas tecnologias informáticas – o que permite, enfim, a realização de trocas internas aos sistemas e o fechamento da circulação como tal (DUBOIS, 2004, p.46-49).

42 Ver, a esse respeito, o panorama traçado por Machado sobre os primeiros espaços e modos de projeção, e os recentes movimentos de expansão deste modelo. Cf.: MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997, p.76-87; MACHADO, Arlindo. A desmontagem do dispositivo cinematográfico. In: MORAN, Patricia (org.). **Cinemas Transversais**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

acusticamente isoladas com cadeiras orientadas para uma projeção frontal em tela grande e única a partir de uma sala restrita. A associação com a imagem da caverna platônica é imediata, e não passou despercebida aos estudiosos do cinema (MACHADO, 1997, p.28-35). Não é, portanto, apenas o caráter impalpável da imagem projetada que concorre para a sublimação da película, mas um esquema de visualização que tão significativamente requer que o projetor esteja escondido e às costas do espectador – e, com efeito, é de se questionar quantas pessoas efetivamente entram em contato com o rolo dos filmes que assistem.

Em segundo lugar, a introdução de bobinas rotacionáveis perturbará o alinhamento até então razoavelmente estável entre suporte e imagem. Notoriamente, o desenrolar da película a 24 fotogramas por segundo faculta a percepção de continuidade entre fotogramas diferentes, de movimento entre imagens estáticas, rompendo com a correspondência entre o percebido no suporte material e em sua imagem projetada. Em sua conhecida análise, Jean-Louis Baudry afirma que o aparelho cinematográfico permite e mesmo estimula a supressão dos elementos diferenciais, das descontinuidades fotogramáticas, das imagens em sua singularidade, enfim, para que a continuidade e o movimento emerjam (BAUDRY, 1983, p.390). O sentido cinematográfico, portanto, não seria tributário apenas do conteúdo das imagens, mas também dos procedimentos deste aparelho de base pelos quais se estabelece a ilusão de um todo contínuo entre partes descontínuas (IDEM, p.389). É somente em seus defeitos, solavancos e lapsos, ressalta, que o espectador se dá conta desta “aparelhagem técnica que estava esquecida” (IDEM, p. 390). De maneira análoga, Commoli argumenta que uma das dimensões constitutivas da experiência cinematográfica é uma certa denegação reiterada da ilusão projetiva, configurada aqui pelo “esquecimento das condições materiais de projeção” (COMMOLI, 2008, p.97). Em suas palavras:

Toda parada na imagem ata ou reata a cadeia fotogramática, que é a parte decisiva da base material do cinema. A máquina, inicialmente, produz fotogramas. Ela, em seguida, me induz a transformar esses fotogramas, por definição fragmentos descontínuos de matéria, espaço e tempo, em um conjunto fusional, uma coisa mental, com um resultado mais ou menos coerente e liso. (COMMOLI, 2008, p.251)

Desta perspectiva, fica evidente que uma infinidade de percepções e conhecimentos pode, através do engenho semântico do cineasta, ser destacada dos fotogramas tomados isoladamente para constituir níveis próprios de significação: o chegar do trem, a construção de um iglu, etc. A projeção, neste sentido, não é apenas luminosa, mas perceptiva, psicológica, narrativa, e globalmente ideológica⁴³. Não se deve concluir disto, porém, que o

⁴³ A esse respeito, cf.: COMMOLI, Jean Louis. Retrospectiva do espectador; A parte de

fotograma se tornou imperceptível e, portanto, negligenciável: uma análise que considere apenas os sentidos produzidos pelo movimento perde inevitavelmente de vista a produção mesma deste sentido. Na feliz expressão de Metz, a imagem em movimento “precisa do que pretende ‘suprimir’ para poder suprimi-lo”, ou seja, seu princípio operativo está necessariamente resguardado na película que nega (METZ, 1980, p.228). E, com efeito, a abundância de filmes gravados frente aos animados é prova mais que suficiente da persistência do discurso realista fundado na inscrição luminosa. Seria igualmente insensato, entretanto, basear-se unicamente no caráter documental da cadeia fotogramática para realizar uma análise fílmica. O escritor e cineasta Thierry Kuntzel nos oferece uma súpula da situação: há, em cada filme, uma clivagem entre o filme-película e o filme-projeção, entre as fotografias que constituem sua base material e a imagem em movimento efetivada pelo aparelho (KUNTZEL, 1977). Em suas palavras:

O fílmico que será objeto da análise não se encontrará nem do lado da mobilidade nem do da fixidez, mas entre os dois, no engendrar do filme-projeção pelo filme-película, na negação desse filme-película pelo filme-projeção, no trabalho de apagamento (ele mesmo apagado) do trabalho de significação. (KUNTZEL, 1977, p.59)

Isto nos leva ao terceiro ponto: essas produções podem trabalhar não apenas a continuidade espaço-temporal dos objetos – isto é, seu movimento –, mas também a continuidade lógico-narrativa que os liga – isto é, a trama que os movimenta em primeiro lugar. Como Xavier nos aponta, a dimensão temporal do dispositivo cinematográfico permite tanto a movimentação do campo visual como a montagem de cenas e sequências a partir de campos, espaços ou tempos diferentes (XAVIER, 2005, p.21-25). Conquanto a movimentação da câmera ainda permita a manutenção de um fluxo contínuo de imagens e sons, a passagem de um plano a outro leva necessariamente a uma “descontinuidade elementar”, isto é, um verdadeiro corte da representação verossímil do mundo sensível (IDEM, p.25). Para o autor, mesmo que cada fotograma tenha sido inscrito de maneira técnica, sua montagem em uma sequência coerente é “fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação” (IBIDEM).

sombra. In: **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.135-140; 209-216.; MAUERHOFTER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.375-380; METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema; Problemas de denotação no filme de ficção. In: **A significação do cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.15-28; 129-170; METZ, Christian. **O significante imaginário**. Trad. Antonio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p.52-80.

Apesar das proposições em contrário, a montagem que se consolidou hegemonicamente é precisamente aquela que busca a transparência do dispositivo, isto é, a neutralização tanto de sua descontinuidade elementar quanto das mediações humanas inerentes à sua operação (IDEM, p.41-42). É o triunfo, em suma, do filme narrativo-ficcional de longa duração embasado na montagem contínua, cujo desenvolvimento foi exposto em linhas gerais por Machado em seu livro *Pré-Cinemas & Pós-Cinemas* (MACHADO, 1997, p.100-147). Em vista da profusão de estudos sobre o assunto, não seria produtivo, aqui, refazer o trajeto deste modelo. Para nossos propósitos, é suficiente que se constate que foram as convenções fílmicas de continuidade, linearidade e homogeneidade em suas múltiplas técnicas, mecanismos e procedimentos que se consolidaram como a estrutura justamente convencional de filme. De fato, o que nos interessa no momento é a dialética particular que se estabelece no centro de todo filme documentário entre fotograma e argumento, fato e opinião, documento e intenção – enfim, entre foto e ficção.

De início, convém apontar a percepção geral de que o gênero documentário está próximo do que chamamos nos últimos capítulos de práticas documentárias – registros técnicos, validação institucional, hierarquia discursiva, etc – e, mais especificamente, do setor da não-ficção – filmes de atualidades, cinejornais, *travelogues*, etc. À diferença destes, porém, o crítico Bill Nichols defende que os documentários se organizam mais proeminentemente ao redor de um argumento, interpretação, perspectiva ou propósito, ou seja, eles não transcrevem objetivamente os aspectos do mundo, mas representam uma maneira específica de engajar-se com eles, a justiça ou o mérito de um determinado ponto de vista (NICHOLS, 1991, p.118-133). O crítico, em suma, introduz uma dimensão eminentemente retórica na teoria documentária. Em suas palavras:

Em tempos antigos, a retórica, ou a oratória, granjeava menos respeito do que a lógica, ou a filosofia, porque parecia ser uma concessão àqueles aspectos dos assuntos humanos ainda não sujeitos ao domínio da razão. A experiência que acumulamos no curso de dois mil anos de história a mais, nossa familiaridade com Sigmund Freud e a ideia do inconsciente, e nossa consciência dos vínculos entre poder e conhecimento, crença e ideologia, são motivos para suspeitar que a retórica não seja filha ilegítima da lógica, mas, mais provavelmente, sua mestra. No mínimo, podemos dizer que a retórica é uma aliada indispensável nas situações em que devemos falar de questões sociais não resolvidas (...) A maioria das práticas sociais – da vida familiar ao bem-estar social, da política militar ao planejamento urbano – ocupa território disputado. O vídeo e o filme documentário colocam-nos exatamente nesse território. (NICHOLS, 2016, p.119)

De forma geral, podemos dizer que, se nas ficções a montagem contínua serve ao desenvolvimento de um enredo, nos documentários uma montagem comprobatória⁴⁴ servirá à substanciação de argumentos (NICHOLS, 1991, p.118-133). Os recursos desta montagem são extensos e variados, mas, dentre os mais característicos, podemos citar a estabilidade dos planos, a disposição acrônica das sequências, a abundância de discurso direto, o uso de filmagens in loco ou de materiais de arquivo, as reconstituições e as entrevistas (NICHOLS, 2016, p.89). Na perspectiva do autor, portanto, a preeminência da dimensão retórica empalidece a importância de uma captura originária de base analógica para a consecução de um relato crível, comovente ou convincente (IDEM, p.19). As imagens podem ser editadas, as entrevistas, roteirizadas, os eventos, reencenados, e a narração, romanizada: o que vale é a coerência e a persuasão da organização final. Em uma imagem: é o conjunto da obra que vai à tribuna, e não suas provas. Neste contexto – vale ressaltar – não há nada que, em tese, impeça produções de natureza animada, videográfica e mesmo digital de serem consideradas como documentárias.

O autor ainda afirma que estes recursos não são, em absoluto, iguais ao longo do tempo e do espaço; pelo contrário, elas replicam ou reformam modos documentários e modelos linguísticos bastante diferentes entre si. Em uma formulação já clássica, Nichols delinea seis modos que, usualmente, orientam as produções documentárias: o expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático (NICHOLS, 1991, 32-75; 2016, p.153-218). Não adentraremos nas especificidades de cada modo, de resto bastante conhecidas. Para nosso desenvolvimento, basta a percepção de que as críticas steyerlianas costumam referir-se ao modo expositivo e à notável persistência e disseminação de suas convenções realistas, particularmente na consolidação de um “jargão documentário global” através de grandes corporações jornalísticas (STEYERL, 2006a, p.5). Tracemos, portanto, um breve panorama desta consolidação.

É notório que o dispositivo cinematográfico, em vista de sua aparelhagem, cadeia produtiva e ambiente de projeção, requer um vultoso investimento financeiro e logístico. Neste contexto, as modalidades de financiamento do gênero documentário nos proveem uma boa orientação sobre a captura de suas convenções por instituições variadas. Significativamente, Nichols chama atenção para o fato de que, apesar das iniciativas soviéticas de 1920, o gênero documentário terá um espalhamento significativo somente a partir de 1933, em decorrência da criação, sob a batuta do britânico John Grierson, de uma base institucional que reunia convenções formais, cineastas

44 A tradução para o português do livro de Nichols verteu “evidentiary editing” para “montagem comprobatória”. Sem entrar nos aspectos teóricos desta tradução, cumpre, ainda assim, fazer nota ao fato de que o autor se atém à etimologia forense ao utilizar o termo ‘evidência’.

seletos, públicos aclimatados e, principalmente, um modelo governamental de patrocínio (NICHOLS, 2016, p.226-229). Apesar do nome – cunhado por ele próprio – Grierson promoveu uma visão artificiosa do documentarismo, uma em que os materiais são “arranjados, rearranjados e criativamente conformados” pelo cineasta (GRIERSON, 2016a, p.218). Sua defesa enfática de um “tratamento criativo da atualidade” pelos documentaristas buscava, precisamente, afastá-los das modalidades meramente jornalísticas ou informativas de não-ficção – o que, de fato, é constatável em toda uma geração de documentários seminais produzidos através do *Government Post Office Film Unit* (GRIERSON, 2016b, p.216)⁴⁵. Como a estudiosa Nora Alter nos lembra, entretanto, foi a estadia de Grierson nos Estados Unidos que lhe levou a perceber a pertinência do documentário ao debate público e de estímulos governamentais de financiamento e distribuição para o seu sucesso (ALTER, 2017, p.78). A contradição, portanto, já estava dada: o programa de Grierson incitava uma abordagem criativa e autoral dos temas documentários ao mesmo tempo em que prescrevia a adoção de uma argumentação nítida a seu respeito – argumentação que, não raro, alinhava-se às políticas do patrocínio.

Com efeito, John Tagg considera que a efetividade e a especificidade dos filmes de não-ficção não podem ser totalmente compreendidas fora do espírito dirigista e paternalista caracterizado pelas políticas públicas do *New Deal* estadunidense (TAGG, 1993, p.8-15). Na visão do autor, de modo a contornar as crises econômicas, sociais e identitárias dos anos 30, as instituições governamentais estadunidenses financiaram e mobilizaram uma retórica realista de larga escala que buscava não apenas produzir consenso ao redor das reformas econômicas, mas também a respeito dos valores e crenças que os uniam como nação. Importante notar que este ‘impulso documentário’ de matriz governamental não começou nem terminou nos filmes de não-ficção; lembremos, por exemplo, dos fotógrafos da *Farm Security Administration* mencionados no capítulo anterior. O que, naturalmente, chamará a atenção das agências estadunidenses ao dispositivo cinematográfico é sua inédita

45 A descrição negativa de Grierson sobre estas modalidades ilustra bem a questão: “Estes filmes, é claro, não gostariam de ser chamados de filmes-palestra, mas isto, apesar de seus disfarces, é o que são. Eles não dramatizam, eles nem mesmo dramatizam um episódio que descrevem, e mesmo expõem, mas em um sentido estético, apenas raramente revelam. Aqui está o seu limite formal, e é improvável que consigam dar alguma contribuição considerável à arte maior do documentário. E, de fato, como poderiam?”. Traduzido por nós do original: “These films, of course, would not like to be called lecture films, but this, for all their disguises, is what they are. They do not dramatize, they do not even dramatize an episode: they describe, and even expose, but in any aesthetic sense, only rarely reveal. Herein is their formal limit, and it is unlikely that they will make any considerable contribution to the fuller art of documentary. How indeed can they?”. Sobre as elaborações do autor a respeito do documentário, cf.: GRIERSON, John. *First principles of documentary*. In: KAHANA, Jonathan (ed.). **The documentary film reader: history, theory, criticism**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016a, p.217-225.

capacidade de difusão e persuasão. Na síntese de Tagg, além de mobilizar aparelhos de comunicação em massa, estas obras conseguem superar a “retórica plana da evidência” para oferecer um “drama emocionado sobre a existência” capaz de envolver e implicar os espectadores (IDEM, p.12). Dito de outra forma, as práticas documentárias institucionais se fundem, nestes filmes, a intrincadas técnicas cinematográficas, estratégias retóricas, mecanismos de identificação e jogos psicológicos de crença e dúvida, ao ponto de o espectador estar sempre colocado diante de uma “armadilha”: crer que a realidade filmada se apresenta a ele apesar dos engodos do filme que a veicula (COMOLLI, 2008, p.206). Nas palavras de Xavier, não devemos identificar nessas produções um esquema linear entre a pressão de realidade e o convencimento fílmico: o que ocorre, antes, é um processo convoluto em que o ilusionismo construído se funde às disposições do espectador (XAVIER, 2005, p.34). Apesar dessa complexidade, o autor considera, no entanto, que o desenvolvimento de certas convenções cinematográficas teve como efeito geral a abertura do cinema às possibilidades de apresentação de relações e estruturas externas ao meio, “cumprindo a seu modo tarefas já antes assumidas por outros meios de representação no interior da sociedade” (IDEM, p.38). De certo modo, portanto, não seria insensato apontar que o tratamento criativo originalmente intencionalizado por Grierson será lentamente neutralizado por uma rede de instituições que buscaram instrumentalizar os recursos documentários para suas próprias intenções, sejam elas a reportagem enviesada de atualidades ou a confecção de filmes propagandísticos – processo que, aliás, se agudiza na proximidade da Segunda Guerra Mundial. Lembremos, por exemplo, da dubiedade ética que o documentarismo adquirirá nos cinejornais de departamentos de propaganda dos Estados Unidos (Figura 18), ou mesmo em filmes abertamente nacionalistas como o *Triunfo da Vontade* (1935, Figura 19), de Leni Riefenstahl (STEWART, 2015). Como Alter afirma, no final deste processo, o que passou a ser conhecido como documentário guardava pouca ou nenhuma semelhança com as formulações originais de Grierson (ALTER, 2017, p.21). Seus recursos, ademais, se tornarão ainda mais irreconhecíveis – e dispersos – após a extrema difusão e padronização que o telejornalismo empenhará⁴⁶.

46 A relação entre telejornalismo e documentarismo em Steyerl é particularmente interessante. Para a artista, o telejornalismo de fato se apropriará das práticas documentárias, mas seu uso será predominantemente direcionado à modulação de uma economia afetiva que muitas vezes evade a significação em si. Além disso, o desenvolvimento de tecnologias de transmissão ao vivo e à distância inserirão neste esquema uma espécie de incerteza constitutiva: quanto mais imediato um evento se torna, menos ele parece nos oferecer para ver. Estas imagens se tornariam, portanto, documentos abstratos que não mais representam uma situação específica, mas indicam uma condição geral de representação. cf.: STEYERL, Hito. Documentary Uncertainty. In: LIND, Maria (ed.). **Abstraction**. Londres; Cambridge: WhiteChapel Gallery; MIT Press, 2013, p.160-167. Disponível em: <<http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html>>. Acesso em: 29 mar. 2022; STEYERL, Hito. Truth Unmade. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2009. Disponível em: <



FIGURA 18: ABERTURA DA UNITED NEWSREEL CORPORATION, AGREMIÇÃO DE PRODUTORAS SUBMETIDAS AO OFFICE OF WAR INFORMATION DOS ESTADOS UNIDOS
FONTE: STEWART, 2015

Através de suas modalidades de patrocínio e aparelhos de distribuição, portanto, podemos notar que filmes documentários se tornaram importantes componentes daquilo que Foucault chamou de economia política da verdade. É em razão disto, por exemplo, que Steyerl propõem que distingamos as práticas documentárias das formas audiovisuais, isto é, que, trabalhamos com a noção de articulação e não apenas de montagem: conquanto a análise das formas de um filme seja crucial, é importante também que examinemos a maneira pela qual elas se articulam com o conjunto maior de práticas que lhes confere aderência social. Esta sutileza metodológica permite, por exemplo, que adereçamos o seguinte tipo de questionamentos aos documentários:

Quais políticas da verdade são articuladas nas imagens e sons documentários? Que estratégias de autenticidade são aplicadas para substanciar suas asserções? Quais retóricas de verdade, sinceridade, objetividade ou genuinidade são politicamente articuladas? Como as obras documentárias referem-se à realidade ou à verdade? (...) Como sua interconexão com relações de poder e a produção de subjetividades deve ser entendida? Quais tecnologias, práticas e retóricas de verdade

[tsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents](https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents)>. Acesso em: 03 mar. 2022; STEYERL, Hito. Empire of the Senses: Police as Art and the Crisis of Representation. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2007a. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em: 25 mai. 2023; STEYERL, Hito. A Language of Practice. In: LIND, Maria; STEYERL, Hito (ed.). **The Greenroom: Reconsidering documentary and contemporary art**. Nova Iorque: Sternberg Press, 2008c.



FIGURA 19: STILL DE TRIUNFO DA VONTADE (1935), DE LENI RIEFENSTAHL

FONTE: THE MOVIE DATABASE. <<https://www.themoviedb.org/movie/39266-triumph-des-willens>>

são desenvolvidas no processo? Qual sua conexão com instituições, discursos políticos e tecnologias sociais ou biopolíticas? E que impacto eles têm, portanto, nas intersecções entre poder e subjetividade que Foucault nomeou de 'governabilidade'? (STEYERL, 2003b)⁴⁷

Mais que uma questão de pertinência social ou orientação política, portanto, Steyerl vê como imperativo que se critique o documentário enquanto tal, ou seja, que se reelabore ou rompa o vínculo entre os rastros do passado e as práticas documentárias que lhes conferem certa objetividade; que se atente, enfim, para o fato de que estes filmes são produtos de relações históricas de poder e esforços de imposição discursiva (STEYERL, 2009, p.4-6). A artista nos herda uma imagem precisa de como este movimento pode ser concebido: os filmes documentários – escreve – são palácios da memória que não apenas os organizam no espaço, como os arquivos, mas também os arranjam no tempo (STEYERL, 2008a, p.26). Podemos entender esta frase sob duas perspectivas, de igual importância.

⁴⁷ Traduzido por nós do original: Which politics of truth are articulated in documentary images and sounds? Which strategies of authenticity are applied to support their assertions? Which rhetorics of truth, sincerity, objectiveness or genuineness are articulated politically? How do documentary works refer to reality or truth? Which role do social agreements on the status and production of truth play in this? How is their interconnection with power relations and the production of subjectivities to be understood? Which technologies, practices and rhetorics of truth are developed in the process? What is their connection with institutions, political discourses, and social or biopolitical technologies? What impact do they therefore have on the intersections between power and subjectivity that Foucault called "Gouvernementalité"?

A primeira é que estamos diante de um reavivamento da noção de memória na elaboração do passado, junto de suas qualidades particulares: a variedade de suportes contemplados, o subjetivismo pronunciado, a imprevisibilidade de sua dinâmica, a transcorrência não-linear do tempo, a convivência de impressões díspares, etc. Com efeito, Nichols nota que, desde 1970, há uma importante tendência documentária que privilegia visões pessoais em detrimento das narrativas institucionais (NICHOLS, 2016, p.96). Para o autor, estes filmes dispensam a aura de objetividade típica dos documentários expositivos em razão de uma abordagem comprometida que, no entanto, comove e convence em razão de sua intimidade e franqueza (IDEM, p.98). A percepção desta tendência está em consonância, inclusive, com a de outro crítico cultural, Andreas Huyssen, que comentou em mais de uma ocasião a respeito da emergência de uma “cultura transnacional da memória” a partir de 1980 (HUYSSSEN, 2000, 2014). Sobre o assunto, é suficiente constatar que a compreensão dos documentários como uma reunião de memórias – e não, como de costume, de documentos – têm como principal consequência a reabilitação dos sujeitos como parte integrante dos processos de produção, transmissão e recepção de enunciados, erodindo, dessa forma, a hegemonia institucional sobre a narração do passado e do presente.

A segunda perspectiva refere-se à consideração dos filmes documentários como arquivos no espaço e no tempo, percepção que também está em consonância com a consolidação do arquivo como meio artístico e topos filosófico a partir dos anos 80 (GUASCH, 2011; FOSTER, 2004)⁴⁸. Ao menos como figura de retórica, o arquivo é, de fato, instrutivo para a compreensão de alguns dos mecanismos que conferem uma veracidade tácita aos documentários expositivos: em primeiro lugar, claro, a enunciação dos fotogramas e a precedência daqueles sobre estes, mas também a invisibilidade e a solenidade desta locução, o léxico formal e impessoal utilizado, a centralidade dos discursos científicos e institucionais, a linearidade cronológica dos desenvolvimentos e a homogeneidade dos marcadores, etc. Nichols vai na mesma direção ao argumentar que, nestes documentários,

as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar essas imagens e dar sentido a elas, de maneira semelhante a uma legenda escrita para uma imagem fixa. Portanto, presume-se que o comentário venha de algum lugar não especificado, mas associado a objetividade ou onisciência. Ele dá sinais de inteligência e representa a lógica organizadora do filme. (NICHOLS, 2016, p.176, grifo nosso)

48 A sugestão dos filmes documentários como arquivos, no entanto, antecede em muito este impulso arquivístico dos anos 80. Para um detalhamento do assunto, cf.: ALTER, Nora M. **The essay film after fact and fiction**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017, p.91-141.

Esta passagem nos revela o que chamamos de jogos psicológicos de crença e dúvida: a consolidação de um sistema de financiamento e distribuição, mas também de um espectador propriamente histórico, o espraiamento das práticas documentárias para convenções fílmicas mas também para processos de pensamento – em uma frase, os meandros sociais e institucionais mas também corporais e mentais destes convencimentos. Vimos no último capítulo a descrição foucaultiana sobre o poder disciplinar como um trabalho intensivo que, por meio de técnicas sutis, quase íntimas, mas extensamente eficazes, faz com que os corpos “operem como se quer” (FOUCAULT, 1987, p.110). Ora, haveria algo mais sutil, íntimo e eficaz que a captura do olho humano? Além disso, Foucault nos aponta que o poder disciplinar funciona segundo uma distribuição específica do visível: ele determina a visibilidade de seus objetos, mas se exerce mediante operações inverificáveis ou mesmo invisíveis (IDEM, p.156). Não é esta, também, uma excelente descrição de certos expedientes documentários, do acionamento do discurso realista, de um lado, à tão bem denominada ‘voz de deus’, de outro? Com efeito, os documentários expositivos não suprimem apenas os vestígios de sua intenção e encenação, mas também e fundamentalmente o caráter construtivo de sua representação, os mecanismos de captura dos sentidos e persuasão das opiniões. Como um arquivo, eles se fundam e se justificam nos mitos da ‘organização racional’ e da ‘ilustração cultural’, ou seja, eles dispõem seus materiais segundo uma estrutura lógico-temporal ‘evidente’ de finalidades ‘progressistas’. Naturalmente, ao negligenciar sua inserção histórica e, portanto, seus interesses políticos e horizontes epistemológicos, estes filmes almejam tão somente veicular uma ‘verdade’ sobre o mundo – coisa que, cumpre dizer, fazem com admirável eficácia. Nas palavras de Nichols:

Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si próprios. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação em si abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. (...) Ao suprimir esse questionamento, a estrutura institucional do documentário suprime grande parte da complexidade da relação entre representação e realidade, e também alcança uma clareza que subentende que os documentários conseguem acesso direto e verdadeiro ao real. (NICHOLS, 2016, p.41).

Como Steyerl nota, a conformação do realismo instrumental pelas convenções dos documentários expositivos alcançou tamanha capilaridade e naturalização que mesmo filmes artísticos apresentam suas marcas, criando uma “situação ambígua” em que obras superficialmente contestatórias sustentam-se em uma noção muitas vezes autoritária e tautológica de documento como evidência (STEYERL, 2013, p.165). Na feliz expressão de Nichols, um tal documentário pode até aumentar nossa reserva de conhecimento, mas ele não “desafia nem subverte as categorias que organizam e

In 1947 the first Bosnian newsreel was filmed.

In 1993 "Filmjournal No. 1"
vanished during the
Bosnian War.



Journal No. 1

an artists impression

legitimam esse conhecimento em primeiro lugar” (NICHOLS, 2016, p.177).

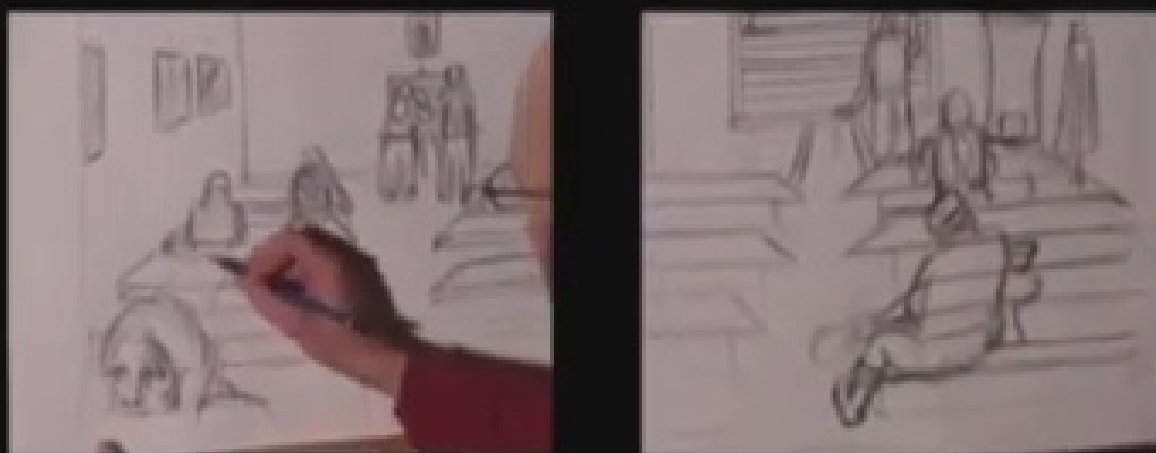
Uma contradição, portanto, ainda precisa ser superada antes de acolhermos a noção do documentário como “arquivo de memórias”: este atrito entre a subjetividade da memória e a institucionalidade do arquivo. A tipologia de modos documentários de Nichols comporta, como dissemos, uma variedade de alternativas à exposição tradicional: a opção por uma abordagem expressiva, pela observação neutra ou pela participação ativa numa situação, pelo questionamento da representação ou pela singularidade de um envolvimento emocional, etc. Neste contexto, a eleição de um modo de representar não qualifica ou desqualifica um documentário – mas certamente também não é neutra: ela acarreta uma organização geral do filme que acompanha ou desacompanha certas perspectivas e interesses, privilegia ou desprivilegia certos valores e crenças, etc. Para unir as duas perspectivas, podemos dizer que existem gradações de vinculação institucional e realismo instrumental nesta tipologia. Uns mais que outros, os modos e seus documentários escoram-se em práticas autoritárias de regulação discursiva, verbalizam ou dissimulam seus propósitos, estão abertos ou fechados à participação daqueles que representam, à interpretação daqueles que o assistem; em suma, eles expõem ou não o jogo sempre presente entre foto e ficção.

Diante desta escala harmônica de fotograma com argumento, alguém poderia dar a questão como resolvida. Vamos, então, perturbá-la com um exemplo: a obra *Journal no.1 – An Artist's Impression* (2007), de Steyerl. A ‘trama’ do vídeo é razoavelmente direta: a busca pelo primeiro cinejornal bósnio, considerado perdido em decorrência do incêndio de sua sede durante a Guerra da Bósnia (1992-1995). Seu ‘desenvolvimento’ se dá em duas frentes: as conversas efetuadas no decorrer da busca pelo filme-película nos arredores do antigo estúdio Sutjeska, e duas sessões de entrevista que tentam reconstituir uma cena de alfabetização do filme-projeção – ambos, ademais, entrecortados por uma série de inserções de *found footage* de outras produções iugoslavas, tanto ficcionais quanto não-ficcionais. Seu ‘argumento principal’ poderia ser logo deduzido: a violência da guerra não implica apenas em perda humana e sofrimento psíquico, mas também em um apagamento duradouro da memória coletiva em suas mais diversas modalidades. Em um próximo nível, portanto, podemos identificar ‘argumentos secundários’ a respeito da ambivalência da nostalgia comunista, da atribulada evolução dos direitos femininos na região, da capacidade de objetos fílmicos de participarem de testemunhos históricos, das estratégias políticas de lembrança e esquecimento, etc. Por fim, o ‘mérito’ deste ponto de vista seria a complexidade de uma narração histórica que considere caracteres culturais, eventos históricos, dimensões psicológicas e objetos midiáticos em uma proposta não hierárquica nem redutora sobre o passado. Na tipologia de Nichols, o vídeo transitaria, então, pelo modo observativo, em razão da

não-intervenção da artista no desenrolar da trama; pelo participativo, em razão do recurso a entrevistas formais e informais; pelo reflexivo, em razão dos questionamentos que traz a respeito da representação documentária convencional; e pelo performativo, em razão da proeminência de elementos subjetivos na estrutura narrativa.

A primeira sequência do vídeo, porém, vai de encontro a um pressuposto de todas estas constatações: a de que os documentários partem, de certa forma, de posições externas à instabilidade e imprevisibilidade daquilo que buscam representar. Por meio de dois intertítulos justapostos e concomitantes a um ruído de projetor, esta sequência começa nos informando que o primeiro cinejornal bósnio foi produzido em 1947 e desapareceu em 1993 – respectivamente, dois anos após o fim da Segunda Guerra Mundial (1945) e quatro anos após o colapso do bloco comunista (1989). A seguir, vemos e ouvimos a abertura de um cinejornal – que se supõe ser o *Journal No.1* – em dois quadros dispostos na horizontal. Diante disso, nossa percepção sofre um leve deslocamento: os interlúdios não foram simplesmente dispostos daquela maneira, mas todo o vídeo se desenvolverá a partir destes dois quadros internos ao enquadramento geral. Na breve abertura do cinejornal, há um crescendo de explosões e metralhadoras, que se funde sutilmente ao ruído de projeção somente para, com um estouro e um corte seco, tomar completamente o registro sonoro e converter a abertura em duas salas de cinema com projeções em branco (Figura 20). Nossa percepção é, portanto, novamente deslocada: não estávamos vendo a abertura do cinejornal convertida em vídeo, mas sim a gravação de sua projeção em um cinema. Projeção que, aliás, não emite mais ruído: a película pegou fogo na explosão, restando o empenho de Steyerl em reconstituí-la videograficamente em meio às heranças da guerra. E é isso que veremos em seguida: por meio de um close-up, o vídeo reenquadra a tela e mostra, em fade-in, o título da obra e uma mão desenhando: 'Journal No.1' – em um quadro – 'An Artist's Impression' – em outro. A ação, enfim, se inicia.

Esta breve sequência nos mostra, em linhas gerais, a distância entre os modos documentários de Nichols e as abordagens tão bem chamadas de ensaísticas. O que chamamos de deslocamento nada mais é que a evocação da superfície da tela em detrimento da profundidade da diegese, ou seja, a instauração fílmica da consciência do dispositivo e da construtibilidade de sua representação. Na formulação de Xavier, ao interromperem o ilusionismo perceptivo, a continuidade espaço-temporal e a identificação narrativa, estes mecanismos de *opacidade fílmica* visam a um ganho de distanciamento e crítica do espectador com a obra (XAVIER, 2005, p.6). O pensamento ensaístico, porém, não se limita à reflexão ou ao questionamento unilateral



...when our class teacher said we would not write
Latin letters anymore, only Cyrillic.

FIGURA 21: STILL DE JOURNAL NO.1 - AN ARTIST'S IMPRESSION (2012), DE HITO STEYERL
FONTE: JOURNAL, 2012

da representação. Na conhecida sugestão da crítica Nora Alter, ensaiar significa "avaliar, sopesar, intentar, sugerindo uma pesquisa estimativa e aberta" (ALTER, 2007, p.45)⁴⁹. E, de fato, a obra de Steyerl não almeja retratar um tema, demonstrar um argumento ou defender um propósito, mesmo que estes sejam questionadores e reflexivos; pelo contrário, como uma mão que desenha na tela, o exercício é antes de imaginar, esboçar, construir. A metáfora se amplifica ao descobrirmos que, em um misto de depoimento forense com sessão psicanalítica, a mão está desenhando uma cena do filme perdido a partir das memórias da diretora e do projetorista do Museu do Filme de Sarajevo. Como o final da obra nos mostra, os resultados dessas sessões são, naturalmente, inconciliáveis: cada espectador descreve e ressalta aspectos da cena de forma idiossincrática, conforme sua própria experiência do filme e do tempo transcorrido desde então (Figura 21)⁵⁰.

Vimos ao longo do capítulo que a recepção fílmica não é nada direta, envolvendo aspectos psicológicos e perceptivos, técnicos e ideológicos. A

49 A formulação original joga com a proximidade entre 'essay' e 'assay', intransponível para o português. Traduzido do inglês: 'To essay' means 'to assay', 'to weigh', as well as 'to attempt', suggesting an open-ended, evaluative search.

50 Vale a menção de que a obra *Ulysse* (1983), de Agnès Varda, guarda semelhanças nada negligenciáveis com este procedimento de Steyerl. Em ambos os casos, uma investigação audiovisual ensaística confronta uma situação representacional com suas persistências mnêmicas décadas após o encontro original, resultando em uma frutiva reflexão a respeito das relações entre imagem, experiência e memória. Analisaremos apropriadamente a dimensão ensaística na produção de Steyerl no próximo capítulo.

situação criada por Steyerl, porém, leva esta condição a outro nível: mesmo se tomássemos a recepção do filme como uniforme, restaria ainda a inescapável plasticidade da memória, as mudanças no contexto sociopolítico, o novo horizonte emocional de cada espectador, as associações por eles traçadas com base em suas próprias histórias, etc. Impossível não citar, neste contexto, as explorações de Victor Burgin a respeito das dinâmicas de resurgimento, associação e aderência de fragmentos fílmicos na vida psíquica cotidiana (BURGIN, 2004). Em suas palavras:

Quanto mais o filme se distancia na memória, mais se afrouxa o efeito vinculante da narrativa. A sequência se alquebra. Os fragmentos andam à deriva e entram em novas combinações, mais ou menos transitórias, nos redemoinhos da memória: memórias de outros filmes, e memórias de eventos reais. (BURGIN, 2004, p.67-68)⁵¹

Com efeito, parte significativa da sessão se dedica a relatos pessoais, visões de mundo e referências visuais – anedotas, enfim, que pouco interessariam não fosse sua evidente contribuição à compreensão dos modos pelos quais as imagens são recebidas, rememoradas e revividas na profusão contemporânea de imagens (IDEM, p.65). Neste sentido, o que lentamente se desenha na folha de papel não é nem a percepção original do filme, nem a memória residual dessa experiência, mas o modo como os entrevistados se relacionam com ambos a partir do momento de rememoração. Não estamos, portanto, diante de mera representação, mas, mais propriamente, diante de uma situação re-presentacional.

Exemplarmente, o crítico Paolo Magagnoli aponta que o vídeo está menos interessado na reconstituição do cinejornal que em sua “vida mnêmica” posterior, isto é, nos modos de sua pervivência na memória dos bósnios contemporâneos (MAGAGNOLI, 2015, p.66). Em uma frase lapidar, o autor afirmará que Steyerl busca “representar imagens documentárias como pós-imagens que estão imbricadas em fantasias coletivas e memórias privadas” (IDEM, p.64). Na crítica do autor, portanto, este procedimento de Steyerl busca trabalhar os prolongamentos efetivos mas também virtuais do filme, ou seja, seus efeitos pragmáticos de documentação e convencimento mas também sua persistência mental como memória e afeto. Podemos, inclusive, ir além e dizer que a intenção da artista neste procedimento é eminentemente política: refratar no agora as expectativas de então, isto é, iluminar reciprocamente as disposições do passado e do presente pela via do futuro. Como Burgin nos sugere, mais importante que saber a procedência das memórias é desvendar que uso podemos fazer delas (BURGIN, 2004, p.72). Em

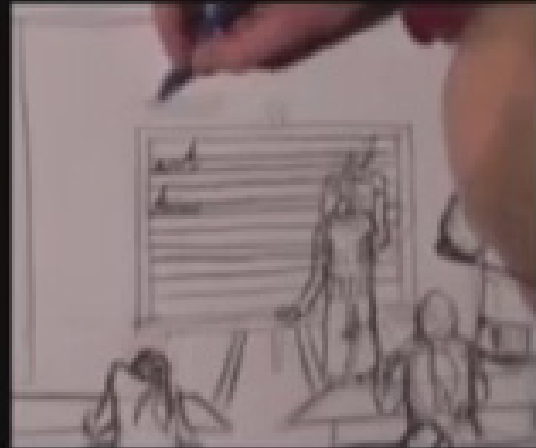
51 Traduzido do original por nós: The more the film is distanced in memory, the more the binding effect of the narrative is loosened. The sequence breaks apart. The fragments go adrift and enter into new combinations, more or less transitory, in the eddies of memory: memories of other films, and memories of real events.

um comentário análogo, Steyerl dirá que o processo de reconstituição só se torna interessante quando não se trata mais de “desvelar uma verdade perdida do passado, mas de inventar uma verdade nova do futuro” (STEYERL, 2007b, p.69). À maneira de storyboards de esperanças recalçadas, os desenhos de *Journal No.1* buscam acessar as memórias daquela população e revitalizar seus anseios frustrados na imaginação ou construção de um outro futuro do passado. Na precisa formulação de Corrigan sobre reconstituições ensaísticas:

Como em um julgamento judicial, em que as reconstituições também são estratégias-padrão, há duas camadas de reconstituição cinematográfica, uma que ilustra o acontecimento ou tema reconstituído e outra que exige o repensar esse acontecimento ou tema por meio de sua estrutura de adaptação. Na sua forma mais básica, esse pensar ou repensar por meio de reconstituições atua para determinar a verdade, falsidade ou simplesmente o significado do acontecimento. Nas versões mais sutis e complexas das reconstituições cinematográficas (especialmente no caso dos ensaios refrativos), pensar por meio da reconstituição representacional se torna um fim não solucionado em si mesmo. (CORRIGAN, 2015, p.194)

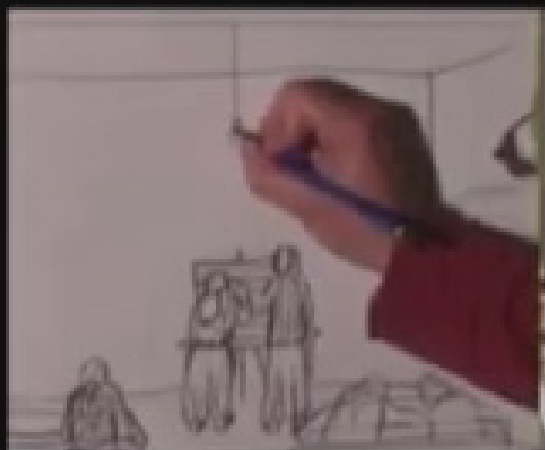
Mais que uma reconstituição, portanto, essas sessões seriam melhor descritas como um reposicionamento crítico do contexto e conteúdo do cinejornal em relação a outros acontecimentos, pessoas, lugares e objetos (CORRIGAN, 2015, p.194). Por meio deste procedimento aparentemente simples, a artista chama a atenção não para a representação originária ou secundária deste filme de não-ficção, mas para seu constante reposicionamento no campo multidimensional da experiência (IDEM, p.191). Não estamos mais, por óbvio, na arena do espelho realista e do documento instrumental, mas na da refração ensaística e do traço fragmentário: a artista ciosamente dispersa, decompõe e desmonta o cinejornal em um mundo histórico, em um espaço social, em um plano psicológico, para melhor desenvolvê-lo no presente e para o presente. Se existe, portanto, uma retórica e um argumento que estruturam o documentário, é somente no limite das definições destes termos: uma retórica incerta de si mesma que enuncia argumentos abertos à divergência das percepções, à contradição dos eventos, ao dissenso das opiniões.

De fato, não há mais, aqui, a menor ingenuidade em relação aos documentários: a obra não só assume a ficcionalidade de todo documento como trabalha precisamente em cima dela. Ela se constrói, afinal, como um vídeo sobre a projeção de desenhos embasadas em memórias a respeito de um filme perdido de uma nação extinta: recursividade labiríntica, afastamento referencial, fantasmática documentária. Sua própria estrutura visual comunica uma cisão, um distúrbio: a busca pelo filme-película, a reconstituição do



Like a little hat, a small shade

filme-projeção, e a inserção de *found footages* se dão em uma bifurcação de quadros que não se resolvem, não se identificam – pelo contrário, nesta divergência produtiva, eles multiplicam constantemente os planos semânticos, as interpretações diferenciais, as versões particulares. Em uma instrutiva passagem, a iluminação da tal cena da sala de aula acaba nos remetendo de maneira dúbia ao filme *Do You Remember Dolly Bell?*, de Emir Kusturica (1981). Enquanto uma das entrevistadas insiste no formato oval do copo da luminária e referencia o filme em sua sustentação, o outro entrevistado simplesmente a descreve como um bulbo pendente. Durante ambas as falas, no entanto, o vídeo nos mostra em justaposição a presença de ambos os formatos no filme mencionado, inserindo nos testemunhos um elemento nada negligenciável de instabilidade: serão estas memórias de fato fiéis ao cinejornal, ou estarão elas fundidas com elementos de outros filmes da época?; não seria a memória coletiva uma espécie de arquivo dinâmico igualmente sujeito ao aniquilamento da guerra?; e não estaria, por fim, o próprio vídeo e sua recepção sob condições semelhantes? (Figura 22 e 23) O vídeo de Steyerl de fato se presta a um trabalho de arquivo, mas um arquivo, no mínimo, heteróclito: ele realiza um apanhado de filmes vagamente similares ao perdido, promove entrevistas inconciliáveis com funcionários da cinematoteca, acolhe depoimentos contraditórios dos habitantes da cidade e, claro, realiza uma busca pelos resquícios irrecuperáveis dos rolos queimados, não submetendo, ademais, nenhum destes elementos a uma ordenação lógica, hierarquia epistêmica ou enunciação autoritária.



A custom light; it was a very custom light bulb.

FIGURA 22 E 23: STILLS DE JOURNAL NO.1 - NA ARTIST'S IMPRESSION (2012), DE HITO STEYERL
FONTE: JOURNAL, 2012

À diferença dos arquivos tradicionais, portanto, a artista propõe uma noção fragmentária, dinâmica e subjetiva de documento, tomando ainda o cuidado de confrontá-los continuamente dentro de uma estrutura dinâmica e aberta. Retomemos um ponto já analisado: o de que os arquivos não devem ser apreendidos como constituídos, mas em constituição; de que eles não são o mero "conjunto de tudo que foi dito", mas principalmente a "lei do que pode ser dito" (FOUCAULT, 2008, p.146-147). Como vimos, a proximidade do gênero documentário com estruturas institucionais e seu conjunto de procedimentos de validação discursiva garante a estes filmes uma posição destacada nas economias políticas da verdade. A artista, contudo, realiza uma espécie de trabalho interno de desestabilização: se ela ainda se posta como uma documentarista, se ela ainda se utiliza destas práticas constituídas, é somente para reelaborar, subverter ou parodiar um modelo pretensamente transparente de representação. Com efeito, a posição destacada dos filmes documentários nos regimes de verdade é, no mínimo, politicamente ambígua: eles podem, de fato, se limitar à ratificação das práticas documentárias de uma dada ordem institucional, desde que se considere que eles também estão singularmente capacitados para erodir estes preceitos e construir tantos outros.

Como um arquivo, os filmes documentários não apenas inventariam rastros do passado e do presente, como também os organizam espacial e temporalmente, podendo construir, no processo, estruturas próprias de legibilidade. Ao fazer um uso crítico das práticas documentárias institucionais, um tal filme não só expõe a opacidade destas convenções como também

pode remontá-las sob outras configurações, ampliando o escopo do que é considerado significativo e transformando a maneira pela qual elaboramos o passado e o presente. Como veremos no capítulo seguinte, a chave para este empreendimento está na articulação particular do material fílmico: o olhar documentário – argumenta a artista – não deve tomar as coisas como objetos inertes, itens passivos ou cascas sem vida e à disposição; pelo contrário, as coisas são constelações petrificadas de relações sociais que podem vir à tona mediante um paciente trabalho associativo (STEYERL, 2006a, p.4; 2012, p.55). Sob o risco de soar repetitivo, não se trata mais propriamente de representar um tema, mas de torná-lo presente sob feições ajustadas às novas condições, ou seja, de “atualizar o que as coisas têm a dizer no presente” (STEYERL, 2006a).

Tomemos um exemplo que, ao ir na contramão das práticas documentárias convencionais, as expõe ao mesmo tempo em que impõe uma crítica: o mecanismo do canal duplo. Esta opção aparentemente banal pela tela bifurcada substitui, de certa forma, a montagem temporal pela espacial, rompendo com a convenção realista e expondo a ficcionalidade documentária em um mesmo movimento. Mais que isso: a tela dupla não somente opõe a montagem comprobatória à contínua, mas soterra ambas com o peso de uma estrutura ensaística que invariavelmente implica o espectador em um dinâmica de enunciações tão rápida quanto polivalente. Como Magnoli nos aponta, a verdade se revela aqui somente em seus modos ficcionais e subjetivos, em suas qualidades processuais e contingentes; ela tem, em suma, um estatuto primariamente político e afetivo (MAGAGNOLI, 2010, p.56; 2015, p.56, 64). Pois não há, de fato, mais unidade senão pela tentativa de vislumbrá-la: o filme se perdeu, deixando um rastro de testemunhos díspares que não se reconhecem, de visões que não convergem, de resquícios fílmicos que não se sobrepõem, e um longo exercício de reaproximação, recomposição, reconstrução a quem quiser resgatá-lo. Exemplarmente, Magagnoli nos informa que a fragmentação iugoslava segundo linhas étnicas acarretou uma prolongada disputa ao redor de políticas educacionais e de heranças culturais entre bósnios, croatas e muçulmanos, culminando na fragmentação de seus arquivos e, conseqüentemente, do versionamento diferencial dos mesmos objetos (MAGAGNOLI, 2015, p.65). O crítico, neste sentido, conclui que a tela dupla da obra remete, antes de mais nada, à divisão política e cultural da Bósnia contemporânea (IDEM, p.65). Tomada em sua dimensão geopolítica, esta é uma conclusão perfeitamente válida e, na verdade, bastante refinada. Avancemos, porém, o argumento do crítico a partir de uma reconsideração global dos arquivos.

Ao fundamentar seu documentário não em documentos, mas em memórias, organizadas, ademais, segundo associações transversais que se furtam a lógicas lineares ou enunciações autoritárias, Steyerl nos apresenta um meio de reflexão sobre o contexto bósnio, certamente, mas também sobre

o gênero documentário em específico e o campo de práticas documentárias em geral. Diante do material trabalhado pela artista, das correspondências ao mesmo tempo particulares e gerais por ela apontadas, das perspectivas renovadoras que se abrem ao longo do vídeo sobre um cinejornal absolutamente tradicional e, claro, do espaço de interpretação que nos é reservado nesta estrutura dinâmica de enunciação, não podemos senão nos perguntarmos a respeito da razão pela qual certos materiais e modos de representação se consolidaram em detrimento de outros. Como se trata de um filme ainda embasado em práticas documentárias, contudo, estas reflexões podem ser aplicadas à elaboração do presente e do passado em geral. Com efeito, em sua dimensão especulativa, a obra parece nos sugerir que uma tal unidade cultural iugoslava nunca existiu: como em uma pulverização do regime autoritário da verdade, uma implosão do poder arcântico do arquivo, a perda do documento cinematográfico original só exacerbou interstícios, desejos e contradições que já existiam sob a lisura das narrativas oficiais. Em um curioso paradoxo, portanto, estas abstrações sobre o campo documentário acabam suscitando questões consideravelmente pragmáticas: que esperanças e desesperanças eram mobilizados por esses cinejornais nacionalistas? Quais eram os interesses imediatos e mesmo íntimos que movimentavam seus espectadores? A que se ligam esses sonhos no presente? Como resgatá-los?

Neste sentido, a noção de um arquivo de memórias tem a inesperada consequência de suplementar a tradicional economia política da verdade com outras instâncias e circulações, propiciando, no processo, o reconhecimento de modalidades menos institucionais ou científicas de documento. Com efeito, os textos e obras mais recentes de Steyerl abandonam as conceituações clássicas e estáveis de documento por outras consideravelmente mais dinâmicas e difusas, pautadas frequentemente sobre a categoria do afeto e da velocidade⁵². Em suas palavras:

Dentro das tecnologias contemporâneas de dispersão e disseminação, um documento é definido menos pelo seu conteúdo ou sua relação com a realidade em si do que pelo seu impacto afetivo e velocidade. Quando a imagem de uma atrocidade se espalha no Facebook, não há nenhuma checagem de fatos nem qualquer tipo de procedimento probatório. Mas uma vez lançado, qualquer tipo de documento, mesmo que não documente nada, pode criar uma nova realidade por meio da constituição que o compartilhou, espalhou, sustentou e construiu. Nos últimos vinte e cinco anos, portanto, nós experienciamos um deslocamento colossal

52 Para uma introdução à categoria de afeto especificamente mobilizada pela artista, cf.: MASSUMI, Brian. The autonomy of Affect. In: **Cultural Critique**, n.31, 1995, p.83-109. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1354446>>. Acesso em: 21 jun. 2023; Fear (The Spectrum Said). In: **positions: east asia cultures critique**, v.13, n.1, 2005, p.31-48. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/185296>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

do documento como evidência, tomado por uma eterna ansiedade a respeito de sua verdade ou acuidade, para o documento como gatilho e catalisador de eventos. (...) Hoje em dia, não se trata tanto das pessoas cercando documentos, mas sim de documentos voando e girando ao redor das pessoas por meio das redes sociais. (KEENAN; STEYERL, 2014, 61)⁵³

Definimos, no segundo capítulo, que por documento deve-se entender um compósito de texto, imagem e/ou arranjo que acede a este estatuto por meio de um investimento de práticas avalizadas dentro de um dado regime institucional de verdade. Nesta breve passagem, Steyerl nos indica as maneiras pelas quais a emergência e a disseminação de tecnologias digitais e de corporações capitalistas perturbarão esse esquema relativamente estável⁵⁴. A artista constata, em específico, que as redes sociais adquiriram certas capacidades antes restritas às instituições partícipes dos regimes institucionais de verdade, ou seja, que elas se tornaram instâncias com capacidades variadas de regulação discursiva. Seu ponto principal, no entanto, é que esta regulação ocorre segundo outras práticas e economias – que nem sempre são, como apontado, documentárias ou institucionais. Pelo contrário, a artista argumenta que o estatuto documental nestes novos espaços é antes determinado pela persuasão afetiva e pela circulação massiva que por mecanismos convencionados de verificação⁵⁵. Como Gilles Deleuze nos aponta, estamos diante de uma transição da sociedade da disciplina à do controle, de uma verdadeira crise das instituições que leva, ato contínuo, à instalação de exercícios consideravelmente mais sutis e dispersos de governo (DELEUZE, 1992).

53 Uma pequena nota sobre a tradução. Apesar da facilidade de tradução de 'constituency' por 'comunidade' ou 'coletivo', a artista usa especificamente este termo para se referir a um corpo fusional de sujeitos com objetos e, particularmente, tecnologias, de forma que optamos pela tradução literal do vocábulo. Traduzido por nós do original: Within contemporary technologies of dispersion and dissemination, a document is defined less by its content or its relation to reality itself than by its affective punch and velocity. When a picture of an atrocity spreads on Facebook, there are no fact-checks, no evidentiary procedures whatsoever. But once launched, any kind of document, whether it actually even documents anything, can go on to create a new reality by means of the constituency that shared, spread sustained, and built it. So within the last twenty-five years we have experienced a massive shift from the document as evidence, replete with eternal anxiety over whether it is true or accurate or not, to the document as trigger and catalyst of events. (...) Nowadays, it's less about people surrounding documents, but rather documents flying and swirling around people by way of social media.

54 Convém citar que, para a artista, são as tecnologias televisivas que inauguram esta nova condição, principalmente através do telejornalismo. Sobre o assunto, conferir a nota 45.

55 Interessante notar como, recentemente, certas redes sociais passaram a fornecer serviços de checagem como uma de suas funcionalidades, chegando até mesmo a remover conteúdos assinalados como inautênticos. Mesmo esta contramedida, no entanto, parece seguir o apontamento de Steyerl: à exceção dos algoritmos de verificação automática, a remoção de conteúdo depende fundamentalmente do número de denúncias recebidas.

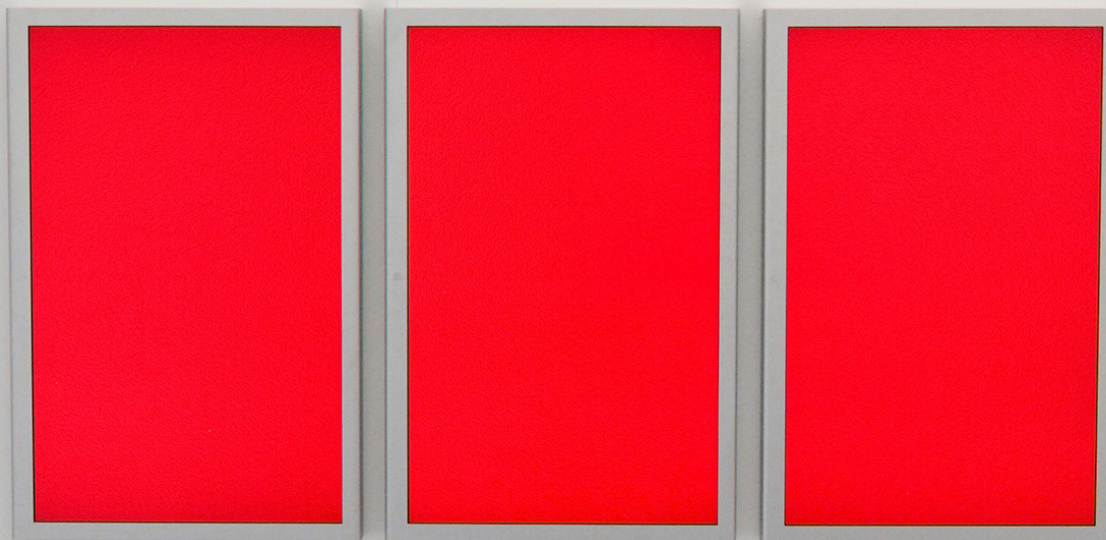


FIGURA 24: REGISTRO DA INSTALAÇÃO RED ALERT (2007), DE HITO STEYERL

FONTE: ARQUIVO POMPIDOU. <<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/coKMgGn>>.

Sua obra *Red Alert* (2007, Figura 24) é instrutiva neste sentido. Em referência ao famoso tríptico de Alexander Rodchenko, *Cor Vermelha Pura, Cor Amarela Pura, Cor Azul Pura* (1921), a artista dispôs horizontalmente três televisores com um vídeo monocromático reproduzido em loop. Não qualquer monocromo, no entanto, mas o vermelho especificamente designado pelo Departamento de Segurança Interna dos Estados Unidos para representar o mais alto nível de emergência, o de "Ataque Terrorista Iminente". Como Brian Massumi nota, este sistema de alerta não propicia identificação ou imitação, não apresenta forma, ideologia ou ideação, não mobiliza estratégias retóricas ou comprobatórias, não indica o local ou a natureza da ameaça e tampouco evoca uma mediação propriamente linguística: ele existe, pura e simplesmente, como sinal de modulação afetiva em massa (MASSUMI, 2005, p.32).

Importante notar que, nos três meses em que a obra ficou exposta na documenta 12, o nível de alerta não baixou uma só vez. Neste sentido, *Red Alert* atuou como um emblema da obsessão da época com a ameaça terrorista, como um terminal físico de auferimento da excitação nervosa de todo um país, ou melhor: como uma curiosa espécie de documento e documentário a respeito de um novo regime semiótico. Justamente, a reprodução em loop do sinal, que perfaz a estabilidade de um monocromo que designa a instabilidade de uma situação, e sua multiplicação em tríptico, que desdobra a exceção e a emergência em norma e normalidade, servem à maximização das antinomias de uma economia política da verdade fundamentada não em práticas documentárias e racionais, mas em dinâmicas afetivas e irracionais

de medo e ansiedade. A lógica científica de base institucional cede lugar, por assim dizer, a um contágio afetivo de base informacional⁵⁶. A obra levanta, portanto, um grave questionamento: o que pode o documentário diante destes curtos-circuitos entre crise, técnica e afeto que se desviam até mesmo da mediação linguística e da representação figurativa? O filósofo Franco "Bifo" Berardi nos indica uma importante linha de força nesta direção:

A crescente natureza mental da produção expôs cada vez mais o sistema econômico às tempestades psíquicas que atravessam a mente coletiva. Por outro lado, a economia tem gerado sentimentos competitivos que se transformaram em ansiedade e, às vezes, degeneraram em formas de pânico. Os fluxos financeiros e psíquicos são intimamente interdependentes. É por isso que precisamos estudar a catástrofe política, econômica e social partindo de uma análise dos investimentos sociais de desejo. (BERARDI, 2008, p.27, grifo nosso)⁵⁷

Uma transposição de termos nos indicaria que, para nossos propósitos, é válida a recomendação de que os filmes documentários busquem as articulações em que o politicamente pertinente está em sintonia com o afetivamente carregado. E, com efeito, na visão de Steyerl, se o regime contemporâneo de imagens é impulsionado por uma economia tão política quanto afetiva, se o estatuto documental se manifesta em razão da velocidade e não da veracidade, se, enfim, estes circuitos operam pelo deslocamento e deformação e suas imagens tornam-se crescentemente flutuantes e precárias, o documentarista não deve trabalhar ao abrigo dessas injunções, mas, antes, "tomar parte em tudo isso" (STEYERL, 2012, p.53).

É precisamente este o movimento que a artista realiza ao recolher as imagens de *Red Alert* feitas por jornalistas e visitantes e reeditá-las em uma nova obra, a *Red Alert 2* (2008, Figura 25). Neste vídeo, não é o sistema de alerta que nos chama a atenção, mas a variedade dos registros que buscam reenquadrá-lo: as variações de poses, focos, gestos, resoluções, etc. Este segundo *Red Alert* nos apresenta, de certa forma, o negativo do primeiro:

56 Alguns textos e obras de Steyerl estão próximos às interpretações de Félix Guattari a respeito de uma virada semio-capitalista decorrente da integração entre tecnologias informáticas e formações de poder. Não adentraremos neste denso assunto, optando, em seu lugar, pelo conceito mais abrangente de "capitalismo tardio". Cf.: GUATTARI, Félix. *Capital as the Integral of Power Formations*. In: LOTRINGER, Sylvere (ed.). **Soft Subversions: Texts and Interviews 1977-1985**. Trad. de Chet Wiener e Emily Wittman. Semiotext(e): Los Angeles, 2007.

57 Traduzido por nós do original: The increasing mental nature of production has exposed the economic system more and more to the psychic storms that are crisscrossing the collective mind. And on the other hand, the economy has caused competitive sentiments that have been transformed into anxiety, and at times degenerate into forms of panic. Financial and psychic flows are closely interdependent. This is why we must study the political, economic and social catastrophe beginning with an analysis of the social investments of desire.

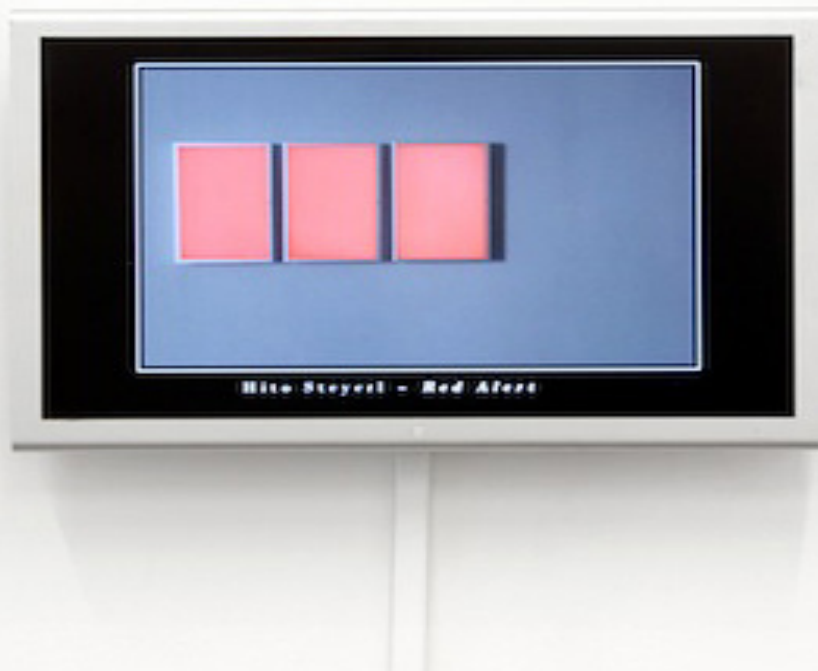


FIGURA 25: REGISTRO DE RED ALERT 2 (2008), DE HITO STEYERL

FONTE: <<https://www.seventeengallery.com/exhibitions/motion-ceci-moss-tim-steer/hito-steyerl-red-alert-2/>>

a maneira variável pela qual cada receptor lida e reenvia este sinal a outros circuitos. Como uma trapeira benjaminiana, a artista pacientemente recolhe os decalques de sua obra pelos mais diversos circuitos midiáticos, apontando, em suas mínimas diferenças, os rastros dos impulsos políticos e afetivos que levaram à sua realização. Se a primeira obra buscou apresentar um princípio de funcionamento, esta procura delinear sua topografia resultante, pois estas rasuras e paralaxes, defeitos e imprevistos, desvios e amadorismos nos permitem discernir o campo de forças que anima os circuitos contemporâneos de imagens e, conseqüentemente, as constelações críticas capazes de emergir dele para constituírem suas próprias redes e associações.

Na visão de Steyerl, portanto, os filmes documentários devem ser capazes de identificar e traduzir as próprias condições de sua prática, ou seja, "as incongruências e desigualdades, a rápida mudança de velocidade, as desarticulações e os ritmos vertiginosos, os deslocamentos e as pulsações arrítmicas" que marcam a produção, distribuição, troca e circulação simbólica contemporânea (STEYERL, 2006a, p.6). É na tradução da precariedade da nossa cultura visual que os contornos de outras composições sociais, outras esferas públicas, outros laços visuais podem se revelar, que outras constelações, enfim, podem despontar em meio à entropia contemporânea de imagens. Veremos, no próximo capítulo, como esta posição política se articula não apenas com um princípio materialista da imagem, como também com uma postura eminentemente ensaística de montagem e um diagnóstico ainda mais amplo a respeito da circulação contemporânea de imagens mercantilizadas.

Referências:

- A CHEGADA do Trem na Estação. Direção, Produção, Fotografia: Auguste Lumière; Louis Lumière. França: Société Lumière, 1896. Filme (50s).
- ALTER, Nora M. **The essay film after fact and fiction**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- ALTER, Nora M. Translating the Essay into Film and Installation. In: **Journal of Visual Culture**, v.6, n.1, 2007, p.44-57. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470412907075068>>. Acesso em: 23 mai. 2023.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERARDI, Franco "Bifo". Planetary Psychopathology. In: **Félix Guattari: thought, friendship, and visionary cartography**. Trad. Trad. de Giuseppina Mecchia e Charles J. Stivale. Palgrave Macmillan: Houndmills, 2008.
- BURGIN, Victor. The remembered film. In: **The remembered film**. Londres: Reaktion Books, 2004.
- COMMOLI, Jean Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.
- DELEUZE, Gilles. Postscript on the Societies of Control. In: **October**, v.59, 1992, p.3-7. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/778828>>. Acesso em: 30 jun. 2023.
- DO YOU REMEMBER Dolly Bell. Direção: Emir Kusturica. Roteiro: Abdulah Sidran; Emir Kusturica. Intérpretes: Slavko Štimac; Slobodan Aligrudić; Ljiljana Blagojević; Mira Banjac. Fotografia: Vilko Filač; Milenko Uherka. Iugoslávia: International Home Cinema, 1981. Filme (107min), cor, som.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FOSTER, Hal. An Archival Impulse. In: **October**, vol.110, 2004, p.3-22. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3397555>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução de

Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GRIERSON, John. First principles of documentary. In: KAHANA, Jonathan (ed.). **The documentary film reader: history, theory, criticism**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016a, p.217-225.

GRIERSON, John. The documentary producer. In: KAHANA, Jonathan (ed.). **The documentary film reader: history, theory, criticism**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016b, p.215-216.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades**. Madrid: Akal, 2011.

GUATTARI, Félix. Capital as the Integral of Power Formations. In: LOTRINGER, Sylvere (ed.). **Soft Subversions: Texts and Interviews 1977-1985**. Trad. de Chet Wiener e Emily Wittman. Semiotext(e): Los Angeles, 2007.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do Passado-Presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, p.2014.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KEENAN, Thomas; STEYERL, Hito. What is a document? An exchange between Thomas Keenan and Hito Steyerl. In: **Aperture**, n.214, 2014, p.58-64. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24474931>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

KUNTZEL, Thierry. Le Défilement: A View in Close Up. In: **Camera Obscura**, v.1, n.2, 1977, p.51-65. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/02705346-1-2_2-50>. Acesso em: 13 abr. 2023.

JOURNAL No.1 – An Artist’s Impression. Direção: Hito Steyerl. Produção: Boris Buden. Alemanha: [s.n.], 2007. Vídeo (22min), cor, som.

MACHADO, Arlindo. A desmontagem do dispositivo cinematográfico. In: MORAN, Patricia (org.). **Cinemas Transversais**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MAGAGNOLI, Paolo. Documentary fictions: new concepts of truth and representation in the works of Anri Sala and Hito Steyerl. In: **Object: Graduate Research and Reviews in the History of Art and Visual Culture**, v.1, n.12, p.41-59, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/3708698/Documentary_Fictions_New_Concepts_of_Truth_and_Representation_in_the_Works_of_Anri_Sala_and_Hito_Steyerl>. Acesso em: 24 mai 2023.

MAGAGNOLI, Paolo. **Documents of utopia: The politics of experimental documentary**. Nova Iorque; Chichester: Columbia University Press, 2015.

MASSUMI, Brian. The autonomy of Affect. In: **Cultural Critique**, n.31, 1995, p.83-109. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1354446>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

- MASSUMI, Brian. Fear (The Spectrum Said). In: **positions: east asia cultures critique**, v.13, n.1, 2005, p.31-48. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/185296>>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- MAUERHOFTER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.375-380;
- METZ, Christian. **A significação do cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, Christian. O problema das unidades pertinentes. In: **Linguagem e cinema**. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NANOOK O Esquimó. Direção, Produção, Fotografia e Roteiro: Robert J. Flaherty. Intérpretes: Allakariallak, Nyla, Cunayou. Estados Unidos: Revillon Frères; Pathé Exchange, 1922. Filme (79min).
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. 6.ed. Campinas: Papirus, 2016.
- NICHOLS, Bill. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- RODCHENKO, Alexander. **Cor Vermelha Pura, Cor Amarela Pura, Cor Azul Pura**. Óleo, 03 telas (65cm x 52cm). 1921.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia: Ensaios**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo; Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.
- STEWART, Phillip. A reel story of World War II. In: **Prologue Magazine**, v.47, n.3, 2015. Disponível em: <<https://www.archives.gov/publications/prologue/2015/fall/united-newsreels.html>>. Acesso em: 15 mar. 2023.
- STEYERL, Hito. A Language of Practice. In: LIND, Maria; STEYERL, Hito (ed.). **The Greenroom: Reconsidering documentary and contemporary art**. Nova Iorque: Sternberg Press, 2008c.
- STEYERL, Hito. Documentary Uncertainty. In: LIND, Maria (ed.). **Abstraction**. Londres; Cambridge: WhiteChapel Gallery; MIT Press, 2013, p.160-167. Disponível em: <<http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html>>. Acesso em: 29 mar. 2022.
- STEYERL, Hito. Empire of the senses: police as art and the crisis of representation. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2007a. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em: 25 mai. 2023.
- STEYERL, Hito. From ethnicity to ethics. In: LIND, Maria; ZOLGHDR, Tirdad (ed.). **A fiesta of tough choices: Contemporary art in the wake of cultural policies**. Oslo: Torpedo, 2007b, p.58-70.
- STEYERL, Hito. Language of Things. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2006a. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em

17 mar. 2022.

STEYERL, Hito. Politics of Truth: Documentarism in the Art Field. In: **springerin**, no. 3, mar. 2003b. Disponível em: <<https://www.springerin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

STEYERL, Hito. **Red Alert**. 2007. Vídeo digital (30s), 03 monitores LCD, cor.

STEYERL, Hito. **Red Alert 2**. 2008. Vídeo digital, 01 monitor LCD, cor.

STEYERL, Hito. Truth Unmade. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2009. Disponível em: <<https://artistspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

STEYERL, Hito. **The Wretched of the Screen**. Londres: Sternberg Press, 2012.

TAGG, John. **The Burden of Representation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

TRIUNFO da Vontade. Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro: Leni Riefenstahl; Walter Ruttmann; Eberhard Taubert. Fotografia: Sepp Allgeier; Franz Weihmayr. Alemanha: Reichsparteitag-Film; UFA, 1935. Filme (114min), som.

ULYSSE. Direção, roteiro, narração: Agnès Varda. Fotografia: Jean-Yves Escoffier e Pascal Rabaud. Edição: Marie-Josée Audiard e Hélène de Luze. França: [s.l.], 1983. Filme (22min).

O movimento das disputas:

capital, informação e desejo nas economias de imagens digitais

*Aqueles que acreditam ser necessário defender
o espírito contra a falta de solidez são seus inimigos.
Theodor Adorno*

Em uma feliz formulação, o crítico Sven Lütticken afirma que o trabalho de Hito Steyerl pode ser encarado como a escrita, a filmagem e a performance de ensaios (LÜTTICKEN, 2014, p.47). Com efeito, desde seus textos pontuados por cortes secos e termos improvisados, passando pela estrutura plástica e convoluta de seus vídeos e chegando, por fim, na gestualidade de suas palestras especulativas, a produção da artista parece derivar de uma postura ensaística que não identifica grandes distinções entre objetos de pesquisa, hierarquias epistêmicas, instâncias de enunciação ou modos de apresentação. Essa postura, por sua vez, é intimamente ligada a um princípio materialista que não seria irrazoável chamar de fundante: a de que as imagens são coisas que, como quaisquer outras, estão submetidas a injunções históricas. Nosso trajeto até o momento buscou desenvolver algumas consequências desta postura e princípio sem, no entanto, abordá-los diretamente: a indistinção entre representações e rastros, documentos e monumentos, fatos e ficções, fotogramas e argumentos, histórias e memórias, e assim sucessivamente ao longo da extensa querela entre objetividade e subjetividade. Em todos estes desenvolvimentos, ademais, nos reportamos a um campo que, por falta de termo melhor, denominamos de institucional: um conjunto de práticas e discursos associados a formações estatais ou paraestatais dotadas de poderes instrumentais ou, ao menos, com grande difusão pelo corpo social.

No presente capítulo, nos posicionaremos, finalmente, às voltas desta postura e princípio, mostrando sua adequação com o que chamamos no capítulo anterior de uma crise das instituições. Acompanharemos, para isto, o diagnóstico de Steyerl sobre a integração de tecnologias de informação e comunicação com um regime capitalista tardio que, juntos, atuarão com eficácia às margens dos enquadramentos tradicionais de nação e instituição. Em específico, delinearemos como o princípio materialista do pensamento steyerliano se desdobrará em uma profícua reflexão sobre as infraestruturas técnicas que sustentam a circulação de imagens, e como sua postura ensaística identificará possibilidades emancipatórias na constelação crítica destes deslocamentos e deformações. Neste processo, buscaremos demonstrar que, se sua conhecida noção de *imagem ruim* descreve certas qualidades estéticas usualmente associadas a tecnologias ou culturas digitais, ela o faz somente para indicar a conexão orgânica destas qualidades com uma economia de imagens que calibra a extração de valor com a modulação de afetos. Começemos, portanto, com uma importante reflexão da artista presente na obra *In Free Fall* (2010)⁵⁸.

58 Como destacado na coletânea em apêndice, a obra é composta por três curtos

É de conhecimento geral que o ataque terrorista ao *World Trade Center* em setembro de 2001 redesenhou bruscamente a geopolítica mundial e, em particular, a então considerável liberalidade dos protocolos do setor de aviação comercial. Sete anos mais tarde, a falência do banco estadunidense Lehmann Brothers iniciou uma cascata de insolvências bancárias com repercussões globais e duradouras, propiciando igualmente uma revisão geral da atuação das agências regulatórias de crédito. Com as costumeiras expansões metonímicas de Steyerl, a obra *In Free Fall* transitará fluentemente entre estes dois fenômenos para nos oferecer um panorama crítico da globalização de cunho neoliberal efetuada, ao menos, desde a década de 90. O argumento que conduz de um fenômeno a outro é singularmente simples: se este regime econômico prima pelo livre fluxo de capitais, pessoas, bens e informações, um de seus símbolos máximos seriam justamente os famosos aviões comerciais de larga capacidade que transportam estes itens ao redor do globo⁵⁹. Com efeito, toda menção a estes aviões na obra é carregada de sutilezas e sugestões, deslocamentos e expansões – impossível não pensar, por exemplo, na analogia entre os *crashes* financeiros e aéreos.

Em que pese a importância dessa dimensão simbólica no desenvolvimento da obra, será o método empenhado por Steyerl em sua estruturação que nos interessará particularmente: a chamada *biografia do objeto* ou da *coisa*, proposta em 1929 pelo dramaturgo soviético Sergei Tret'iakov como uma forma de evadir ao psicologismo e, em última instância, o idealismo dos romances burgueses novecentistas (TRET'IAKOV, 2006). Segundo o raciocínio do autor, os mais diversos eventos destes romances são invariavelmente tragados pelas figuras heroicas que, neste movimento, linearizam a narrativa na direção de uma coerência de ordem psicológica que contrabandeia uma visão idealista do mundo. Em contraponto a estas biografias de sujeitos, portanto, Tret'iakov propõe que as estruturas narrativas revolucionárias sejam organizadas segundo um princípio quase inverso: não mais os indivíduos se movendo através de um sistema de objetos – escreve o dramaturgo –, mas o objeto avançando pelo sistema de pessoas (IDEM, p.62). À maneira de uma linha de montagem, acrescenta, esta estrutura narrativa teria a capacidade de incorporar uma grande quantidade de sujeitos e, assim, de aludir a figuras de coletividade. Mais importante que isso, porém, é o fato de que tanto a relação dos grupos quanto a dos indivíduos com o objeto em questão será de natureza primariamente econômica, de modo que conflitos de classe são

capítulos em sucessão, cujos títulos podem aparecer em substituição a *In Free Fall*. São eles: *Before the Crash*, *After the Crash* e *Crash*.

59 Em consonância com algumas passagens do capítulo anterior, vale o comentário de que as décadas de 1990 e 2000 foram singularmente marcadas pela temática aérea, e o campo artístico não será exceção. Em mais de uma ocasião, Steyerl acenou à influência do conhecido *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997), de Johan Grimonprez, em sua obra, mas poderíamos citar igualmente o documentário *B-52* (2001), de Hatmut Bitomsky como uma obra que compartilha das mesmas inquietações.

organicamente apresentados e afetos individuais passam a ser vistos em sua significação social (IDEM, p.61-62). Como o crítico David Riff nos aponta,

À medida que o objeto – qualquer objeto produzido – percorre a linha de montagem, ele é definido pelas pessoas em ambos os lados da esteira – pessoas que não são heróis ou vilões, como observa Tret'iakov, mas produtores e reprodutores de determinadas relações que as coisas em si e as marcas em suas superfícies posteriormente expressam. Escrever uma literatura de fatos e biografias de coisas envolveria entender com precisão quais relações sociais estão presentes na produção de uma coisa. Isso seria feito na esperança não apenas de interpretar o processo de produção, mas de efetivamente modificá-lo e controlá-lo socialmente. Ou seja, o projeto de Tret'iakov consiste na criação de uma consciência ampliada e até de uma espécie de solidariedade com o mundo das coisas. (RIFF, 2014, p.139)⁶⁰

É neste ponto que adentramos na trama de *In Free Fall*. Como a obra nos lembra, o ensaio de Tret'iakov foi escrito em 1929, mesmo ano da Grande Quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque e, curiosamente, o ano em que Howard Hughes filmou *Hell's Angels* (1930), um épico de ação que ajudou a popularizar a temática da aviação no cinema comercial. O interesse neste filme, no entanto, advém de um evento paralelo: nos é dito por um 'especialista' em história aeronáutica que, em sua carreira de piloto, engenheiro e empresário, Hughes se envolveu em uma série de iniciativas do setor de aviação, particularmente na compra e expansão da *Trans World Airlines*. Ora, os aviões cujas biografias acompanharemos procedem justamente desta empresa: os Boeings 707s 4X-JYD e 4X-JYI, originalmente produzidos para servirem de transporte de passageiros.

As histórias que nos serão apresentadas, no entanto, não seguem nem de perto a finalidade costumeira dos aviões comerciais ou mesmo a cartilha da racionalidade econômica. Diante do surgimento de novos modelos e da conhecida cantilena da modernização das frotas, ambos os aviões foram eventualmente reaproveitados pela Força Aérea Israelense, servindo ora como comboios de reabastecimento, ora como centros de comando aéreo. O Boeing 4X-JYD chega, inclusive, a participar da Operação Entebbe de recuperação de um avião sequestrado por militantes da Frente Popular para a Libertação da Palestina (PFLP). A biografia deste avião, no entanto, não para aí: em um curto prazo de tempo, três filmes foram realizados sobre a

60 Traduzido por nós do inglês: As the object – any produced object – travels down the assembly line, it is defined by the people on both sides of the belt – people who are not heroes or villains, as Tretyakov remarks, but producers and reproducers of certain relations that the things themselves and the traces on their surfaces later express. Writing a literature of facts and biographies of things would involve understanding precisely what social relations go into a thing's production. This would be done in the hope of not only interpreting the production process, but actually changing and controlling it socially. That is, Tretyakov's project is one of creating a heightened awareness, and even more, a kind of solidarity with the world of things.

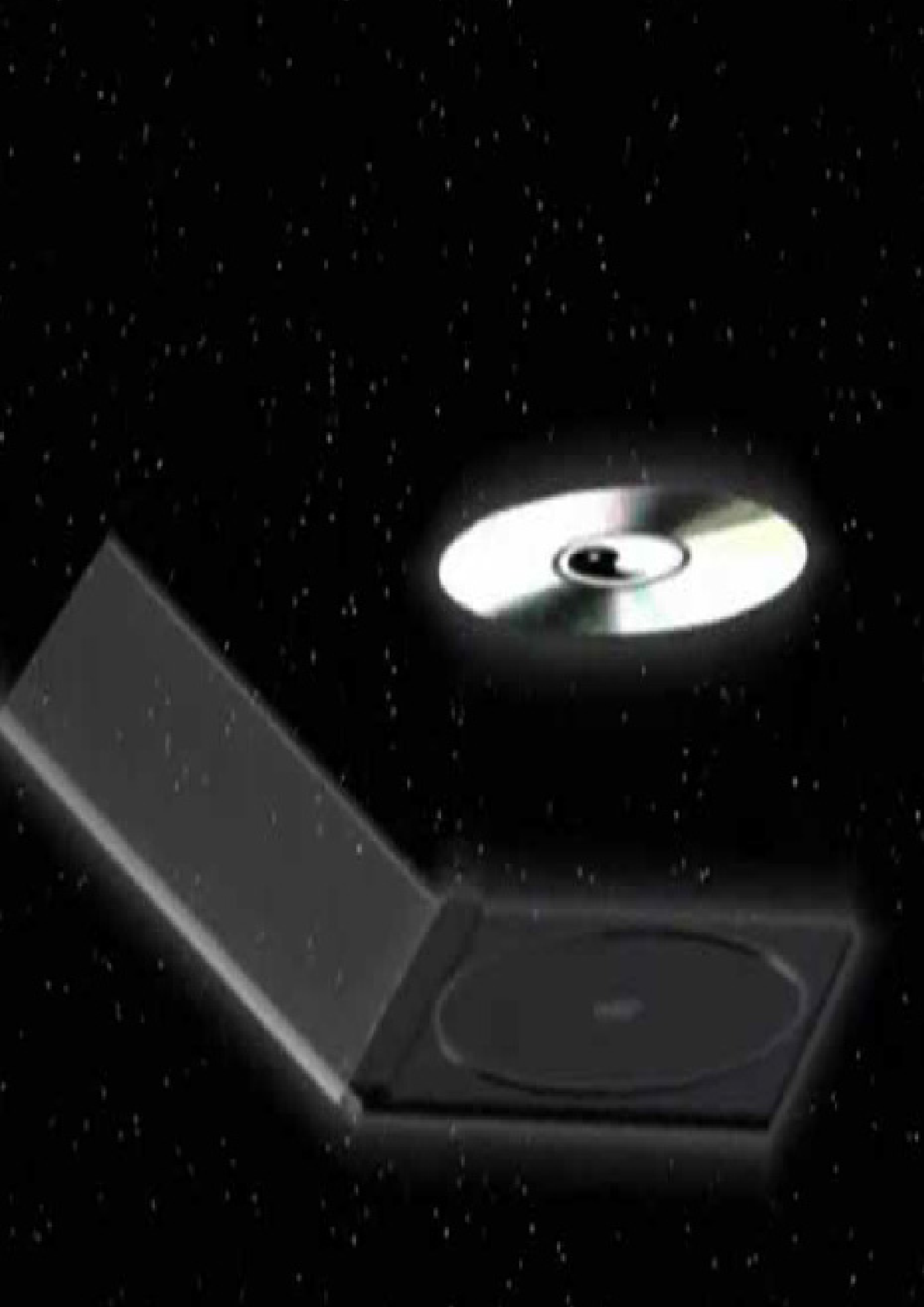


**FIGURA 26 E 27: STILLS DE IN FREE FALL (2010), DE HITO STEYERL
FONTE: IN FREE, 2010**

Operação⁶¹, e a carcaça do 4X-JYD foi novamente reaproveitada para servir de cinema no Museu da Força Aérea de Hatzarim. Já estamos diante, portanto, de um cenário no mínimo curioso: um avião que, em decorrência de sua perseguição a outro avião, tem sua imagem representada em filmes e sua matéria readequada à exibição de filmes. Por incomum que esta história soe, seu parente de produção, o 4X-JYI, terá um destino ainda mais insólito.

Após ser descontinuado como avião comercial pela *Trans World Airlines* e readaptado pela Força Aérea Israelense, o 4X-JYI foi vendido como sucata para um ferro-velho especializado no meio do deserto de Mojave (Figura 26). É para este cemitério de alumínio que os obsoletos símbolos de pujança econômica vêm para morrer – e, às vezes, para reviver como fantasmas. É o caso do 4X-JYI que, após uma repaginação, contracenou com Keanu Reeves e Sandra Bullock na cena final de *Velocidade Máxima (Speed, 1994)*: uma gloriosa explosão sob o sol desértico de Mojave. Mesmo como carcaça explodida, no entanto, a história do 4X-JYI continua. Como o ex-piloto e dono do ferro-velho nos informa, a Crise de 2007-2008 deflagrou uma intensa compra de alumínio pela China, alumínio este que será, por sua vez, refundido em componentes eletrônicos de leitores de DVD. Neste momento, a obra passa a nos mostrar um destes dispositivos reproduzindo justamente a cena de sua explosão – ou melhor, da explosão de uma de suas vidas passadas. Em uma passagem posterior, vemos inclusive um DVD orbitando a terra à maneira de um disco voador, como se o avião reproduzido e remoldado continuasse a voar sob outras formas (Figura 27).

61 Os filmes são *Raid on Entebbe* (1976), de Irvin Kershner, *Victory at Entebbe* (1976), de Marvin J. Chomsky, e *Operação Thunderbolt* (Mivtza Yonatan, 1977), de Menahem Golan, cujos trechos permeiam a obra de Steyerl.



Na síntese de Riff, é como se o 4X-JYI tivesse passado por uma transubstanciação: ele é materialmente convertido no meio que reproduz visualmente sua própria dissolução (RIFF, 2014, p.136). Esta condição extrema confere, de fato, uma curiosa literalidade à ideia de fantasmas de alumínio que, mesmo no esgotamento de seus ciclos funcionais, ressurgem em novas formas ao gosto das flutuações econômicas. Impossível não citarmos, aqui, a conhecida imagem de Karl Marx sobre mesas dançantes:

Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Mas sua análise a revela como uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e caprichos teológicos. (...) Por exemplo, a forma da madeira é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira, uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa sensível-suprassensível. Ela não se contenta em manter os pés no chão, mas põe-se de cabeça para baixo em relação a todas as outras mercadorias, e em sua cabeça de madeira nascem minhocas que nos assombram muito mais do que se ela começasse a dançar por vontade própria (MARX, 2013, p. 204-205).

Se a noção de aviões que se assistem em perseguição, de fuselagens que reproduzem sua própria destruição e de mesas que dançam sozinhas parecem delirantes, é porque de fato o são. Na obra de Steyerl, estas conjunções não são apenas figuras de linguagem: elas expressam a ligação orgânica entre as esferas da economia e do imaginário, os fluxos financeiros e afetivos. Na precisa análise de Paolo Magagnoli, *In Free Fall* flerta com certos diagnósticos da teoria crítica que aproximam os funcionamentos do capitalismo tardio a um conjunto de características típicas de quadros esquizofrênicos (MAGAGNOLI, 2013). Inspirando-se nas elaborações de Fredric Jameson, Gilles Deleuze e Félix Guattari⁶², o crítico nota como, na conjugação de elementos radicalmente diversos da cultura visual mercantilizada, as técnicas aceleradas de filmagem e edição empregadas por Steyerl buscam liberar as energias inconscientes e irracionais presentes nestas economias imagéticas (IDEM, p.730). Com efeito, a montagem da obra transita sem grandes distinções por performances teatralizadas de instruções de voo, animações vívidas de explosões aéreas, músicas melosas de pop, dramas hollywoodianos sobre sequestros de aviões, vídeos educacionais sobre reciclagem de alumínio, entrevistas desajeitadamente roteirizadas e gravações tipicamente documentárias, nos apresentando uma espécie de topografia de medo e desejo na circulação contemporânea de imagens (Figura 28).

62 Cito dois textos introdutórios sobre o assunto: GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. Capitalism: a very special delirium. In: LOTRINGER, Sylvère (ed.). **Chaosophy: texts and interviews 1972-1977**. Trad. David L. Sweet, Jarred Becker, Taylor Adkins. Los Angeles: Semiotext(e), 2009; JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. In: **Novos Estudos Cebrap**, n.12, p.16-26, 1985.



De certa forma, a sucessão e mesmo a sobreposição de imagens ficcionais e documentárias, de expedientes artificiais e realistas, acabam por desvelar pedagogicamente o cenário em que as trocas simbólicas sob o capitalismo tardio se dão: não mais regidas por mediações convencionadas entre realidade e representação, fatos e fotos, documentários e ficções, mas sim por uma lógica caótica de associações inconscientes, uma economia irracional de intensidades afetivas. Neste sentido, ao aderir à biografia do objeto de Tret'iakov e suprimir o primado epistêmico do sujeito ideal, Steyerl nos apresenta um cenário de descontinuidades e desconexões, de reciclagens e readequações, de deslocamentos e deformações que solapam as diferenciações tradicionais entre sujeito e objeto, imagem e coisa. Como a artista alude em um ensaio complementar à obra, este cenário pode ser descrito como um de ausência de horizontes fáticos, de anulação de referenciais teóricos: um cenário, enfim, de queda livre. Em suas palavras:

Pilotos relataram até mesmo que a queda livre pode desencadear um sentimento de confusão entre o eu e a aeronave. Enquanto caem, as pessoas podem sentir-se como se fossem coisas, enquanto coisas podem sentir que são pessoas. Modos tradicionais de ver e sentir são fraturados. Qualquer senso de balanço é perturbado. Perspectivas são distorcidas e multiplicadas. Novos tipos de visualidade emergem. (STEYERL, 2012, p.12)⁶³

A técnica narrativa de Tret'iakov, na organicidade que propõe entre relações e produtos sociais, certamente atua como um importante catalisador destas confusões entre instâncias subjetivas e objetivas. Será, no entanto, a articulação de imagens populares e motivos comerciais, de lógicas irracionais e intensidades afetivas que atualizará esta técnica às visualidades propriamente contemporâneas e permitirá que a obra articule o capitalismo tardio a partir de seus próprios termos. Com efeito, *In Free Fall* não apenas expressa as condições esquizofrênicas do capitalismo tardio, mas identifica, exacerba e orienta esta transitividade de formas, esta irracionalidade de desejos, esta disrupção de configurações, este descarte de tecnologias na direção de práticas de linguagem que saibam cooptar o caráter destrutivo deste sistema em um projeto revolucionário. Neste sentido, o particularmente central na obra de Steyerl é sua pungente consciência da destruição material, financeira, afetiva e informacional como elemento constitutivo do capitalismo tardio, consciência esta que será orientada na construção de uma gramática de detritos que pode ser encarada tanto como uma pedagogia crítica quanto como uma prática de linguagem.

63 Traduzido por nós do original em inglês: Pilots have even reported that free fall can trigger a feeling of confusion between the self and the aircraft. While falling, people may sense themselves as being things, while things may sense that they are people. Traditional modes of seeing and feeling are shattered. Any sense of balance is disrupted. Perspectives are twisted and multiplied. New types of visuality arise.



FIGURA 29: STILL DE IN FREE FALL (2010), DE HITO STEYERL
FONTE: IN FREE, 2010

Encontraremos a chave desta pedagogia e prática na imagem do DVD reproduzindo a cena de sua própria destruição (Figura 29). Do lado pedagógico, esta imagem fundamental sintetiza a tendência globalmente destrutiva do capitalismo tardio, desde sua base material até suas elaborações simbólicas. Como vimos e revimos ao longo da dissertação, a artista é enfática no combate à noção de imagem como apartada da realidade: antes de a representarem – escreve Steyerl –, as imagens seriam antes seus fragmentos, coisas como quaisquer outras (STEYERL, 2012, p.52, 57). Mais que uma impositação filosófica ou política, este princípio materialista se mostra perfeitamente adequado aos diagnósticos do capitalismo tardio como um sistema que extrapolou suas conhecidas operações industriais para incidir sobre a esfera simbólica em sua multiplicidade de formas. A pertinência pedagógica das obras e escritos de Steyerl decorre, portanto, de sua posição estratégica em uma zona de produção particularmente alvejada pela mais nova expansão capitalista: a simbólica ou, mais precisamente, audiovisual. As imagens e as máquinas, os sujeitos e os objetos, as razões e os afetos: sob a lógica universal da equivalência financeira, tudo passa a servir os fluxos destrutivos de capital, informação e desejo, voando como aviões ou DVDs, dançando como mesas ou imagens, mas sempre ao ritmo das recodificações e reformatações calibradas à extração de valor e à modulação dos afetos. O crítico Jonathan Crary resume esta situação ao afirmar que todos os meios de comunicação e transporte desenvolvidos sob o regime capitalista,

não eram apenas meros condutores neutros de alta velocidade – eram

instrumentos alquímicos para a geração das abstrações indispensáveis ao capitalismo, necessariamente destinadas a serem globais. Não apenas bens manufaturados, mas linguagens, imagens, formas de troca social seriam refeitas a fim de garantir sua compatibilidade com esses sistemas. Não se tratava de uma transmutação única, pois a cada desenvolvimento e a cada expansão dessas redes emergiam novas formas de fluidez e conversibilidade (CRARY, 2016, p.75)

Paralelamente, também vimos nos capítulos anteriores que, para Steyerl, o produtor contemporâneo de imagens não deve trabalhar ao abrigo destas injunções, mas, pelo contrário, deve “tomar parte em tudo isso” (STEYERL, 2012, p.53). Ora, não seria a imagem do DVD reproduzindo sua própria destruição uma espécie de manifesto a respeito dos modos pelo qual esta participação pode ser realizada? Com efeito, o modo particular pelo qual esta imagem sintetiza o caráter destrutivo do capitalismo tardio nos levará diretamente ao lado da prática: não pela crítica ideológica, pelo desenvolvimento sistemático, pela explanação panorâmica – por uma analítica, enfim, externa e alheia ao seu objeto –, mas pela constelação crítica de seus próprios elementos em diferentes estágios de produção e destruição. Não podemos esquecer, em nenhum momento, que estamos lidando com imagens que pensam sobre outras imagens; o diferencial da abordagem steyerliana, no entanto, é sua tendência a ir além do diegético, do representacional, para refletir sobre as condições mesmas de produção, distribuição e recepção das imagens em questão. Esta *linguagem da prática* se exercerá segundo uma constante tradução de precariedades, condicionamentos, problemáticas, infraestruturas, etc., em constelações críticas que presentifiquem tanto uma imagem quanto as relações que permitem sua existência como tal (STEYERL, 2006a; 2008c). Ao orientar-se pela coordenação de imagens-coisas e coisas-imagens em seu difuso entrelaçamento contemporâneo, a artista deflagra igualmente um entrelaçamento entre a esfera da representação e sua existência enquanto experiência simbólica concreta. Neste sentido, a imagem do avião explodindo sendo reproduzida em sua própria matéria reciclada pode ser vista como uma eloquente defesa a respeito da necessidade de pensarmos as imagens a partir de suas próprias bases produtivas, distributivas e receptivas. É no rastro dessa instabilidade epistêmica, desta transitividade formal e desta isotropia geral que adentraremos no tema da postura ensaística de Steyerl.

Antes de mais nada, cumpre delinear uma vaga noção sobre o que consiste o pensamento ensaístico. A primeira consideração do famoso texto de Theodor Adorno consagrado ao assunto trata, precisamente, da polivalência dos ensaios escritos, ou melhor, de como sua atenção à forma acabou por desqualificá-lo como modalidade de saber rigoroso e, igualmente, de como sua pretensão à verdade resultou em sua exclusão das estéticas, por assim dizer, autônomas (ADORNO, 2003, p.15-24). Para o autor, é uma pungen-

te consciência a respeito da inescapável mediação linguística, da dimensão cultural de todos os sujeitos e objetos, da estranheza, enfim, das coisas consideradas sem sistema, que leva o ensaísta a adotar uma reflexão aberta e paulatina, uma constante elaboração formal e um trajeto reiteradamente desviante. Diante deste desconcerto, por assim dizer, será sempre necessário acertar prumo, reorientar rotas, continuar a andar: a busca pela coerência da contingência é sempre refletida, reiterada, repensada – em duas palavras, consciente e imprevista (IDEM, p.41). Em uma formulação que nos será importante, o filósofo ressalta que o ensaísta, na verdade, “nem sequer pensa, mas faz de si mesmo o palco da experiência” (IDEM, p.30). Daí a máxima benjaminiana do método ensaístico ser caminho indireto, desvio, e da recomendação adorniana para que o concebamos como um processo de tateamento (IDEM, p.35; BENJAMIN, 1984, p.50).

Em tom consideravelmente mais político, Timothy Corrigan nos aponta que é sempre um encontro desconcertante com o mundo visual que magnetiza o pensamento ensaístico em sua capacidade de solapar o poder discricionário da linguagem, perturbar as subjetividades autorizadas e fraturar os entendimentos sistemáticos do mundo (CORRIGAN, 2015, p.22-24). É sob o signo da instabilidade que o autor compreende, por exemplo, a densidade reflexiva própria ao ensaio, mas também sua tendência a assimilar formas variadas de expressão: cindida entre uma experiência desconcertante e sua incapacidade de elaborá-la linguisticamente, a subjetividade ensaística procurará refazer-se crítica e dialogicamente a partir de todo e qualquer meio à sua disposição (IDEM, p.24-28). A expressão ensaística – escreve – exige a perda do eu e o repensar e refazer do eu (IDEM, p.21). Neste sentido, é próprio às subjetividades ensaísticas uma tematização de suas múltiplas facetas, fazendo de sua enunciação uma atividade sempre mutável, oblíqua, deslocada ou irônica (IDEM, p.33-34).

A tentativa, o movimento, o gesto são, assim, o começo e o fim do ensaio: ele se posta justamente nesta tensão, tematizando si próprio e a um exposto junto de sua irresolução com qualquer exposição. Disto não decorre, porém, que se trata de um espontaneísmo sem causa ou de uma deambulação sem ordem. Por um lado, a resignação do ensaio pelo fragmentário e pelo parcial denuncia a falibilidade e a transitoriedade das grandes abstrações: uma vez que a própria realidade é cindida, descontínua e incompleta, resta ao pensamento buscá-la nestas fraturas (ADORNO, 2003, p.35). A forma ensaística, em específico, o fará pela paciente aproximação entre um processo singular de pensamento e a coerência própria de uma coisa, de modo que a exposição conforme tanto um trajeto de mente quanto uma configuração de coisa. Mas sua potência não para por aí. Para Corrigan, o ensaio é capaz de entrecruzar três registros distintos: para além do pessoal e do factual, haveria

também um certo registro “universal” (CORRIGAN, 2015, p.18). Adorno acrescenta igualmente a este último ao argumentar que o ensaio deve “permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial”, sempre atentando, porém, para que a “presença dessa totalidade não tenha de ser afirmada” (ADORNO, 2003, p.35). Para o filósofo, este resplandecimento do todo na parte, este equilíbrio entre contingência e intuição, é realizado através da multiplicação das afinidades e correspondências, da montagem de composições e mosaicos, do estabelecimento de associações transversais e espontâneas – pela justaposição, em suma, de afinidades em uma construção justamente imagética (IDEM, p.36, 44). Este “campo de forças” construído pelo ensaio não é, de forma alguma, uma reivindicação à verdade lógico-científica: em razão de seu particularismo e complexidade, a apreensão dos sentidos ensaísticos depende fundamentalmente das percepções e reconhecimentos do próprio receptor, em um processo de significação eminentemente dialógico.

O norteador do pensamento ensaístico será, portanto, a *coordenação* em vez da *subordinação*, de modo que, por efeito de uma intrincada malha de conexões, possamos vislumbrar uma certa totalidade em cada um de seus elementos (IDEM, p.43). De coisas a citações, de referentes a referências, de matérias a memórias, o ensaio parece não ter destino, mas torna-se verdadeiro pela marcha do próprio pensamento, pela densidade da própria tecitura (IDEM, p.30, 43). Na imagem que Benjamin nos lega, as ideias aqui se relacionam com os elementos como as constelações com as estrelas: através de sua representação coordenada, composta, configurada, e não pela declinação lógica de um sistema que prescinde tanto do sujeito quanto da exposição (BENJAMIN, 1984, p.56).

Apesar destas passagens se referirem primariamente a ensaios textuais, o próprio fundamento transitivo da forma-ensaio nos leva a imaginar sua aplicação em outros meios e campos. E, com efeito, não seriam as imagens e os sons, as montagens e as edições, os computadores e os celulares âmbitos mais propícios a esta forma de pensamento na contemporaneidade? Como Arlindo Machado aponta:

O pensador de agora não se sente mais à sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma a seu pensamento, mas constrói as suas ideias manejando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador –, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua midiateca, enfim. (MACHADO, 2004, p.19)

Para o autor, as obras audiovisuais são plenamente capazes de tornarem-se ensaísticas, desde que trabalhem única e exclusivamente com sua própria substância e discurso: a imagem e o som. Dito de outra forma, Ma-

chado clama por uma elaboração estritamente audiovisual de ideias, ou seja, pela consecução de discursos sensíveis que não sejam predominantemente mediados por instâncias linguísticas como o enredo e a narração (MACHADO, 2003; 2006). O filme-ensaio seria, portanto, uma forma de pensamento e expressão em seu próprio direito – desde que consiga evadir às ingerências dos verbos e substantivos, legendas e comentários. Com efeito, a recente proliferação de estudos sobre o gênero já nos oferece um vasto repertório de cineastas com inclinações ensaísticas, desde os precursores Dziga Vertov, Hans Richter e Joris Ivens, passando por expoentes do século XX como Chris Marker, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Harun Farocki, Jean-Marie Straub e Alexander Kluge, e chegando a produtores contemporâneos como, naturalmente, Hito Steyerl. Apesar das óbvias diferenças entre cada um destes cineastas, estudiosos como Timothy Corrigan e Nora M. Alter apontam que, por meio de um cioso trabalho de sons e imagens, suas produções encerram um pensamento propriamente audiovisual que as destacam de gêneros ainda dependentes de acompanhamento verbal como o documentário e o ficcional, ou marcadamente estéticos, como os filmes artísticos (CORRIGAN, 2015; ALTER; 2017).

A abordagem de Alter sobre a questão é instrutiva destas diferenciações. Para a autora, os filmes-ensaios são o fruto do cruzamento entre um impulso noticioso e uma expressividade estética, ou seja, eles constituem uma espécie de interregno entre o campo documentário e o artístico (IDEM, p.31-56). Em direção análoga à de Corrigan, Alter aponta que estes filmes costumam partir de uma determinada crise para ensaiar críticas sociopolíticas que, em sua natural improvisação nas fronteiras dos fatos e formas do presente, não podem senão engendrar enunciações como que posteriores às noções então correntes de fato ou ficção (IDEM, p.5, 10-11). Este hibridismo de técnicas e provocação de categorias promovem uma espécie de “anamorfismo cognitivo” que insta o espectador a rever seus pontos de vista e, não raro, seus próprios processos cognitivos (IDEM, p.7). Em suas palavras:

Os filmes ensaísticos performam uma espécie de estranhamento. Eles atraem o espectador a um processo intrincado no qual a perspectiva do cineasta se mistura com a do próprio espectador na produção de significação. O sentido gerado não é apenas relacional mas também aberto, uma área de possibilidades onde o espectador desempenha um papel cada vez maior. Ao contrário da linha de argumentação relativamente clara desenvolvida em produções documentais, a ordenação do filme ensaístico questiona a própria possibilidade de uma única lógica ou perspectiva narrativa. (ALTER, 2017, p.7)⁶⁴

64 Traduzido por nós do original em inglês: Essay films perform a kind of estrangement. They draw the spectator into an intricate process whereby the perspective of the fil-

Após este extenso mas necessário desvio, o papel assumido pelo pensamento ensaístico na produção de Steyerl adquire contornos mais nítidos: estabelecer uma rede de correspondências e causalidades insólitas que reflitam, em algum nível, a complexidade de um regime econômico que promove equivalências sistemáticas entre sujeitos, objetos e imagens sob os denominadores do desejo, do capital e da informação. A respeito dessa abstração, equivalência e transitividade das coisas sob o capitalismo tardio, não podemos senão citar a premonitória formulação de Marx:

De tudo o que foi dito, segue-se que a circulação aparece como processo essencial do capital. O processo de produção não pode ser recomeçado antes da transformação da mercadoria em dinheiro. A *permanente continuidade* do processo, a passagem desimpedida e fluente do valor de uma forma à outra, ou de uma fase do processo à outra, aparece como condição fundamental para a produção fundada sobre o capital em um grau muito diferente do que em todas as formas de produção precedentes. (MARX, 2011, p.714, grifo do autor)

Da mesma maneira, portanto, que existe uma permanente continuidade dos processos capitalistas de abstração de modo a permitir uma transitividade sem limites do valor, algumas obras recentes de Steyerl parecem não apenas se apropriar da cultura visual mercantilizada como também mimetizar essa continuidade e transitividade por meio de um pensamento expansivo de associações livres, multidirecionais e, não raro, francamente delirantes. Este procedimento mimético explica, em parte, a ressalva feita por Magagnoli a respeito de uma arriscada proximidade de *In Free Fall* com a questionável política das estéticas aceleracionistas, e a dura crítica de Hal Foster a respeito de uma “dialética extrema” que, do centro da produção steyerliana, trabalha mais com a ideia de um colapso salvador que de uma intensificação propriamente política das contradições capitalistas (MAGAGNOLI, 2013, p.731-734; FOSTER, 2020, p.130, 133). Ora, ao apresentar a adaptação dos mercados e de seus atores às flutuações financeiras e, simultaneamente, propor uma dissolução abrangente entre fatos e ficções, *In Free Fall* pode de fato ser interpretado como uma representação adequada em conteúdo e forma às narrativas de especulação e liquidez do capitalismo tardio. A própria artista, por sinal, nos oferece uma visão compreensiva da situação ao apontar uma adequação da própria forma-ensaio às disjunções impostas pela globalização de cunho neoliberal (STEYERL, 2017). Segundo

mmaker is folded onto the spectator’s own in the production of signification. The meaning generated is not only relational but also open-ended, an area of possibility where the spectator plays an evergreater role. Unlike the relatively clear line of argumentation developed in documentary productions, the essay film’s order calls into question the very possibility of a single narrative logic or perspective.

seu raciocínio, se a política do ensaio se concentrava na contestação das identidades, categorias e tradições normativas ou mesmo coercitivas por meio de uma transitividade generalizada, a consolidação de um sistema de equivalências dinâmicas e de recombinações constantes não neutralizaria precisamente esta dimensão? Ou melhor, não seria a forma ensaística dentro deste sistema uma forma, antes, de con-formismo? Em suas palavras:

As formas múltiplas e heterogêneas de ensaios mimetizam de perto as várias formações de um tipo contemporâneo de capitalismo fundado na manufatura compulsória de diferenças, mercados de nicho feitos sob medida e formas flexíveis e modulares de produção. Os ensaios, com sua mistura de diferentes níveis de adereçamento, sua combinação estupefante de materiais contraditórios e ambivalência admirável, sua combinação do arcano e do profano, do afetivo e do reflexivo, não são mais o "outro" exótico de uma realidade social monótona e repetitiva. Eles agora se parecem surpreendentemente similares à picotada rotina diária de qualquer mãe trabalhadora, às maratonas de zapeamento com comentários em áudio, ou talvez apenas a uma competição dominical de remixagem no Youtube. (STEYERL, 2017, p.277-278)⁶⁵

Como defendemos acima, no entanto, é inegável que a obra encerra uma dimensão pedagógica e uma proposta de linguagem que, juntas, contestam as estruturas tratadas em seus discursos e operações. A sutileza, no entanto, é que Steyerl não postulará uma externalidade isenta às determinações que busca criticar: ela se posiciona, antes, no interior destas estruturas para melhor captar as constelações políticas ou afetivas que, por um processo de estranhamento, consigam demonstrar o estado de exceção como regra e, conseqüentemente, destacar as perspectivas idealistas das concretas, a normalidade da normalização (BENJAMIN, 2005, p.83). Um segundo exemplo talvez ofereça contornos mais nítidos à questão.

Em *Liquidity Inc.* (2014), a artista leva a liquidez compulsória do capitalismo tardio à sua expressão máxima. Com efeito, não fosse a biografia do protagonista Jacob Wood, a obra teria dispensado qualquer condução narrativa: todas as suas cenas vão e voltam como avatares da liquidez, fluindo por temas afins como especulação financeira e flexibilização trabalhista, ins-

65 Traduzido por nós do original em inglês: The multiple and heterogeneous forms of essays thus closely mimic the various formations of a contemporary brand of capitalism based on the compulsory manufacturing of difference, custom-tailored niche markets and flexible and modular forms of production. Essays, with their mix of different levels of address, their stupefying combination of contradictory materials and amazing ambivalence, their combination of the arcane and profane, of the affective and the reflexive, are no longer the exotic "other" of a drab and repetitive social reality. They now look amazingly similar to the collaged daily schedule of any contemporary working mom, to a zapping spree with a voiceover, or maybe just to a Sunday afternoon remix contest on YouTube.

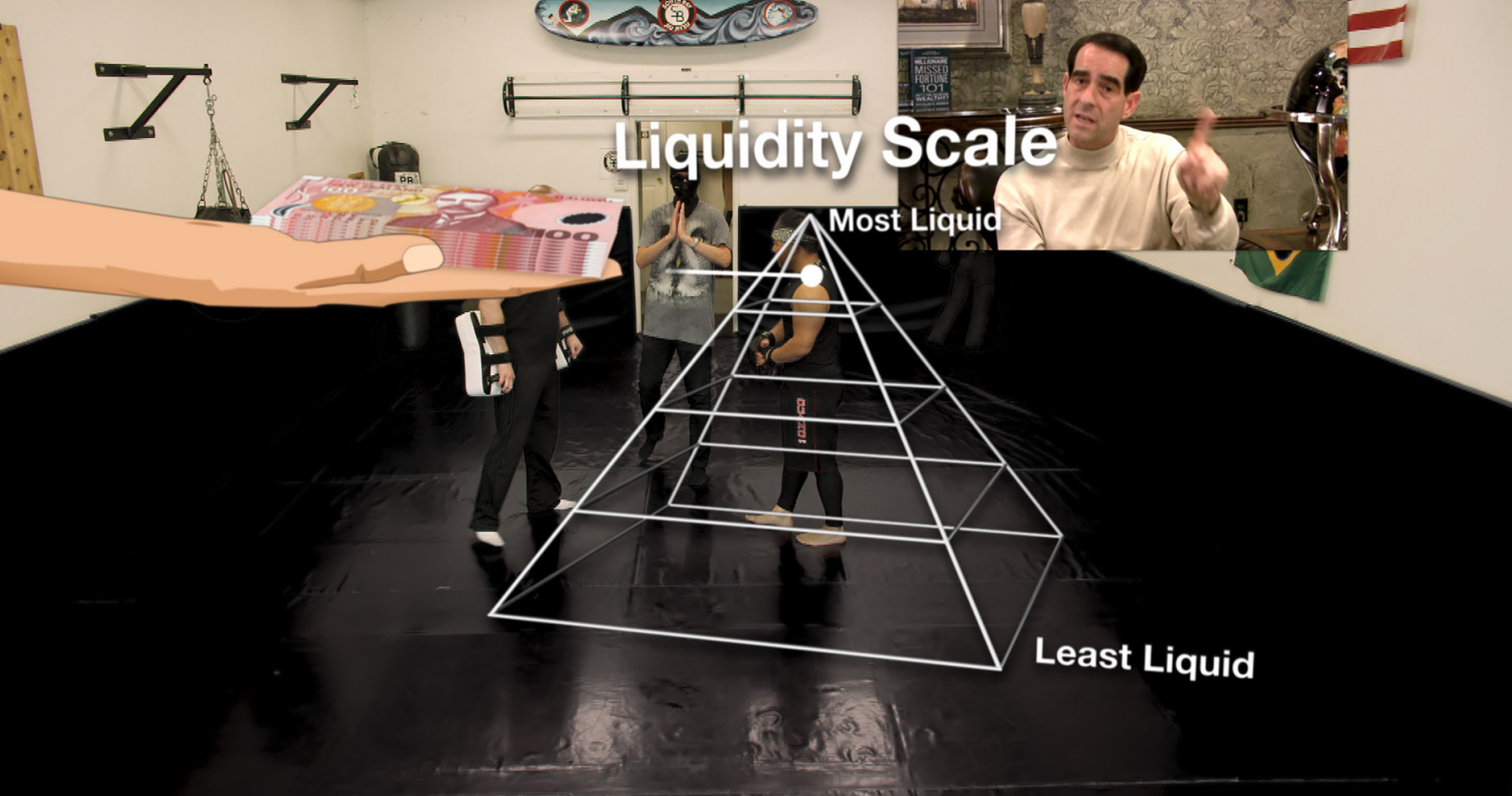


FIGURA 30: STILL DE LIQUIDITY INC. (2014), DE HITO STEYERL
FONTE: LIQUIDITY, 2014

tabilidade climática e plasticidade informacional, reportagens de tempestades e filmagens de surfe. A vocação proteica da obra é ainda potencializada por uma edição abundante em janelas, inserções e incrustações que, além de mimetizar o bombardeio sensorial dos dispositivos digitais, aponta igualmente para a dispersão de atenção necessária à administração de um mundo informatizado (Figura 28).

Na análise de Karen Archey, a obra parece sugerir que esta condição contemporânea de excesso e liquidez exige que o sujeito surfe pela superfície das coisas, se conforme constantemente às suas flutuações aberrantes – ou se afogue tentando (ARCHEY, 2014, p.224). Com efeito, esta é precisamente a sina de Jacob que, após sua falência como analista do Lehmann Brothers na Crise de 2008, teve de voltar às lutas profissionais de MMA para sobreviver. Este personagem reúne – sintomaticamente, podemos adiantar – todas as platitudes da ideologia neoliberal: como agente financeiro ou lutador marcial, Jacob tem de desviar socos e fundos, fazer fintas e aplicar golpes, trabalhar com investidas e investimentos, evitar quebras de costelas e de bolsas; em suma, ele tem de ser informe, adaptável, flexível e inquebrantável como a água. Ora, essa liquidez compulsória também se aplica aos produtores de imagens, desde designers lançados ao mundo dos freelancers até artistas vivendo de uma agressiva economia da presença⁶⁶. A obra é,

⁶⁶ Reconhecidamente, Steyerl é uma ativa pensadora a respeito das complicitades e precarizações do campo artístico. Desde obras de crítica institucional, passando por diagnósticos amplos a respeito do consumo simbólico contemporâneo e chegando, por fim, em denúncias abertas dos financiamentos escusos do setor, a contundência crítica

inclusive, bastante aberta neste sentido: nos mostra o cancelamento de seu próprio orçamento, trocas desesperadas de e-mails entre os produtores, trechos de tutoriais usados para a renderização amadora das cenas, interfaces dos programas de edição utilizados e até uma série de *templates* corporativos evidentemente apropriados. Se, como um infomercial tipicamente neoliberal nos informa, a liquidez consiste na possibilidade de acessar reservas em momentos de necessidade, nenhum dos personagens de *Liquidity Inc.* parece capaz de, justamente, incorporar esta liquidez em proveito próprio.

Paulatinamente, portanto, a obra opera uma distinção entre as perspectivas 'aéreas' dos fluxos capitalistas e seus efeitos 'terrenos' no cotidiano das coisas e pessoas, entre as representações idealistas da globalização em setas e esquemas e as representações concretas de sujeitos em crise e corpos em luta⁶⁷. Em uma passagem particularmente instrutiva da tática de estranhamento empregada por Steyerl, um lutador do mesmo clube de MMA que Jacob parece envergonhado ao revelar seu trabalho diário no Starbucks, momento em que uma janela sobreposta nos mostra o mesmo infomercial profetizando que "quando temos liquidez, estamos em controle" (LIQUIDITY, 2014). Mediante este jogo de associações cruzadas, portanto, depreendemos lentamente que, na materialidade cotidiana das pessoas e das coisas, o controle que a liquidez nos oferece não é senão o da contenção de crises, o da administração da tragédia, o da vida, enfim, sob um contínuo estado de exceção.

Mudemos um pouco a perspectiva e imaginemos, por um segundo, que a água em si é a protagonista de *Liquidity Inc.* Significativamente, o vídeo principia com um insólito diálogo em que a água se apresenta como uma entidade alienígena que, não obstante, foi incorporada em todos os sistemas terrestres. A chave de interpretação crítica de *Liquidity Inc.* está, justamente, neste termo aparentemente simples: incorporar, que pode se referir ao ato de integrar um elemento a um todo ou, particularmente, de constituir uma corporação. Com efeito, todas as cenas e temas da obra discorrem, de maneira ou outra, sobre a biografia da água incorporada a sistemas que, em última instância, estão submetidos aos fluxos de capital, informação e desejo: as previsões do clima e o funcionamento das linhas aéreas, as crises

da artista sobre a área é merecedora de estudo próprio. A respeito da precarização do trabalho cultural sob o regime neoliberal, podemos citar os ensaios *Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life e Freedom from Everything: Freelancers and Mercenaries*, presentes no *Wretched of the Screen* (2012); e os *The Terror of Total Dasein: Economies of Presence in the Art Field; International Disco Latin; e If You Don't Have Bread, Eat Art ! Contemporary Art and Derivative Fascisms*, presentes no *Duty Free Art* (2017). Para uma visão geral dos ensaios de Steyerl, checar a coletânea em apêndice.

67 Para uma formulação decolonial e precoce de Steyerl a respeito destas representações idealistas e aéreas da globalização, cf.: STEYERL, Hito. *The (W)hole of Babel: Magic Geographies of the Global*. In: **Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation: Essays 1999-2009**. Berlim: N.B.K. - Neuer Berliner Kunstverein, 2016..

financeiras e a difusão de ideologias neoliberais, as flutuações econômicas e luta dos corpos em crise, e assim sucessivamente (Figura 31). Ao tomar como objeto de biografia um elemento proteico por excelência, Steyerl amplifica a característica abstração, transitividade e circulação do capitalismo tardio, apresentando-nos um modelo fluido mas tangível, delirante mas pedagógico, de seus funcionamentos e contradições. Na precisa formulação de Lütticken, o fundamental em *Liquidity Inc.* é precisamente esta oposição que Steyerl estabelece entre uma “razão hiper-especulativa legitimada pela forma-ensaio e a lógica especulativa do hiper-capitalismo” (LÜTTICKEN, 2014, p.53). No sentido proposto pelo crítico, a água atua na obra como uma metáfora da infiltração da lógica capitalista em todos os sistemas, da transformação contínua das formas e dos valores, da capilaridade de uma circulação que a tudo abrange e subsume, abstrai e quantifica, conecta e modula. Em *Liquidity Inc.*, a água atua, em suma, como uma figura mental e – porque não – conceitual dos fluxos amorfos de capital, informação e desejo que canalizam a administração contemporânea da vida.

Em nenhum momento esta metáfora é mais nítida que no programa fictício de previsão climática presente na obra. Em suas breves aparições, o assim chamado *Weather Underground* – um aceno tanto ao conglomerado de previsão climática quanto à organização marxista dos anos 70 – mimetiza algumas das práticas documentárias analisadas nos capítulos anteriores: uma certa gestualidade e compostura jornalística, a dinâmica de âncoras e correspondentes, a utilização de mapas e infográficos, o enquadramento frontal e estável, a trilha sonora típica das escaladas, etc. Suas falas e vestimentas, no entanto, instauram um estranhamento particularmente profícuo em constelações críticas ao capitalismo tardio; como a obra nos narra:

Ventos alísios-comerciais [*trade winds*] sopram do Mar do Sul da China e sobem até o Pacífico, passam à Costa Oeste dos Estados Unidos, descem até Los Angeles e retornam novamente ao Mar do Sul da China. Amanhã, esses ventos alísios começam a se mover, ao contrário, soprando pessoas de volta para suas casas, soprando mercadorias de volta para suas fábricas, soprando fábricas de volta para seus países, e soprando seus países de volta às suas presumidas origens. (LIQUIDITY, 2014)⁶⁸

A circularidade do trajeto dos ventos alísios-comerciais – ‘*blowing from, up, over, down, across*’ – já configura uma crítica à vertigem dos fluxos

68 Importante notar que, no contexto da obra, “trade winds” deve ser entendido tanto como “ventos alísios” quanto como “ventos comerciais”. Tradução nossa do original: Trade winds blow from the South China Sea up across the Pacific, over to the West Coast of the United States down to Los Angeles and back to the South China Sea again. Tomorrow these trade winds began moving, in reverse, blowing people back to their homes, blowing goods back to their factories, blowing factories back to their countries, blowing their countries back to their assumed origins.

blood

stream

risk

tears

tsunami
tsunami

as rainbow
as rainbow

wave

weather
weather

flow

capital
capital

leak
leak

flood

cloud
cloud

polygons

torrent

numbers

twister

sweat

statistic distribution
statistic distribution

ice

I am liquidity incorporated

capitalistas sobre si mesmos. Mas esta circularidade é ainda atmosférica, esta vertigem é ainda inconsequente, estas representações, em suma, são ainda elevadas: é necessário combater precisamente este abstracionismo de esquemas e setas, gráficos e fluxos, que evadem ao fato de que cada um destes signos representa relações históricas e sociais concretas. Não à toa, o mapa-múndi apresentado perturba a estabilidade deste modelo segundo uma perspectiva localista e fragmentária: suas setas não apontam para nações soberanas, mas para Estados em rebelião ou conflito, áreas autônomas ou colonizadas, populações imigrantes ou perseguidas; em suma, para as contingências que se dão aquém das categorias da geopolítica global (Figura 32). O encerramento do trecho – *'blowing back, back, back'* – aponta igualmente para as consequências derradeiras destes fluxos, para sua participação na continuidade de políticas discriminatórias, de movimentos de migração em massa, de expropriações e pauperizações sistemáticas. Por fim, não impressiona que, tanto em *In Free Fall* quanto em *Liquidity Inc.*, passemos de relatos sistêmicos a pessoais, de perspectivas elevadas a visões de solo, de flutuações financeiras a biografias concretas: é de dentro deste jogo de especulações que as obras de Steyerl retiram seu efeito de estranhamento e, por consequência, suas pertinentes constelações críticas a respeito das estruturas que mimetiza.

Como seria, então, o ensaio pensado a partir de suas relações concretas, de suas bases materiais? Como citamos acima, Steyerl entende que, em sua composição interna, a forma-ensaio é sumamente adequada à aceleração e à precarização dos modos de vida sob o neoliberalismo global, em particular na dispersão perceptiva, fragmentação intelectual e flexibilização trabalhista que propõe. A artista argumentará, no entanto, que a dimensão política dos ensaios contemporâneos deve ser auferida não por sua internalidade, mas por sua externalidade; ou seja, não por sua composição, mas por sua atuação, sua prática, sua circulação. Dito de outra forma, se o capitalismo tardio permite e mesmo propicia o surgimento de formas coerentes com o ritmo dos fluxos de capitais, afetos e informações tão bem caracterizados pelo telejornalismo global, ele também permite o surgimento de circuitos midiáticos marginais que, conquanto possam parecer semelhantes, estabelecem outros vínculos afetivos, mnêmicos e sociais entre sujeitos, imagens e sons (STEYERL, 2017, p.278). Ao artista, pesquisador ou crítico de imagens contemporâneas, portanto, resta a busca destes circuitos, o traçado de suas afinidades, a biografia de seus objetos: a investigação, em suma, do estabelecimento de relações históricas ou sociais concretas.

Trata-se de um argumento que despontará com frequência no pensamento da artista: o de que as imagens contemporâneas, em sua circulação, estabelecem laços entre pessoas ao redor do mundo, articulando no processo não apenas visualidades e discursos contestadores em comum, mas também – e principalmente – apontando para o devir de esferas verdadeiramente



**FIGURA 32: STILL DE LIQUIDITY INC. (2014), DE HITO STEYERL
FONTE: LIQUIDITY, 2014**

públicas, de espaços efetivamente horizontais, de sociabilidades finalmente igualitárias (STEYERL, 2017; 2006a; 2013). Será, em suma, no tateamento de “constelações afetivas e políticas” que ainda não existem que a artista identificará o núcleo político de sua abordagem (STEYERL, 2013, p.167). Se esta postura ensaística recai na mímese do que busca combater, ou se ela serve de plataforma ao estabelecimento de constelações propositivas, é um julgamento que cabe às análises individuais de suas obras – ou melhor, às circulações individuais de suas obras. Não seria, enfim, mais coerente com uma abordagem verdadeiramente política da imagem contemporânea sua consideração como uma arena de pensamentos e afetos não apenas em conflito, mas também em movimento? Que, em sua abundância de edições, apropriações, reproduções, etc, as imagens contemporâneas sejam antes consideradas a partir das infraestruturas que sustentam sua visibilidade, das práticas que permitem sua pervivência? Que elas sejam vistas, em suma, a partir da concretude das relações que estabelecem, em vez da elevação de seu conteúdo originário? Justamente, é sobre este ponto que nos debruçaremos na parte final do capítulo: o encontro na produção de Steyerl entre o princípio materialista e a postura ensaística ou, dito de outra forma, a consideração das infraestruturas de circulação na constituição de constelações político-afetivas propositivas.

Como aludimos na crítica de *Journal No.1 – An Artist's Impression* (2007), a fragmentação iugoslava frente ao colapso do Bloco Soviético deflagrou uma disputa ao redor de objetos culturais que, tensionados entre interesses políticos, enquadramentos institucionais, permanências mnêmicas e disposi-

ções afetivas, passaram a ser compreendidos de maneira consideravelmente diferente a depender do contexto em que se encontram. No ensaio *Politics of the Archive: Translations in Film* (2008), a artista nos conta que, em sua busca por certas imagens de arquivo, ela se deparou precisamente com essa situação: a passagem de *The Battle of Neretva* (*Bitka na Neretvi*, 1969), de Veljko Bulajić, por uma série de instituições, formatos, nações e línguas. A artista, no entanto, não se debruçará sobre as divergências hermenêuticas a respeito dessas versões, mas sobre as alterações físicas de suas conversões para diferentes mídias, ou melhor: sobre a transposição deste filme para outras infraestruturas de produção, distribuição, reprodução, circulação e recepção de imagens técnicas.

A mudança de uma cena ilustra bem a questão por suas implicações políticas; uma cena, novamente, de alfabetização: uma professora diante de um quadro negro ditando a sigla do Conselho Antifascista de Libertação Nacional da Iugoslávia para uma sala de crianças (AVNOJ). Como a cineasta nos aponta, as seções laterais dessa cena foram cortadas em sua conversão de 35mm para VHS, relegando a tal sigla ao *hors-champ* do agora vídeo (Figura 33). Para além de um erro irrefletido e cotidiano de conversão, a artista argumentará que este corte não seria aceitável em um contexto de educação comum e antifascista com financiamento adequado a instituições culturais, ou mesmo possível sob as rígidas regulações de propriedade intelectual decorrentes de um mercado sólido de consumo cinematográfico. Pelo contrário, a supressão aparentemente inocente da sigla simboliza uma série de transições; em suas palavras:

As pessoas que trabalham no Museu do Filme de Sarajevo fizeram eles mesmos esta cópia em VHS. Eles simplesmente apontaram uma câmera VHS em formato 3:4 para uma projeção que estava em formato *widescreen*. Como resultado, ambos os lados da tela foram recortados. A razão é a consideravelmente dramática falta de fundos de uma instituição em um quadro pós-guerra de privatização descontrolada. Os equipamentos adequados para conversões profissionais não estavam disponíveis. (...) O recorte da imagem se refere, então, a um recorte político que substituiu os valores irrealizados do modernismo por práticas particularistas. (STEYERL, 2008b, p.3)⁶⁹

Apesar do expansionismo de sua leitura da situação, Steyerl começa a delinear uma aplicação da biografia do objeto de Tret'iakov à vida material das imagens através da consideração das infraestruturas que sustentam sua

69 Traduzido por nós do original: The people working at the Sarajevo film museum made this VHS print on their own. They simply pointed a VHS camera in 3:4 format at a projection which was in widescreen format. As a result, both sides of the screen were cropped. The reason is the rather dramatic lack of funds for this institution in a postwar situation of rampant privatization. Proper equipment for professional transfers is not available. (...) The cropping of the image thus refers to a political cropping that replaced the unfulfilled values of modernism with particularist practices.



FIGURA 33: STILL RECORTADO DO FILME THE BATTLE OF NERETVA (1969)
FONTE: STEYERL, 2008b

visibilidade pública ou privada. Exemplarmente, a artista nos narra que o filme iugoslavo continuou sendo convertido e compartilhado em NTSC, V2000, DVD e, por fim, H.264: as versões em NTSC costumavam ser o rescaldo da quebra generalizada de locadoras; o formato de V2000 foi descontinuado e seus aparelhos de reprodução estão relegados a museus; os DVDs se mostraram particularmente adequados à distribuição de cópias amadoras ou piratas; e as versões em H.264 foram o alvo por excelência de apropriações e disseminações em plataformas online de vídeo (STEYERL, 2008b, p.5-7; 2017, 281-282).

Através destas anedotas aparentemente irrelevantes, Steyerl nos sugere aos poucos que cada mídia carrega consigo um conjunto de particularidades não apenas estéticas, já que sua visibilidade é sustentada por uma ampla infraestrutura técnica, política, econômica e jurídica responsável pela produção de maquinário, regulação de propriedade, padronização de formatos, sindicalização de trabalhadores, manutenção de patrimônios, promoção de exposições, agremiação de aficionados, e assim sucessivamente. Com efeito, cada ato de reprodução técnica reproduz, igualmente, as relações sociais aí embutidas: ele afirma, flexibiliza ou rejeita direitos proprietários, ideais de originalidade, noções de nacionalidade, contextos culturais, etc (STEYERL, 2017, p.279). A crise contemporânea das instituições, no entanto, aliada à expansão capitalista sobre a esfera cultural e à disseminação de tecnologias digitais perturbarão sobremaneira este esquema até então relativamente estável. Nestas condições, a pervivência das imagens em sua materialidade técnica e a reestruturação privatista das infraestruturas que permitem sua

existência convergirão para uma atualização do funcionamento dos arquivos, que doravante será melhor descrito como uma dispersão de versões que uma salvaguarda de originais⁷⁰. Em suas palavras:

O arquivo é uma máquina realista, um corpo de poder e saber que se sustenta pela repetição. Mais precisamente, a autoridade dos arquivos tradicionais controla e regula a repetição de seus itens. (...) Repetição dentro do arquivo é controlada por diferentes lógicas de poder e saber, frequentemente aplicada tanto pelos Estados-nação quanto pelos interesses capitalistas. Atualmente, porém, a função do arquivo se tornou mais complexa pelas mais diversas razões, desde tecnologias de reprodução digital ao singelo fato de que algumas nações simplesmente deixaram de existir e de que seus arquivos colapsaram ou foram destruídos. (...) Patrimônios são dispersados e recolhidos, mesmo que em diferentes combinações. Não apenas os arquivos estão sendo transformados, como partes de seu conteúdo também estão sendo repetidos diferencialmente. (STEYERL, 2008b, p.3-4)⁷¹

É uma formulação que já analisamos antes: os arquivos são instituições de salvaguarda, mas que devem ser também entendidas como um campo de forças em que as formas, os significados e os suportes de seus objetos estão em perene disputa social. Ressaltamos, ao longo das análises, que essa disputa não é apenas discursiva, mas material: as práticas que se estabelecem ao redor destes artefatos acabam por marcá-los de uma miríade de maneiras, desde inscrições de empréstimos no verso de fotografias politicamente visadas até a deterioração de películas culturalmente desprezadas. Neste sentido, o arquivo não apenas salvaguarda objetos socialmente relevantes, como também os interpreta, altera e mesmo suprime. Tendo em vista a sugestão de que as imagens não são apenas arenas em disputa, mas também em movimento, nos leva, contudo, a reconsiderar mais uma vez este quadro.

Na visão de Steyerl, o movimento perpétuo de imagens e as operações diferenciais por ele impostas sobre a imagem requerem uma nova figura do arquivo, uma que abarque a circulação, a transitividade e a abertura dos fluxos contemporâneos de capital, informação e desejo. Esta figura, em Steyerl,

⁷⁰ Isto para não nos alongarmos, é claro, nas intervenções de cunho eminentemente político no filme, como é o caso de sua variada extensão a depender do país para o qual ele foi adaptado: se no original constam 175 minutos de projeção, sua versão russa, por exemplo, terá menos da metade disso (STEYERL, 2008b, p.5)

⁷¹ Traduzido por nós do original em inglês: The archive is a realist machine, a body of power and knowledge, and it sustains itself by repetition. More precisely, the authority of traditional archivel controls and regulates the reproduction of their items. (...) Repetition within the archive is controlled by different logics of power and of knowledge, most often enforced both by the nation-state and capital interests. But nowadays, the function of the archive has become more complicated, for the most diverse reasons, ranging from digital reproduction technologies to the mere fact that some nations simply cease to exist and their archives are destroyed and collapse. (...) Heritages are dispersed and re-collected, though in different combinations. Not only are the archives themselves being transformed, but some of their content is being repeated differently as well.

será a do circuito. Neste regime *circulacionista*, não existiriam mais distinções estatutárias entre produção e circulação e, por consequência, entre vivência e pervivência, original e reprodução, criação e edição, repetição e diferença, etc (STEYERL, 2014, p.36). O que não equivale a dizer, por óbvio, que não existam distinções, mas que elas devem ser buscadas na biografia destas imagens, ou melhor, que elas são de ordem política e econômica. Tomemos a própria investigação de Steyerl pelo *The Battle of Neretva*: não se trata de dispensar suas versões recortadas e reduzidas como artisticamente inferiores ou historicamente indignas, mas de identificar nessas diferenças traços de aderências afetivas, pressões econômicas, conjunturas políticas, e assim sucessivamente até a composição de uma história material e materialista a respeito do filme.

Isto seria, no entanto, um esboço a respeito da aplicação do modelo narrativo da biografia do objeto à circulação de imagens técnicas visivelmente físicas. Mas e quanto às imagens supostamente imateriais e intangíveis, às imagens digitais? Por contraintuitivo que pareça, a abordagem de Steyerl será a mesma: sua conhecida noção de *imagem ruim* é tão somente uma extensão deste raciocínio ao domínio digital. É lícita a objeção de que existem diferenças intransponíveis entre imagens fotográficas, fílmicas e digitais, e que uma tal postulação seria, no mínimo, irrazoável. Como vimos até o momento, no entanto, as elaborações de Steyerl não são de ordem ontológica, mas pragmática: elas não versam sobre as especificidades de cada mídia, isto é, suas estruturas constitutivas, mas sobre as condições que permitem sua existência, isto é, as infraestruturas que sustentam sua visibilidade. Em particular, Steyerl assevera que o distintivo das imagens digitais em relação às suas antecessoras não é, de maneira alguma, sua suposta imaterialidade, mas sua sustentação em um sistema circulatório por excelência⁷². Em suas palavras:

É uma mistificação completa pensar na imagem digital como um clone reluzente e imortal de si mesma. Pelo contrário, nem mesmo a imagem digital está fora da história. Ela carrega as contusões de seus choques com a política e a violência. (...) As contusões das imagens são seus glitches e artefatos, os vestígios de suas ripagens e transferências. Imagens são violadas, despedaçadas, submetidas a interrogatórios e investigações. Elas são roubadas, recortadas, editadas e reapropriadas. São compradas, vendidas, arrendadas. Manipuladas e aduladas. Repudiadas e reverenciadas. Participar significa tomar parte em tudo isso. (STEYERL, 2012, p.53)⁷³

72 Ademais, cumpre notar que, em termos práticos, mesmo imagens transmitidas precisam ser antes armazenadas em memórias locais antes de serem acessadas pelo usuário ou processadas por um programa. Sobre o assunto, cf.: KIRSCHENBAUM, Matthew. Mechanisms: New Media and Forensic Imagination. Londres: MIT Press, 2012.

73 Cinco breves considerações sobre a tradução precisam ser feitas. Primeiro, cumpre citar a única tradução portuguesa completa do ensaio, realizada por Luisa de Paula Marques Sousa (SOUSA, 2017, p.118-123). Segundo, 'bruises' foi vertido como contusão em continuida-

O particularmente perspicaz da noção de imagem ruim é o subtexto de que somente as tecnologias digitais aliadas aos ciclos agressivos do capitalismo tardio poderiam produzir imagens tão precárias (STEYERL, 2012, p.32-33). Segundo o raciocínio de Steyerl, as marcas destas imagens são encaradas não como uma perda de informação, mas como um ganho de significação: por mais destrutivas que sejam ao conteúdo veiculado, cada uma delas atesta para os deslocamentos, descontextualizações, contrabandos e apropriações às quais as mercadorias estão submetidas em um tal regime. Uma formulação precoce desta atenção às falhas digitais pode ser encontrada na interpretação da artista a respeito do que ela chama de *'spamsoc'*⁷⁴: as "linguagens defeituosas" resultantes de traduções, circulações, correções e leituras maquínicas de texto que encontramos com frequência em sites amadores ou em legendas de DVDs pirateados (STEYERL, 2016). Ao considerar os condicionamentos que permitem o surgimento destas sintaxes quebradas e morfologias errantes, a artista vai além da constatação redutora de um "inglês ruim" para identificar nelas expressões legítimas das tensões globais que atravessam a produção simbólica contemporânea, como os imperialismos linguístico-culturais, a acelerada obsolescência tecnológica, os cerrados direitos de propriedade, a galopante precarização trabalhista, e assim sucessivamente. Apesar de suas capacidades de edição, reprodução e distribuição, portanto, as tecnologias digitais em rede constituem uma infraestrutura informacional que, à semelhança das analisadas acima, encerra em si uma série de determinações alheias às propriamente técnicas. No caso, a característica dispersão digital estará sempre em tensão com os esforços de proteção, regulação e mercantilização dos poderes constituídos. Em suas palavras:

de às metáforas vitalistas de Steyerl e causalidade com suas imagens de 'choque', 'impacto' e 'colisão'. Terceiro, 'artefato' é um termo técnico que designa resultados anômalos de um procedimento em vista de metodologias ou aparelhagem inadequadas. Quarto, 'ripagem' é um neologismo recentemente incorporado por alguns dicionários, designando por sua vez uma cópia usualmente ilegal do conteúdo de uma mídia eletrônica. E por último, 'glitches' foi mantido no original em vista de sua razoável infiltração na língua portuguesa e, particularmente, nos estudos sobre cultura digital. Tradução nossa do original: It is a complete mystification to think of the digital image as a shiny immortal clone of itself. On the contrary, not even the digital image is outside history. It bears the bruises of its crashes with politics and violence. (...) The bruises of images are its glitches and artifacts, the traces of its rips and transfers. Images are violated, ripped apart, subjected to interrogation and probing. They are stolen, cropped, edited, and re-appropriated. They are bought, sold, leased. Manipulated and adulated. Reviled and revered. To participate in the image means to take part in all of this.

74 Este termo é, ele mesmo, um ótimo exemplo do que propõe: união sintomática entre *'spam-'*, neologismo derivado de um esquete do grupo de comédia britânico Monty Python, e *'-soc'*, sufixo imaginário retirado do romance distópico de George Orwell que sintetiza a tendência redutiva da "novilíngua".



FIGURA 34: EXEMPLO DE SPAM RETIRADO DO ENSAIO SPAM OF THE EARTH (2012)

FONTE: : <<https://www.e-flux.com/journal/32/68260/the-spam-of-the-earth-withdrawal-from-re-presentation/>>.

Enquanto sons e imagens são capazes de viajar mais livremente que nunca, esforços significativos são feitos para reterritorializá-los. Enquanto as dinâmicas universalizantes da mídia globalizada empurra as imagens para o mundo, as forças do colonialismo cultural e econômico as puxem de volta para circuitos controlados de circulação. O spamsoc, como uma linguagem em tradução, se vê pega nessas forças contraditórias e dilacerada em direções divergentes. (STEYERL, 2016)⁷⁵

Apesar do tratamento similar que Steyerl passará a conferir a textos, sons e imagens nos ambientes digitais, serão nestas últimas que a artista identificará uma franqueza ímpar a respeito das complexas torções dos fluxos contemporâneos de capital, informação e desejo. Pensemos, por exemplo, na multidão de spams usualmente ignorados que, no entanto, oferecem ganhos milagrosos de status social, massa muscular ou relacionamento amoroso (Figura 34). Como associar de maneira propositiva esta circulação acelerada com sua banalidade estética? Suas imagens borradas e anônimas com a intensidade afetiva que evocam? E, principalmente, a mera existência destas representações degradadas com a infraestrutura informacional que as circula? Diante dessa complexidade, não impressiona que o desenvolvimento de Steyerl siga passo com a estratégia marxiana de principiar uma

75 Traduzido por nós do original em inglês: While sounds and images are able to travel more freely than ever, strong efforts are made to reterritorialize them. While the universalizing dynamics of globalized media pushes images out in the world, the forces of cultural and economical colonialism are pulling them back towardss controlled circuits of circulation. Spamsoc as a language in translation is caught up in these contradictory forces and torn in diverging directions.

crítica sistêmica a partir de sua “forma elementar” e os modos de valor associados: a imagem, ou a mercadoria, e sua resolução, ou o valor de troca (MARX, 2013, p.157; STEYERL, 2012, p.41). Vamos analisar mais de perto este ponto.

Apesar de seu foco nas ‘imagens pobres’⁷⁶, é a partir das ‘imagens ricas’ dos cinemas IMAX, televisões UltraHD, streamings 4K e afins que o raciocínio de Steyerl se estrutura (STEYERL, 2012, p.33). Em consonância com nosso desenvolvimento, a artista apontará que a consolidação global de um regime neoliberal agressivo deflagrará uma reestruturação geral da produção midiática na direção de uma crescente privatização de seus meios, como, particularmente, no desmonte de políticas públicas de produção audiovisual e de instituições de preservação, distribuição e exibição destes produtos (IDEM, p.35-39). Desnecessário dizer que, neste quadro privatista, setores menos lucrativos foram não apenas marginalizados da produção audiovisual convencional como a própria visibilidade de seus produtos foi virtualmente suprimida. É somente natural, portanto, que toda uma hierarquia de circuitos derivativos tenha lentamente se organizado ao redor deste centro de alta resolução e custo: circuitos de DVDs e VHSs originais ou ripados; transmissões televisivas e streamings credenciados; versões digitais em sites oficiais; e, por fim, de cópias piratas em plataformas abertas ou redes de *torrents*. Como vimos acima, cada um destes circuitos terá sua própria rede de associados, modalidades de financiamento, regulações de propriedade, modos de distribuição, etc, não sendo incomum, ademais, que seus objetos transitem legal ou ilegalmente de um formato e circuito a outro, adquirindo, no processo, marcas características de traduções, alterações, apropriações e recontextualizações.

No caso das infraestruturas informacionais, no entanto, este trânsito de imagens não será meramente incidental, mas o próprio fundamento de sua visibilidade: a partir do momento em que são digitalizadas e publicadas – e elas invariavelmente serão –, as imagens escoam das mais diversas maneiras pelos mais diversos circuitos e dispositivos. A artista vai inclusive ressaltar este ponto ao afirmar que imagens em rede adquirem uma singular fluidez, ao ponto de se transformarem a cada ponto de distribuição ou visualização; em suas palavras:

76 Como usual na trajetória da artista, existe um jogo de palavras no termo ‘poor image’. ‘Poor’, em inglês, pode designar tanto baixa qualidade ou resolução (‘poor quality’), quanto ‘pobreza’ em acepção ampla. As traduções portuguesas costumam verter criativamente a expressão ‘poor image’ como ‘imagem ruim’, enquanto as espanholas optam por manter a etimologia e traduzi-la como ‘imagen pobre’. Para nós, o termo ‘imagem precária’ agregaria ambas as dimensões intencionadas pela artista, mas optamos pelo uso de ‘imagem ruim’ para não divergirmos da tradução convencional em território nacional. Para uma visão geral das traduções latinas dos textos de Steyerl, checar a coletânea de textos incluída no apêndice.

A condição plenamente desenvolvida da Internet não é uma interface, mas um ambiente. Mídias antigas, assim como pessoas, estruturas e objetos em imagem são incorporados como matéria em rede. O espaço em rede é um meio em si mesmo, ou seja lá como se possa chamar o estado promíscuo e póstumo de um meio hoje. É uma forma de vida (e morte) que contém, sublima e arquiva todas as formas anteriores de mídia. Nesse espaço midiático fluído, imagens e sons se transformam através de diferentes corpos e suportes, adquirindo cada vez mais glitches e contusões ao longo do caminho. (STEYERL, 2014, p.113)⁷⁷

Com efeito, uma abordagem baseada em dados identificaria nas imagens em rede nada mais que “coisas, constelações ou processos” anteriormente evidentes como imagens (STEYERL, 2014, p.34). Não adentraremos, no entanto, nesta linha de argumentação já que ela retroagiria precisamente à imaterialidade que buscamos desmistificar. Para nossos propósitos, é suficiente ressaltar que a reprodução em ambientes digital não é necessariamente uma replicação, ou seja, a geração de uma cópia sem perdas ou ganhos de informação; a tendência cotidiana, aliás, é precisamente a contrária: a da dispersão e alteração⁷⁸. Lembremos, por exemplo, das constantes compressões que as redes sociais impõem aos arquivos, dos nada incomuns erros de transmissão e de armazenamento, da variedade de diferenças entre dispositivos, ou, em um plano mais social, da prática disseminada de *print*, de edições amadoras, mudanças de escala, conversões de formato, inclusões de marcas d’água, inserções de legendas, e assim sucessivamente.

No circulacionismo de Steyerl, portanto, a aceleração muitas vezes se equaciona à degradação, e não tarda para que as imagens se tornem fantasmas de si mesmas em montagens de fã-clubes ou memes de quinta geração. Com efeito, quanto mais distantes dos circuitos controlados de alta resolução, mais a regra parece ser a precarização, a edição, a fragmentação, a deterioração. Em uma frase, estas imagens são dilapidadas até alcançarem um ponto de equilíbrio entre visibilidade e velocidade: na economia massiva e acelerada de imagens digitais, elas surgem como o produto colateral inevitável de conexões ruins e dispositivos obsoletos, protocolos desviantes e dis-

77 Traduzido por nós do original: The all-out Internet condition is not an interface but an environment. Older media as well as imaged people, imaged structures, and imaged objects are embedded into networked matter. Networked space is itself a medium, or whatever one might call a medium’s promiscuous, posthumous state today. It is a form of life (and death) that contains, sublimes, and archives all previous forms of media. In this fluid media space, images and sound morph across different bodies and carriers, acquiring more and more glitches and bruises along the way.

78 Apesar de seu foco no campo artístico, o texto-obra de Seth Price chamado *Dispersion* (2002-) é uma importante referência sobre o assunto. Cf.: PRICE, Seth. *Dispersion*. In: CORNELL, Lauren; HALTER, Ed (ed.). **Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century**. Massachusetts: MIT Press, 2015. O texto-obra também se encontra disponível no arquivo de Net Art da Rhizome, e se encontra disponível no seguinte link: <<https://anthology.rhizome.org/dispersion>>.

positivos defeituosos, bots autônomos e reproduções apressadas. Elas são, na conhecida formulação de Steyerl, as “condenadas das telas, os detritos da produção audiovisual, o lixo que chega às praias das economias digitais” (STEYERL, 2012, p.32).

Podemos, agora, retornar com mais propriedade às análises das duas obras de Steyerl. Apontamos que *In Free Fall* pode ser considerada como uma pedagogia e um manifesto, um panorama compreensivo a respeito do caráter destrutivo do capitalismo tardio e uma proposta de linguagem da prática que utilize a gramática de detritos deste sistema em sua própria crítica. No processo desta crítica, notamos como a artista põe em ação um procedimento ensaístico de associações livres, inesperadas e multidirecionais que, no entrelaçamento entre sujeitos e coisas, internalidade e externalidade, imagem e materialidade, têm como princípio e corolário o entrelaçamento das representações com as relações que permitem sua existência enquanto experiência concreta de produção e recepção simbólica. Analisado nestes termos, *Liquidity Inc.* mimetiza e amplifica a abstração, a transitividade e a circulação características das coisas sob capitalismo tardio para perturbar, de dentro mesmo deste sistema, suas narrativas e operações de extração de valor e modulação de afetos. Identificamos, ainda, um segundo plano de procedimentos: um que busca o estranhamento de situações normalizadas para, precisamente, estimular o traçado de constelações críticas que sejam politicamente contundentes mas também afetivamente carregadas. Chegamos, por fim, à imagem sintética de um noticiário que, em seu entrecruzamento de previsões climáticas e tempestades mentais, flutuações financeiras e conflitos sociais, expõe com nitidez a organicidade dos fluxos de informação, capital e desejo na constituição do regime perpétuo de exceção que circunda e administra os sujeitos e objetos contemporâneos. Mas o que teria, afinal, uma analítica de infraestruturas e a noção de imagem ruim a contribuir a este panorama?

A continuidade da cena do *Weather Underground* nos aponta precisamente na direção de uma resposta. É ao nível do solo, das manifestações cotidianas e das consequências concretas destas previsões que encontraremos os contornos da principal figura de crítica presente em *Liquidity Inc.*: a da tempestade que, soprando “do inferno”, empurra a tudo e a todos “de volta ao passado” (LIQUIDITY, 2014; Figura 35). Trata-se de uma aberta citação à conhecida figura do anjo da história de Walter Benjamin, cuja formulação convém citar integralmente:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de

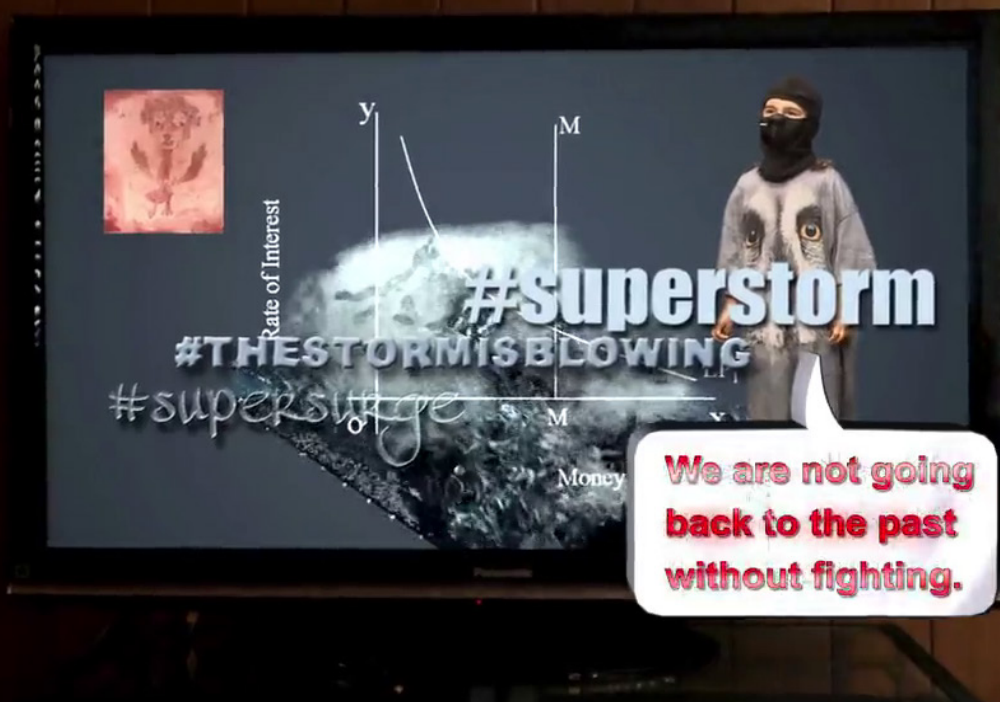


FIGURA 35: STILL DE LIQUIDITY INC. (2014), DE HITO STEYERL
FONTE: LIQUIDITY, 2014

eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (BENJAMIN, 2005, p.87)

Não precisamos analisar minuciosamente esta figura mental – de resto bastante conhecida – para notar que se trata de uma inversão crítica das cantilenas do progresso tecnológico e do avanço humanitário que viriam a reboque da expansão capitalista. Na presciente visão de Benjamin, o progresso capitalista é indissociável de um componente destrutivo que se manifesta em ciclos de crises financeiras e tragédias humanitárias, descartes tecnológicos e colapsos ambientais, deixando pelo caminho somente as ruínas daquilo que cessou de ser útil ou novo. Em uma primeira aproximação, portanto, não podemos senão identificar as imagens ruins que se acumulam nas memórias de dispositivos ao redor do globo como as mais recentes manifestações dos detritos de um sistema irracional que produz, circula, consome e descarta com uma voracidade sem igual: elas são, como Steyerl nos indica, o lixo das economias digitais, os resquícios de um tempo esquecido, os rastros de uma indústria simbólica, as ruínas de uma estética vencida, e assim sucessivamente. Existe, porém, uma segunda aproximação que pode-

mos estabelecer.

A reiterada busca de Benjamin pelos rastros deste trator da história em bonecas e passagens, sonhos e memórias parece realizar precisamente este recolher de fragmentos que o anjo de Klee deseja: espécie de resistência temporal, investimento afetivo e esperança resignada que propõe a rememoração daquilo que foi vencido ou esquecido como forma de organização política, mental e social. Em retrospecto, torna-se evidente que o pensamento e a prática de Steyerl a respeito das imagens técnicas estão orientados para o mesmo horizonte ético: uma inversão de valores que, em sua atenção ao rastro e ao resquício, ao fragmentário e ao inesperado, procura remontar e resgatar as promessas perdidas do passado de forma a abrir espaço, no presente, às possibilidades de outros futuros. Como a mais recente ruína da voracidade capitalista, é somente natural que as imagens ruins ocupem um lugar privilegiado de instanciação político-afetiva: indesejadas mas orgulhosas, elas zombeteiam tanto das promessas do progresso tecnológico quanto dos enquadramentos de nação e propriedade, propondo no lugar outras estéticas e visualidades, outras narrativas e sociabilidades. Pois, de fato, ao se posicionarem à margem da produção audiovisual hegemônica, ao reconhecerem a materialidade das imagens e, principalmente, seu risco de desaparecimento, estes circuitos se organizam ativamente ao redor de arquivos colaborativos, fóruns de discussão, afinidades políticas e redes de transmissão, constituindo no processo não apenas uma comunidade e uma solidariedade entre sujeitos, mas também com estas coisas que tanto nos acompanham e consolam: as imagens.

Referências:

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p.15-46.
- ALTER, Nora M. **The essay film after fact and fiction**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.
- ARCHEY, Karen. Hyper-Elasticity Symptoms, Signs, Treatment: On Hito Steyerl's Liquidity Inc. In: In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.221-228.
- BATTLE of Neretva. Direção: Veljko Bulajić. Fotografia: Ratko Djurović; Stevan Bulajić; Veljko Bulajić. Roteiro: Stevan Bulajic; Ratko Djurovic. Produção: Steve Previn. Iugoslávia; Itália; Alemanha; Estados Unidos: Bosna Film; Jadran Film; Kinema Sarajevo; Radna Zajedniva Filma; Igor Film; Eichberg-Film; Commonwealth United Entertainment, 1969. Filme (175min), cor, som.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de História'**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- B-52. Direção, roteiro: Hartmut Bitomsky. Produção: Hartmut Bitomsky, Albert Schwinges. Fotografia: Hugo Kroiss, Volker Langhoff. Gravação: Chris Laine. Berlim: Big Sky Film; Cofilm, 2001.
- CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Papyrus, 2015.
- CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2016.
- DIAL H-I-S-T-O-R-Y. Direção, produção, roteiro: Johan Grimonprez. Paris: Soda Pictures, 1997.
- FOSTER, Hal. **What comes after the farce? Art and criticism at a time of debacle**. Londres; Nova Iorque: Verso, 2020. *E-book*.
- GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. Capitalism: a very special delirium. In: LOTRINGER, Sylvère (ed.). **Chaosophy: texts and interviews 1972-1977**. Trad. David L. Sweet, Jarred Becker, Taylor Adkins. Los Angeles: Semiotext(e), 2009;
- GUATTARI, Félix. Capital as the Integral of Power Formations. In: LOTRING-

- ER, Sylvere (ed.). **Soft Subversions: Texts and Interviews 1977-1985**. Trad. de Chet Wiener e Emily Wittman. Semiotext(e): Los Angeles, 2007.
- IN FREE Fall. Direção: Hito Steyerl. Intérpretes: Imri Kahn, Mike Potter, Hito Steyerl, Kevan Jenson. Fotografia: Kevan Jenson, Christoph Manz. Londres: [s.n.], 2010.
- JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo. In: **Novos Estudos Cebrap**, n.12, p.16-26, 1985.
- KIRSCHENBAUM, Matthew. Mechanisms: New Media and Forensic Imagination. Londres: MIT Press, 2012.
- LIQUIDITY Inc. Direção: Hito Steyerl. Fotografia: Christoph Manz, Kevan Jenson. Noruega: [s.n.], 2014.
- LÜTTICKEN, Sven. Hito Steyerl: Postcinematic Essays after the future. In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.109-114.
- MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.11-20.
- MACHADO, Arlindo. O Filme Ensaio. In: **Concinnitas**, v.2, n.5, 2003, p.63-75. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804>>. Acesso em: 23 mar. 2023.
- MACHADO, Arlindo. O cinema conceitual. In: **Os anos de chumbo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- MAGAGNOLI, Paolo. Capitalism as Creative Destruction: The Representation of the Economic Crisis in Hito Steyerl's In Free Fall. In: **Third Text**, v.27, n.6, 2013, p.723-734. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2013.857899>>. Acesso em: 11 set. 2023.
- MARX, Karl. **Grundrisse; manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política**. Trad. Mário Duayer, Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011. *E-book*.
- MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013. *E-book*.
- PRICE, Seth. Dispersion. In: CORNELL, Lauren; HALTER, Ed (ed.). **Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century**. Massachusetts: MIT Press, 2015.
- RIFF, David. "Is this for real?": A close reading of In Free Fall by Hito Steyerl. In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.133-148.
- SOUSA, Luísa de P. M. **Hito Steyerl: mediações**. 2017. 233f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- STEYERL, Hito. A Language of Practice. In: LIND, Maria; STEYERL, Hito (ed.). **The Greenroom: Reconsidering documentary and contemporary art**.

Nova Iorque: Sternberg Press, 2008c.

STEYERL, Hito. Documentary Uncertainty. In: LIND, Maria (ed.). **Abstraction**. Londres; Cambridge: WhiteChapel Gallery; MIT Press, 2013, p.160-167. Disponível em: <<http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

STEYERL, Hito. **Duty Free Art**. Londres; Nova Iorque: Verso, 2017.

STEYERL, Hito. Too Much World: Is the Internet Dead? In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.29-40.

STEYERL, Hito. Language of Things. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2006a. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em 17 mar. 2022.

STEYERL, Hito. Notes about Spamsoc. In: **Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation: Essays 1999-2009**. Berlim: N.B.K. - Neuer Berliner Kunstverein, 2016. Disponível em: <<https://www.pagesmagazine.net/en/articles/notes-about-spamsoc>>. Acesso em: 17 jul. 2023.

STEYERL, Hito. Politics of the archive: Translations in film. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008b. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

STEYERL, Hito. The essay as conformism? Some notes on global image economies (2011). In: ALTER, M. Nora; CORRIGAN, Timothy (ed.). **Essays on the essay film**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

STEYERL, Hito. **The Wretched of the Screen**. Londres: Sternberg Press, 2012.

STEYERL, Hito. The (W)hole of Babel: Magic Geographies of the Global. In: **Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation: Essays 1999-2009**. Berlim: N.B.K. - Neuer Berliner Kunstverein, 2016. Disponível em: <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/s_babel_X.HTM>. Acesso em: 03 mai 2022.

TRET'IAKOV, SERGEI. The biography of objects. In: **October**, v.118, 2006, p.57-62. Disponível em: <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110516678-019/html?lang=en>>. Acesso em: 1º jul. 2023.

As muitas vidas de Luzia:

as políticas da memória sobre os fragmentos do patrimônio

*Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”.
Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo.*
Walter Benjamin

Na noite de 2 de setembro de 2018, um incêndio de grandes proporções reduziu a sede do Museu Nacional do Rio de Janeiro a uma pilha de escombros e cinzas. O acervo foi destruído em sua quase totalidade, o edifício histórico que o abrigava foi extensamente danificado e, no rescaldo da catástrofe, uma polêmica museológica se instaurou: o que fazer de um museu sem acervo?

Naturalmente, grande parte das primeiras medidas institucionais foram direcionadas ao resgate dos objetos do acervo (Figura 36). Quase vinte dias e uma série de protestos depois, o primeiro repasse emergencial foi sancionado e, desde então, o museu converteu-se em um sítio arqueológico onde pesquisadores esquadrinham, reviram e peneiram entulhos em busca de fragmentos chamuscados da história do nosso território (RODRIGUES, 2021). Atualmente, sabe-se que a perda do acervo não foi tão severa e, sob o mote Museu Nacional Vive, a instituição reposicionou-se publicamente como entidade comunitária propiciadora de mobilização social e pesquisa científica⁷⁹. Um grande passo nessa superação foi a exposição Museu Nacional Vive – Arqueologia do Resgate, que reunia objetos recém-resgatados do incêndio no Centro Cultural Banco do Brasil (Figura 37).

À margem, porém, deste circuito mais imediato, pudemos entreouvir produtivas dissonâncias. Em entrevista concedida no dia seguinte ao incêndio, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro expressou sua vontade de que o edifício do museu permanecesse em ruínas, à maneira de um memorial (CASTRO, 2018). E, sobretudo, completa o antropólogo, “não tentaria esconder, apagar esse evento, fingindo que nada aconteceu e tentando colocar ali um prédio moderno, um museu digital, um museu da Internet” (IBIDEM).

Com efeito, uma correção se faz necessária: o Museu Nacional foi reduzido a uma pilha de escombros, cinzas, e imagens. Lembremos que a lenta queima do edifício e de seu acervo deflagrou verdadeira tempestade midiática: primeiro como mensagens e tweets, e então desabafos em redes sociais, filmagens aéreas borradas, fotos de primeira mão, coberturas especiais atônitas e, somente ao fim, como reportagem solene. Mas o fenômeno não parou aí. Três meses após o incêndio, a iniciativa Por Dentro do Museu foi divulgada como fruto de parceria firmada em 2016 entre o Museu Nacional, o Ministério da Educação e o *Google Arts & Culture* (Figura 38)⁸⁰.

⁷⁹ Os princípios, compromissos e cronogramas do projeto Museu Nacional Vive podem ser acessados através do seguinte link: <<https://museunacionalvive.org.br/apresentacao/>>.

⁸⁰ O projeto pode ser acessado pelo link: <<https://artsandculture.google.com/project/museu-nacional-brasil?hl=pt>>.

Sem fins lucrativos, esta subdivisão do Google oferece recursos e quadros técnicos de digitalização de espaços e acervos, sob a contrapartida de que as reproduções ficarão hospedadas em sua plataforma. A justificativa dada por seu representante é ostensivamente iluminista: “preservar a herança do mundo e democratizar o acesso à arte” (COUGHENOUR, 2018). E, de fato, não há o que se discutir a respeito do enorme benefício que a aplicação de tecnologias de informação e comunicação (TICs) pode trazer à preservação ou publicização de acervos históricos ou artísticos⁸¹

A questão, no entanto, é que estes benefícios pertencem ao reino das possibilidades, ou melhor, dos arranjos sociotécnicos concretos em que estas tecnologias se encontram: como qualquer instrumento, as TICs não encerram qualidades intrínsecas, estando sempre atadas aos usos a que se destinam⁸². Neste sentido, o questionamento de Viveiros de Castro parece nos acompanhar em cada visita que fazemos aos ensolarados ambientes tridimensionais da plataforma do Google: à sombra do incêndio e do trauma coletivo

81 Um exemplo candente é a crescente importância das chamadas exposições virtuais nas atividades museais. Sobre o assunto, cf.: MAMONE, Felipe. A curadoria e o museu virtual: aproximações, precedentes, possibilidades. In: **Anais do XII Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte**, v.1, 2022, São Paulo. Campinas: Galoá, 2022. Disponível em: <<https://proceedings.science/eha-2022/trabalhos/a-curadoria-e-o-museu-virtual-aproximacoes-precedentes-possibilidades?lang=pt-br>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

82 Para uma introdução à filosofia crítica da tecnologia, cf.: FEENBERG, Andrew. O que é filosofia da tecnologia? Trad.: Agustín Apaza. In: **Komaba**, 2003. Disponível em: <https://www.sfu.ca/~andrewf/Feenberg_OQueEFilosofiaDaTecnologia.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2023.

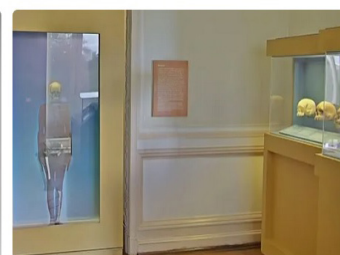


Antes do incêndio: Redescubra os destaques da coleção

Use o Museum View para explorar o museu como era antes do incêndio



.Luzia
mais antigo descoberto nas Américas



TOUR VIRTUAL
Veja Luzia antes do incêndio
Visite Luzia no museu em 360º graus

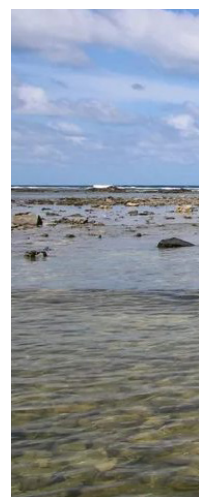


FIGURA 36: REGISTRO DE PROCESSO DE RESGATE DOS OBJETOS MUSEAIS

FONTE: <<https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2019/02/museu-nacional-do-rio-virou-esqueleto-gigante-de-um-so-andar-apos-incendio.shtml>>

FIGURA 37: REGISTRO DA EXPOSIÇÃO MUSEU NACIONAL VIVE (2019)

FONTE: <<https://conexao.ufrj.br/2019/02/museu-nacional-vive-arqueologia-do-resgate/>>



FIGURA 38: REGISTRO DA INICIATIVA POR DENTRO DO MUSEU NACIONAL

FONTE: <<https://artsandculture.google.com/project/museu-nacional-brasil?hl=pt>>

FIGURA 39: TRANSMISSÃO DO GOVERNO DE TUVALU NA COP27

FONTE: <<https://www.theguardian.com/world/2023/jun/27/tuvalu-climate-crisis-rising-sea-levels-pacific-island-nation-country-digital-clone>>



subsequente, qual é exatamente a relação que se estabelece entre o destruído acervo físico e o reluzente arquivo digital? Qual é o estatuto e mesmo a função de uma reprodução sem original, de um arquivo sem acervo? Estes ambientes embalsamados não transitam perigosamente entre a justa prevenção e a sombria antecipação de políticas públicas que, sabemos, tendem à deterioração do patrimônio nacional? Toda esta situação não nos lembra um pouco a dos governantes de Tuvalu que, diante da iminente submersão da ilha em decorrência da crise climática, anunciaram na última COP a intenção de digitalizarem seu território como último recurso?⁸³ (Figura 39)

Ao longo da dissertação, trabalhamos com o conceito amplo de *práticas documentárias*: suportes, técnicas, procedimentos e mecanismos privilegiados ou mesmo autorizados para a elaboração do passado e para a representação do presente. Em específico, investigamos o papel do *campo institucional* para a consolidação destas práticas como, justamente, documentárias: formações estatais ou paraestatais dotadas de poderes instrumentais ou, ao menos, com grande difusão pelo corpo social que, em razão destas características, operam intimamente na regulação da autenticidade ou mesmo da

⁸³ A tônica da frase sendo 'como último recurso'. O governo de Tuvalu pôs em ação uma série de projetos jurídicos, diplomáticos, administrativos, socioculturais e arquitetônicos para desacelerar a submersão da ilha ou mitigar seu impacto, sendo a digitalização da administração do Estado e de seu território físico somente as últimas delas. A respeito do assunto, cf.: FAINU, Kalolaine. Facing extinction, Tuvalu considers the digital clone of a country. In: **The Guardian**, 2023. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2023/jun/27/tuvalu-climate-crisis-rising-sea-levels-pacific-island-nation-country-digital-clone>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

verdade dos enunciados em circulação. A digitalização convencional de acervos museais se inclui precisamente neste rol de práticas: um setor interno a uma instituição socialmente respeitada que, a partir de uma capacitação técnica e de uma instrumentação de ponta, promove uma documentação imagética e textual que se almeje definitiva, ou seja, o mais verossímil, imparcial, completa e sistemática quanto for possível.

O argumento que introduzimos ao longo da dissertação, no entanto, é que a circulação dos documentos passa, lentamente, a extrapolar o campo institucional, especialmente quando se trata de imagens passíveis de descontextualização. Nada mais comum, por exemplo, que se busquem imagens de publicações destas instituições para recirculá-las em outras instâncias e configurações: em jornais, salas de aula, livros, peças publicitárias, ou mesmo em quartos de hotéis. Notavelmente, André Malraux e Walter Benjamin se debruçaram com contundência sobre esta virada na recepção de imagens técnicas de objetos museais, e constituem referências inescapáveis no assunto (MALRAUX, 2011; BENJAMIN, 2019). Para nossos propósitos, porém, é suficiente notar que as imagens continuam a viver em sua circulação e recepção ou, em síntese, que elas têm uma *pervivência*.

O desenvolvimento e a disseminação de TICs terão como efeito primário uma maximização da pervivência das reproduções em relação às suas contrapartes físicas, chegando ao ponto de nos questionarmos se, atualmente, as pessoas entrem mais frequentemente em contato com obras de arte através de seus objetos ou de suas imagens. Existe, no entanto, um segundo efeito desta virada: o que conceituamos um tanto brevemente como *dispersão* de imagens. Fotografadas por celulares portáteis, publicadas em redes sociais, editadas por professores de arte e refotografadas por alunos para a prova, a circulação de imagens digitais de obras de arte não é, em absoluto, ideal ou previsível: ela deforma e inscreve, comprime e descontextualiza, torce e reprime seus conteúdos segundo os usos pragmáticos que se quer delas. Usos que se dão, por sinal, em contextos concretos e que propiciam relações igualmente concretas: no movimento pelo corpo social, as imagens também passam a agregar saudades, ódios, relutâncias, admirações, pedantismos, esperanças e tristezas. Para além de adquirir marcas visíveis, portanto, as imagens circuladas tornam-se também poderosos vetores de afetos e memórias. Ora, sabemos que o papel dos museus nunca foi tão somente de salvaguarda de objetos e de pesquisa científica, mas é difícil não especular se, diante dos dilemas impostos pelas tecnologias digitais, o tópico das *políticas da memória* não tenha se tornado uma das ou mesmo a mais importante questão enfrentada por estas instituições na contemporaneidade.

Avancemos, então, esta questão na análise de uma terceira iniciativa relacionada ao incêndio do Museu Nacional, uma que seja menos institucional. No mesmo dia da entrevista de Viveiros, um grupo de alunos de museologia articulou um chamamento público de fotografias pessoais realizadas ao



FIGURA 40: EXEMPLO DE FOTOGRAFIA POSTADA NO INSTAGRAM APÓS O INCÊNDIO DO MUSEU NACIONAL
FONTE: BEIGUELMAN; LAVIGNE, 2021

longo da história do museu, com grande sucesso de mobilização (2018). O objetivo dessa iniciativa era um misto entre o que o antropólogo repeliu e preconizou: a constituição de um museu digital, sim, mas de um que buscasse a rememoração da perda em vez da reconstrução do perdido. Trata-se, em síntese, de uma perspectiva afetiva, mnêmica e, especialmente, coletiva sobre a elaboração do passado: ao evadir às práticas documentárias institucionais, esta iniciativa almejava pôr em ação um trabalho de resgate e coleta que teria como resultado a constituição de mosaicos coletivos de fragmentos pessoais imbuídos de afetos e memórias. Conquanto esta iniciativa não tenha tido continuidade, uma ligeira adequação de parâmetros nos permite identificar que um arquivo de viés memorialista de fato existiu – mesmo que ele não seja, cumpre reconhecer, tão propositivo assim.

Como Giselle Beiguelman e Nathalia de Castro Lavigne apontam, uma grande variedade de imagens passou a circular no Instagram nos meses que se seguiram ao incêndio, constituindo verdadeiro “memorial involuntário e colaborativo” acerca do Museu Nacional (2021). Imagens de excursões escolares no meteorito de Bendegó, de poses em frente ao crânio de Luzia, de passeios em família na Quinta da Boa Vista, e até de selfies com as ruínas do museu ao fundo conjugaram-se espontaneamente ao redor da hashtag #museunacionalvive (Figura 40). Neste arquivo dinâmico e aberto, as imagens, memórias, afetos e rastros do Museu Nacional se entrelaçam em uma multiplicidade de maneiras que vai desde a rememoração saudosista da infância até a encenação de surpresa diante do edifício em ruínas (IDEM, p.10). Notoriamente, no entanto, existe uma certa dificuldade de

frutificação de movimentos persistentes ou coletivos em um ambiente caracterizado pela circulação acelerada, individualista e entrópica de enunciados. Vimos com Hito Steyerl que, para que estes fluxos digitais de informação, capital e afeto se tornem propositivos e ensejem constelações críticas a respeito do passado ou do presente, é antes necessário que existam práticas orientadas ao cultivo de uma esfera pública de discussões. E, com efeito, Beiguelman e Lavigne apontam precisamente para o fato de que as postagens sob o mote #museunacionalvive evitam problematizar a precariedade das políticas públicas que culminaram no incêndio do Museu, contribuindo em seu conjunto mais para uma política do esquecimento que da memória (IDEM, p.16).

Por mais diversas que sejam, estas iniciativas servem de emblema às dificuldades enfrentadas pelas instituições museais em um contexto não apenas de precarização das políticas públicas nacionais, mas também de transformações globais nos meios convencionais de transmissão de informações e, conseqüentemente, na maneira pela qual elas são produzidas, circuladas e recebidas. Importante notar, no entanto, que as perspectivas embutidas em cada uma dessas iniciativas não se opõem e muito menos se excluem. Pelo contrário, é somente a partir de um programa consistente de preservação e documentação acervística que sua digitalização deve ser pensada e, conseqüentemente, sua publicização realizada. Isto, é claro, dentro da institucionalidade.

É precisamente deste ponto que o trabalho desenvolvido parte: a imaginação de cenários menos institucionais em que estes três estágios se comuniquem e confundam de maneira igualmente proposi-

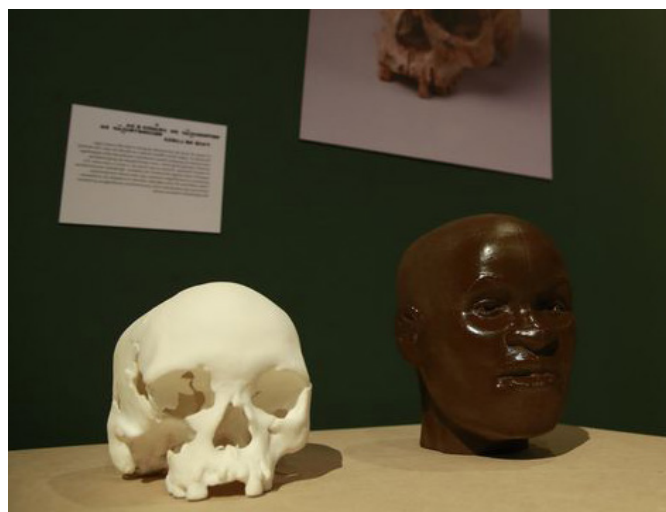
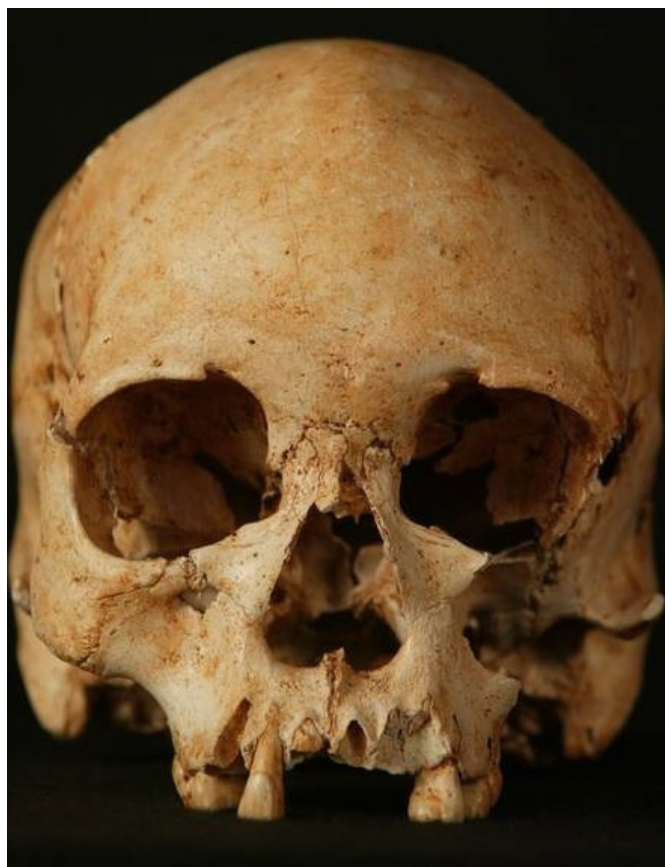


FIGURA 41: FOTOGRAFIA PROFISSIONAL DO CRÂNIO DE LUZIA

FONTE: <<https://oglobo.globo.com/rio/cranio-de-luzia-fossil-humano-mais-antigo-das-americas-encontrado-nos-escombros-do-museu-nacional-23168966>>

FIGURA 42: REGISTRO DOS FRAGMENTOS RESGATADOS DO CRÂNIO DE LUZIA

FONTE: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/19/politica/1539971293_821373.html>

FIGURA 43: REGISTRO DE EXPOSIÇÃO COM RÉPLICA DA LUZIA

FONTE: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/foto/2019-02/exposicao-museu-nacional-vive-arqueologia-do-resgate-1581292375-13>>



tiva e poética. Em termos mais precisos, o trabalho procurou reunir a importância que o objeto museal tem para a arqueologia do resgate, a carga afetiva e mnêmica presente nas dispersões digitais e a capacidade que as tecnologias de tridimensionalização encerram de conformarem imagens em um suposto documento. Além disso, em sua obsessão pela destruição e pelo decaimento, o trabalho foi lentamente se acercando do símbolo máximo da arqueologia nacional: o crânio de Luzia (Figura 41), também conhecida como a “primeira brasileira” por ser, até o momento da escrita desta dissertação, o fóssil humano mais antigo já encontrado nas Américas.

Naturalmente, a possibilidade da destruição do crânio de Luzia no incêndio foi o motor não apenas de comoção nacional como também de acaloradas discussões a respeito dos parcos orçamentos museais de então. Ao abrigo de um armário metálico, descobriu-se posteriormente que o crânio foi extensamente danificado (Figura 42), mas não perdido para as chamas, ensejando igualmente um renovado interesse na devida manutenção do patrimônio nacional. Previsivelmente, no entanto, a imagem dos fragmentos de Luzia não alcançou nem de perto a repercussão que as fotografias e mesmo os modelos de seu crânio ileso encontraram⁸⁴. Com efeito, uma série de reproduções desta Luzia perdida para o fogo passaram logo a circular pelo corpo social: fotografias amadoras e

⁸⁴ Interessante notar, inclusive, a grande difusão que as reconstruções faciais de Luzia parecem ter nesta ecologia de imagens, com destaque para a de Richard Neave nos anos 90 e a mais recente e digital realizada por um grupo internacional de pesquisadores cujo setor brasileiro foi coordenado por André Menezes Strauss (MAE/USP).

esquecidas foram repostadas em redes sociais, trechos de documentários britânicos e de reportagens nacionais sobre arqueologia ressurgiram em novas matérias, impressões tridimensionais de conservação foram finalmente expostas em feiras científicas, e assim sucessivamente.

Nas palavras de Beiguelman e Lavigne, a impressão é que uma espécie de “presença positiva” foi paulatinamente construída em detrimento das circunstâncias políticas do incêndio e, podemos adicionar, da permanência de seus danos na materialidade dos objetos ali guardados (2021, p.16). Retornamos, portanto, à questão da fidelidade das práticas documentárias e à objetividade das imagens técnicas: mesmo à sombra de uma perda irreparável do patrimônio nacional, parece não existir contradição alguma na circulação massiva de representações de uma Luzia que, por motivos variados mas notórios, não mais existe como tal. A situação se agrava ainda mais ao considerarmos que os modelos tridimensionais produzidos por fotogrametria⁸⁵, na captação e reconstrução de todas as dimensões dos objetos e ambientes a que se aplica, renovam precisamente a aura de veracidade das técnicas documentárias. Vamos nos deter sobre este ponto.

Em sua utilização convencional, a fotogrametria reúne capturas fotográficas sistemáticas em múltiplos pontos de vista de modo a produzir modelos tridimensionais, postos então a serviço de mensurações, descrições, comprovações, manutenções, e assim sucessivamente ao longo da extensa lista de atividades associadas ao campo documentário. Sua implementação apressada em instituições policiais, judiciárias, administrativas e museais nos aponta que, após mais de um século de discussões a respeito da objetividade das imagens técnicas bidimensionais, o espectro da verdade tecnicista parece ter sutilmente deslizado de volta ao campo documentário pelo eixo de profundidade. Na preservação museal, por exemplo, estes modelos tridimensionais são os vetores que orientam a conservação ou a restauração dos objetos, servindo, de certa forma, como um estado ideal a ser mantido ou recuperado por seus operadores⁸⁶. É cada vez mais comum, por sinal, que as réplicas digitais ou impressas resultantes destes processos sejam

85 Por motivos de síntese, utilizaremos modelos tridimensionais para designar especificamente aqueles produzidos por processos fotogramétricos. Além disso, vale a menção de que, em termos amplos, fotogrametria designa o conjunto de técnicas de mensuração a partir de imagens, abrangendo desde a cartografia até a astrofísica. No campo que estamos tratando, no entanto, seu uso costumeiro designa especificamente as técnicas de extrapolação de estruturas tridimensionais a partir de imagens com pontos variados de vista sobre um mesmo objeto ou ambiente. O programa utilizado foi o Meshroom, cuja pipeline pode ser consultada no seguinte link: <<https://alicevision.org/>>.

86 Cumpre dizer que o assunto não é pacífico mesmo dentre os conservadores. Para uma breve visão sobre o assunto, cf.: MOTTA, Fernanda M. de V.; SILVA, Ronaldo A. R. da. A adoção de tecnologias digitais na reconstrução do patrimônio: relato da experiência do Museu Nacional, Brasil. In: **Informação & Sociedade: estudos**, v.30, n.2, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/52260/30679>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

utilizadas pelos setores expositivos como substitutos fiéis dos objetos em questão (Figura 43). Enquanto a aplicação destas tecnologias tenha trazido evidentes benefícios e facilidades a ambos os setores, é sempre necessário atentar-se para posições extremas. Com efeito, o renovado estatuto documental destas tecnologias não anula a multiplicidade de visões sobre os objetos a que se aplica? A lenta imposição de modelos digitais sobre objetos físicos não põe em questão a importância da materialidade e da presença na experiência museal? E, em suas aplicações extremas, elas não suprimem precisamente as marcas, rasuras, discussões e divergências tão necessárias à conscientização sobre a fragilidade e multidimensionalidade do patrimônio cultural?

Neste sentido, a circulação de réplicas e reproduções do crânio ileso de Luzia é a perfeita síntese de um paradoxo: a primeira brasileira passou a existir como imagem coletiva e verídica de um objeto que não mais existe. O trabalho desenvolvido buscou não resolver, mas intensificar este paradoxo: no sentido reverso dos procedimentos institucionais, aplicamos a técnica de fotogrametria a esta dispersão de imagens disponíveis na internet, buscando, no processo, recolher os vestígios digitais de Luzia em um modelo que expresse precisamente esta fragmentação de sua existência material e digital. Um primeiro momento do trabalho foi, portanto, uma coleta extensiva das imagens públicas de Luzia (Figura 44), imagens que, dispensa dizer, eram usualmente amadoras, incompletas e de baixa qualidade. O intuito de recorrer a estas imagens ruins – na terminologia de Steyerl – deriva de duas posições éticas: o trabalho com imagens diretamente associadas às memórias e afetos correntes sobre Luzia; e o trabalho com imagens em domínio público, ou seja, sem vínculos de propriedade ou institucionalidade. Em ambos os casos, a motivação era acenar a modalidades coletivas de elaboração discursiva vinculadas a economias afetivas e mnêmicas de imagens, e não, como de costume, a elaborações institucionais vinculadas a economias de verdade.

Em um segundo momento, procedemos à modelagem em si do crânio. A maior dificuldade envolvida no trabalho foi, sem dúvida, a tão bem chamada gambiarra tecnológica: fazer o programa de fotogrametria funcionar mesmo com um flagrante desvio de função, a saber, o input de fotos heterogêneas, amadoras e assistemáticas. Apesar disso, é notável que as dificuldades encontradas foram absolutamente imprevisíveis: ora um fundo preto inadequado se confundia com a caveira e garantia o sucesso da modelagem, ora a mudança de um parâmetro marginal alterava totalmente o resultado, ora fotografias perfeitamente calibradas não cumpriam nem o primeiro estágio da pipeline. Mesmo os modelos bem-sucedidos resultaram consideravelmente diferentes entre si: permeados de colapsos de figura-fundo, de fusões entre objetos distintos e de deformações de superfície, cada modelo conformou à sua própria maneira a incompatibilidade entre material e processo. Com

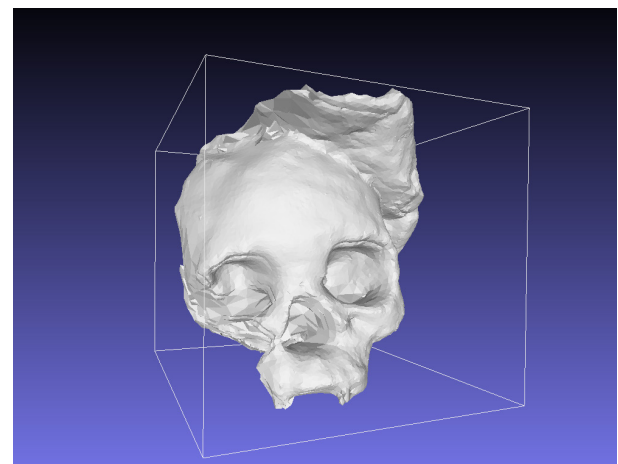
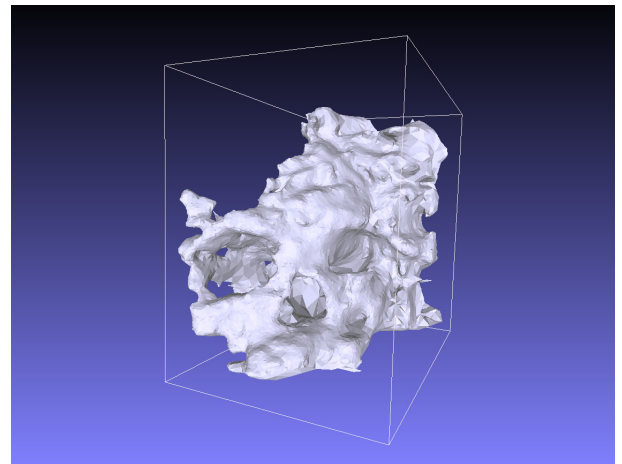
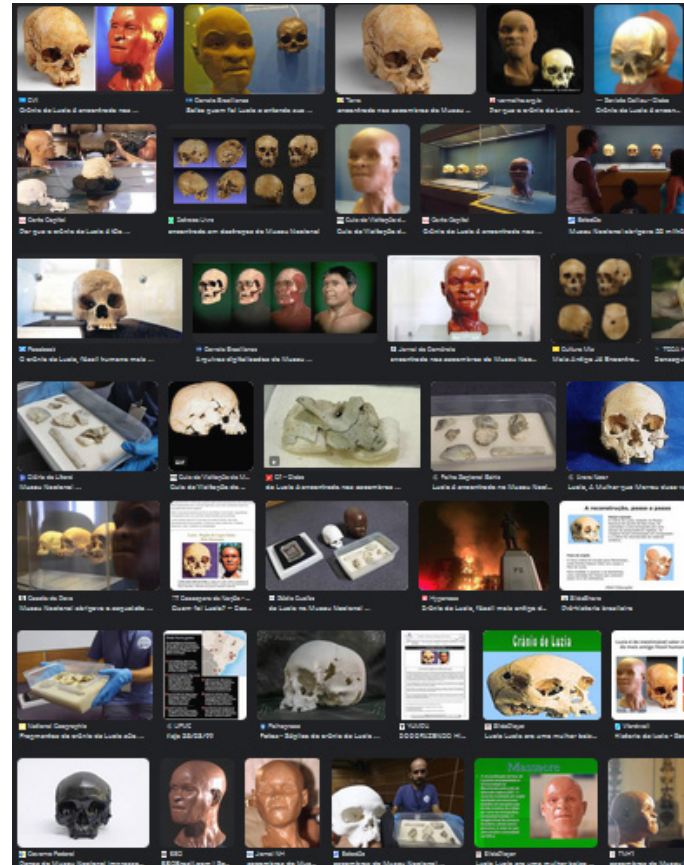
efeito, um dos resultados mais significativos do trabalho foi a produção de modelos heteróclitos a partir de uma mesma coleta de imagens (Figura 45, 46 e 47). Estas diferenças entre os modelos nos indicam, ao menos, duas coisas.

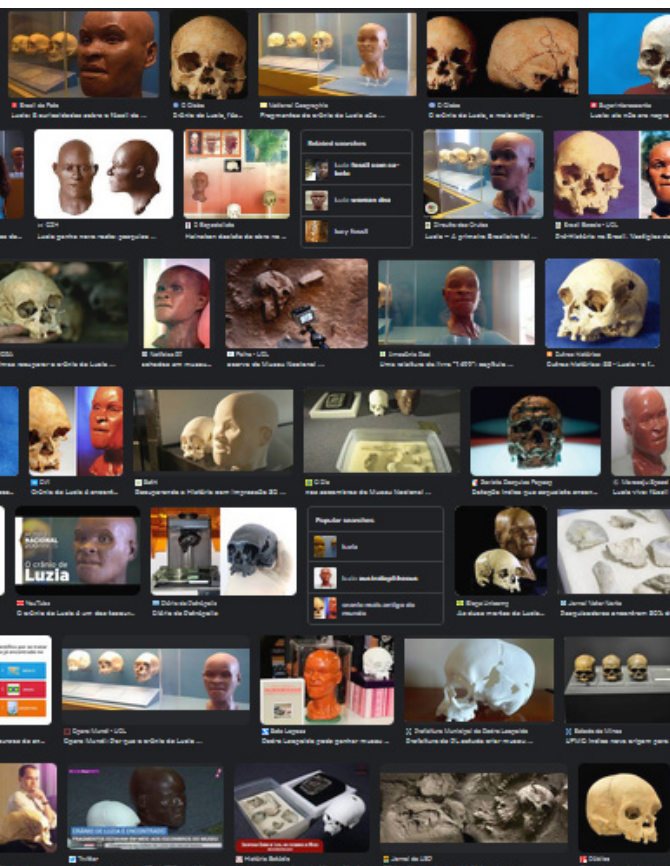
Em primeiro lugar, que a fotogrametria só mantém a imparcialidade, inteireza e verossimilhança típicas do discurso realista dentro de alta padronização técnica e procedimental – ou, em termos diretos, que a fotogrametria não é intrinsecamente objetiva. Como a herança da história da arte nos mostra, é precisamente nestes artefatos e anamorfozes que os modelos convencionados de representação se mostram ou, no caso, que o modelo tridimensional se apresenta como um corpo de dados⁸⁷ – lembremos, por exemplo, de setores mais políticos da *glitch art*⁸⁸. É a questão das práticas documentárias que foi desenvolvida no segundo capítulo da dissertação.

Em segundo, a diferença entre os modelos indica que a perda do objeto material que lastreava as reproduções e réplicas deflagra uma proliferação de versões

87 A oposição entre 'imagem de corpo' e 'corpo de imagem' foi sugerida por Steyerl como forma de conceber as particularidades das tecnologias tridimensionais; cf.: STEYERL, Hito. Ripping reality: Blind spots and wrecked data in 3D. In: STEYERL, Hito. **Duty Free Art**. Londres; Nova Iorque: Verso, 2017. Disponível em: <<http://eipcp.net/e/projects/heterolingual/files/hitos-teyerl/>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

88 Sobre o assunto, a apresentação *The use of artifacts as critical media aesthetics*, de Rosa Menkman, é precisa (2009). Para uma visão geral do assunto, cf.: MENKMAN, Rosa. **The Glitch Moment(um)**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011; GAZANA, Cleber. **Glitch Art: uso do erro digital como procedimento artístico e possibilidade estética**. 2016. 220p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016.





que não são mais suficientemente descritas em termos de verdade ou fabulação, documento ou invenção. Ora, se quisermos ainda encontrar uma veracidade ou uma documentalidade nesta ecologia de imagens, seria tão somente a partir dos fragmentos do crânio de Luzia. Os modelos produzidos ao longo do trabalho pético flutuam, no entanto, entre a referencialidade fotográfica de um objeto perdido e a documentalidade fotogramétrica de um modelo construído, pondo em movimento modalidades instáveis e principalmente coletivas de verdade e documento. É a questão das economias afetivas e mnêmicas, desenvolvidas no terceiro e quarto capítulo da dissertação.

Um terceiro momento da obra foi a impressão dos modelos através de manufatura aditiva por filamento. A escolha deste procedimento deriva de fatores tanto técnicos quanto estéticos: a impressão por filamento é mais resistente à imperfeição das malhas, tendo ainda a tendência de ressaltá-las. E, de fato, o resultado obtido foram peças permeadas de ranhuras e pixelagens de aspecto tanto arruinado quanto digital. A manufatura aditiva ressaltou ainda outra característica dos modelos: os chamados artefatos, ou os colapsos, fusões e deformações dos modelos. Em cada uma das peças, as seções erodidas e fusionadas mas ainda reconhecíveis do crânio de Luzia parecem emergir de estruturas com aspecto ora rochoso, ora digital. Em vista das particularidades da fotogrametria, a coleta de imagens ruins da internet – que partia precisamente de procedimentos arqueológicos – acabou visualmente expressa nas peças como objetos sendo desenterrados: contornos vagamente reconhecíveis, fósseis de uma existência pretérita, fragmentos de um

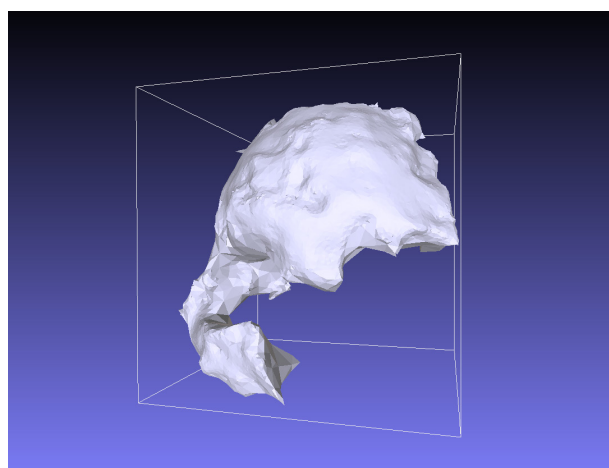


FIGURA 44: EXEMPLOS DE IMAGENS RECOLHIDAS

FONTE: ACERVO DO AUTOR

FIGURA 45, 46 e 47: MODELOS PRODUZIDOS

FONTE: ACERVO DO AUTOR

todo perdido, que lentamente se esboçam e destacam de estratos de terra ou, no caso, de dados.

Em vista de todas essas considerações, o trabalho poderia ser sinteticamente caracterizado como uma escavação digital ou uma arqueologia de imagens. Como todo profissional da área poderia atestar, os objetos inteiros e preservados não são a regra, mas sim a exceção da arqueologia: processos ambientais de erosão, compressão, deslizamento e fossilização se impõem aos traços do passado e fazem de sua materialidade uma coisa relacional, fusional, fragmentária. É da consciência desta fragilidade da transmissão do passado, do risco sempre presente da deterioração e destruição de seus rastros, que a preservação surge não como um vago protocolo institucional, mas como um imperativo patrimonial coletivo. Em sua destruição material e subsequente pervivência imagética, algo semelhante acontece com Luzia: os deslocamentos, deformações, compressões e alterações inerentes aos ambientes digitais conformaram-na de maneiras tão diversas quanto possível, sendo difícil senão impossível ordenar suas representações coletivas em termos de veracidade ou documentalidade. Ao trabalharmos com estas imagens ruins, os modelos frágeis e arruinados resultantes não remetem mais a uma Luzia ideal, ao abrigo da história e de suas precariedades e entropias, mas sim a uma Luzia contingente, à sua existência enquanto um punhado de fragmentos físicos e digitais sob risco constante de desaparecimento. O que se busca apresentar por meio deste trabalho, portanto, não é uma origem ou um original, mas os fragmentos de um objeto que, distribuído entre imagens, memórias e afetos, requer um constante trabalho de coleta e cultivo para permanecer vivo, ou melhor, para perviver enquanto consciência de fragilidade.

Referências:

- ALUNOS fazem campanha par reunir imagens do Museu Nacional. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/alunos-fazem-campanha-para-reunir-imagens-do-museu-nacional.shtml>>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- BEIGUELMAN, Giselle; LAVIGNE, Nathalia de C. Memento mori: Museu Nacional e o arquivo sem museu. In: **Contemporânea**, v.3, n.6, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/63395>>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019.
- BENJAMIN, Walter. Tarefa do Tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011, p.101-120.
- CASTRO, Eduardo V. de. Eduardo Viveiros de Castro: "Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas". Entrevistador: Alexandra Prado Coelho. **Público**, 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021>>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- COUGHENOUR, Chance. Tour virtual mostra exposições do Museu Nacional antes do incêndio. Entrevistadora: Akemi Nitahara. **Agência Brasil**, 2018. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-12/tour-virtual-mostra-exposicoes-do-museu-nacional-antes-do-incendio>>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- FAINU, Kalolaine. Facing extinction, Tuvalu considers the digital clone of a country. In: **The Guardian**, 2023. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2023/jun/27/tuvalu-climate-crisis-rising-sea-levels-pacific-island-nation-country-digital-clone>>. Acesso em: 26 jul. 2023.
- FEENBERG, Andrew. O que é filosofia da tecnologia? Trad.: Agustín Apaza. In: Komaba, 2003. Disponível em: <https://www.sfu.ca/~andrewf/Feenberg_OQueEFilosofiaDaTecnologia.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2023.
- GAZANA, Cleber. **Glitch Art: uso do erro digital como procedimento artístico e possibilidade estética**. 2016. 220p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016.
- MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MAMONE, Felipe. A curadoria e o museu virtual: aproximações, precedentes, possibilidades. In: **Anais do XII Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte**, v.1, 2022, São Paulo. Campinas: Galoá, 2022. Disponível em: <

dongs.science/eha-2022/trabalhos/a-curadoria-e-o-museu-virtual-aproximacoes-precedentes-possibilidades?lang=pt-br>. Acesso em: 21 mar. 2023.

MENKMAN, Rosa. **The Glitch Moment(um)**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011.

MENKMAN, Rosa. The use of artifacts as critical media aesthetics. [S.l.]: Isea Archives, 2009. Disponível em: <<https://beyondresolution.info/Glitch-Studies-Manifesto>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

MOTTA, Fernanda M. de V.; SILVA, Ronaldo A. R. da. A adoção de tecnologias digitais na reconstrução do patrimônio: relato da experiência do Museu Nacional, Brasil. In: **Informação & Sociedade: estudos**, v.30, n.2, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/52260/30679>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

RODRIGUES, Claudia (org.). 500 dias de Resgate – Memória, Coragem e Imagem. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2021. Disponível em: <https://museunacional.ufrj.br/destaques/docs/500_dias_resgate/livreto_500_dias_de_resgate.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2022.

STEYERL, Hito. Ripping reality: Blind spots and wrecked data in 3D. In: STEYERL, Hito. **Duty Free Art**. Londres; Nova Iorque: Verso, 2017. Disponível em: <<http://eipcp.net/e/projects/heterolingual/files/hitosteyerl/>>. Acesso em: 27 jul. 2023.

Considerações Finais

Como previsto na introdução, percorremos cerca de quinze anos da produção de Hito Steyerl, apresentando no processo o paulatino desenvolvimento conferido pela artista ao que chamamos de princípio material e postura ensaística: a consideração das imagens como coisas, e a investigação ensaística das relações com elas estabelecidas ao longo de sua circulação. Ao trabalharmos com o período situado entre seus documentários da década de 90 e suas instalações da década de 10, buscamos demonstrar que esta postura e princípio não são posições superficiais, mas os fundamentos de uma abordagem inovadora que parte da organicidade material entre imagem e circuito para efetuar uma crítica materialista das economias contemporâneas de imagens. Aos poucos, ademais, sugerimos que este princípio e postura são indissociáveis de uma ética e de uma estética cuja proposição de uma certa comunidade entre sujeitos, imagens e coisas submetidos ao tacionamento do capitalismo tardio visa o estabelecimento de constelações políticas e afetivas ao contrapelo das visibilidades e narratividades correntes.

É somente através desta perspectiva crítica que as fotografias rasuradas, os filmes chamuscados e as imagens ruins de Steyerl se desdobram em toda sua significação: como imposição das coisas vencedoras e memoráveis, mas também como persistência das coisas vencidas e esquecidas. A ética e a estética de Hito Steyerl se dão no limiar entre estes dois possíveis, buscando uma iluminação recíproca entre passado e presente que aponte para futuros menos sombrios. Não impressiona, portanto, a relevância que a noção de constelação crítica terá em seus documentários: é a partir de uma memória involuntária, de uma associação insólita, de uma correspondência fortuita, etc, que o presente se destaca do peso do passado e de sua projeção de futuro, que este estreito limiar temporal se revela, justamente, como um espaço de possibilidades históricas, ou melhor, de oportunidades políticas. Impossível não citarmos, neste contexto, um precioso conselho de Walter Benjamin: o conhecimento histórico só é possível no instante histórico, sendo o trabalho dos materialistas explodi-los dos conformismos e continuidades para que seja possível fundar em seu lugar uma densidade temporal com seu próprio entrelaçamento de rastros, memórias e afetos.

Em nosso trabalho prático, buscamos precisamente esta espécie de desordem epistêmica e temporal. Não existe nos modelos produzidos qualquer forma de linearidade: a cada coleta ou processamento bem-sucedido de imagens, uma nova Luzia emerge dos estratos de dados em fluxo. É lícito o argumento de que estes resultados derivam do desvio de função dos parâmetros recomendados para o uso da fotogrametria ou, em termos diretos, que eles derivam de uma gambiarra tecnológica. Esta linha de argumentos desconsidera, no entanto, que toda técnica se situa em um arranjo socio-técnico, e que o trabalho da arte e da crítica é justamente a ampliação e a problematização dos arranjos dados. Ora, o que se busca explorar nas gambiarras não é a otimização de resultados previsíveis, mas o inesperado

tecnológico, o fantasma maquínico, a novidade desobrigada ou, em termos longos, o colapso da lógica utilitária e suas exigências lineares. Os modelos produzidos pelo procedimento por nós sugerido descartam as meticulosas práticas documentárias, os profissionais acervos fotográficos, e mesmo os tácitos imperativos de reprodução fiel, mas não o fazem insensivelmente: eles propõem em seu lugar um conhecimento histórico de precarizações patrimoniais e um instante histórico de vestígios digitais.

Por fim, a coletânea de obras, textos e exposições de Steyerl reunida por nós busca, evidentemente, servir de referência a futuros pesquisadores da artista. Cumpre reconhecer que o objeto e o período de nossa pesquisa são um dentre vários possíveis, como as elaborações de Steyerl a respeito da vigilância algorítmica, suas recentes obras acerca das inteligências artificiais, a vasta produção da artista sobre crítica institucional, e assim sucessivamente. Como adiantamos na introdução, no entanto, a motivação desta coletânea é consideravelmente mais política que acadêmica: a esperança de que a disseminação do pensamento de Steyerl em língua e território nacionais contribua para discussões plurais e construtivas a respeito da circulação livre e acelerada de imagens por infraestruturas informacionais. A questão, afinal, não é nada simples: se as *fake news* em texto já redefiniram a dinâmica política da nossa democracia, o que dizer das vindouras em imagem? Se os algoritmos mal-intencionados de geração de texto em redes sociais são cada vez mais refinados, comuns e danosos, o que fazer frente à geração sob demanda de imagens verossímeis, direcionadas e em massa? Frente a esta vertigem, qual deve ser o papel assumido por aqueles que buscam outras formas de relacionamento entre sujeitos, imagens e coisas? Os riscos estão dados, resta explorar suas oportunidades.

Bibliografia

A CHEGADA do Trem na Estação. Direção, Produção, Fotografia: Auguste Lumière; Louis Lumière. França: Société Lumière, 1896. Filme (50s).

ABSTRACT. Direção: Hito Steyerl. Alemanha: [s. n.], 2012. Vídeo (7min), cor, som.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p.15-46.

AGEE, James; EVANS, Walker. **Let us now praise famous men**. Massachusetts: The Riverside Press, 1941.

ALEXANDER, Lawrence. Facing off: from abstraction to diffraction in Hito Steyerl's Abstract. In: **Frames Cinema Journal**, n.18, 2021. Disponível em: < <https://doi.org/10.15664/fcj.v18i1.2247>>. Acesso em: 14 jun. 2023.

ALMEIDA, Gabriela M. R. de.; MELLO, Jamer G. de. Oh bondage! Up yours! Sexualidades dissidentes e manifestações não normativas do desejo na obra de Hito Steyerl. In: **E-Compós**, v.22, 2019.

ALTER, Nora M. **The essay film after fact and fiction**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017.

ALTER, Nora M. Translating the Essay into Film and Installation. In: **Journal of Visual Culture**, v.6, n.1, 2007, p.44-57.

ALUNOS fazem campanha par reunir imagens do Museu Nacional. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/alunos-fazem-campanha-para-reunir-imagens-do-museu-nacional.shtml>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BATTLE of Neretva. Direção: Veljko Bulajić. Fotografia: Ratko Djurović; Stevan Bulajić; Veljko Bulajić. Roteiro: Stevan Bulajic; Ratko Djurovic. Produção: Steve Previn. Iugoslávia; Estados Unidos: Bosna Film; 1969. Filme (175min), cor, som.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BAZIN, Andre. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: **O Cinema: Ensaios**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.19-26.

BEIGUELMAN, Giselle; LAVIGNE, Nathalia de C. Memento mori: Museu Nacional e o arquivo sem museu. In: **Contemporânea**, v.3, n.6, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/63395>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade téc-**

nica. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a. (Obras Escolhidas III).

BENJAMIN, Walter. Tarefa do Tradutor. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages, Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011, p.101-120.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. (Obras Escolhidas I).

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987c. (Obras Escolhidas I).

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Organização e tradução de Adalberto Muller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses 'Sobre o conceito de História'**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

BERARDI, Franco "Bifo". Planetary Psychopathology. In: **Félix Guattari: thought, friendship, and visionary cartography**. Trad. Trad. de Giuseppina Mecchia e Charles J. Stivale. Palgrave Macmillan: Houndmills, 2008.

BERTILLON, Alphonse. **Identification Antropometrique**. Melun: Imprimerie Administrative, 1879, Chapa 80. Disponível em: <<https://archive.org/details/identificationan00bert/mode/2up>>. Acesso em: 10 mai. 2022.

BERTILLON, Alphonse. **Signaletic instructions including the theory and practice of anthropometric identification**. Trad. Nova Iorque: The Werner Company, 1896. Disponível em: <<https://archive.org/details/signaleticinstru00bert/mode/2up>>. Acesso em: 08 mar. 2023.

BOURDIEU, Pierre (ed.). **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia**. Trad. Tununa Mercado. Barcelona: Gustavo Gili, 2003

BURGIN, Victor. The remembered film. In: **The remembered film**. Londres: Reaktion Books, 2004.

B-52. Direção, roteiro: Hartmut Bitomsky. Produção: Hartmut Bitomsky, Albert Schwinges. Fotografia: Hugo Kroiss, Volker Langhoff. Gravação: Chris

Laine. Berlim: Big Sky Film; Cofilm, 2001.

CASTRO, Eduardo V. de. Eduardo Viveiros de Castro: "Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas". Entrevistador: Alexandra Prado Coelho. **Público**, 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.

COUGHENOUR, Chance. Tour virtual mostra exposições do Museu Nacional antes do incêndio. Entrevistadora: Akemi Nitahara. **Agência Brasil**, 2018. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-12/tour-virtual-mostra-exposicoes-do-museu-nacional-antes-do-incendio>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

CRARY, Jonathan. A modernidade e o problema do observador. In: **Técnicas do Observador**. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.11-32.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume, 1995.

COMMOLI, Jean Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles. Postscript on the Societies of Control. In: **October**, v.59, 1992, p.3-7. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/778828>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

DIAL H-I-S-T-O-R-Y. Direção, produção, roteiro: Johan Grimonprez. Paris: Soda Pictures, 1997.

DISLER, Caroline. Benjamin's "Afterlife": A productive (?) mistranslation in memoriam Daniel Simeoni. In: **TTR: Traduction, terminologie, rédaction**, v.24, n.1, 2011, p.189-221. Disponível em: <<https://id.erudit.org/iderudit/1013259ar>>. Acesso em: 31 mai. 2023.

DO YOU REMEMBER Dolly Bell. Direção: Emir Kusturica. Roteiro: Abdulah Sidran; Emir Kusturica. Fotografia: Vilko Filač; Milenko Uherka. Iugoslávia: International Home Cinema, 1981. Filme (107min), cor, som.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14. ed. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ELSAESSER, Thomas. Lovely Andrea. In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.109-114.

FAINU, Kalolaine. Facing extinction, Tuvalu considers the digital clone of a country. In: **The Guardian**, 2023. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2023/jun/27/tuvalu-climate-crisis-rising-sea-levels-pacific-island-nation-country-digital-clone>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. Lisboa: Presença, 1989.

FEENBERG, Andrew. O que é filosofia da tecnologia? Trad.: Agustín Apaza. In: Komaba, 2003. Disponível em: <https://www.sfu.ca/~andrewf/Feenberg_OQueEFilosofiaDaTecnologia.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2023.

FONTCUBERTA, Joan. **Fotografía: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. In: **October**, vol.110, 2004, p.3-22. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3397555>. Acesso em: 25 abr. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. Truth and Power. In: RABINOW, Paul. **The Foucault Reader**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1984, p.51-75.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, Aura e Rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin**. Editora 34: São Paulo, 2014.

GALTON, Francis. **Inquiries into Human Faculty and Its Development**. Londres: Macmillan and Co., 1883, p.7. Disponível em: <<https://archive.org/details/inquiriesintohu00galt/mode/1up>>. Acesso em: 08 mai. 2022.

GARANGER, Marc. **Femmes algériennes**. Anglet: Atlantica, 2002.

GAZANA, Cleber. **Glitch Art: uso do erro digital como procedimento artístico e possibilidade estética**. 2016. 220p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

GRIERSON, John. First principles of documentary. In: KAHANA, Jonathan (ed.). **The documentary film reader: history, theory, criticism**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016a, p.217-225.

GRIERSON, John. The documentary producer. In: KAHANA, Jonathan (ed.). **The documentary film reader: history, theory, criticism**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016b, p.215-216.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades**. Madrid: Akal, 2011.

GUATTARI, Félix. Capital as the Integral of Power Formations. In: LOTRINGER, Sylvere (ed.). **Soft Subversions: Texts and Interviews 1977-1985**. Trad. de Chet Wiener e Emily Wittman. Semiotext(e): Los Angeles, 2007.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.33-65.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do Passado-Presente: modernismos, ar-**

tes visuais, políticas da memória. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, p.2014.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IS THE MUSEUM a Battlefield. Direção: Hito Steyerl. Turquia: [s.n.], 2013. Dois canais de vídeo (37min), cor, som.

JOURNAL No.1 – An Artist’s Impression. Direção: Hito Steyerl. Produção: Boris Buden. Alemanha: [s.n.], 2007. Vídeo (22min), cor, som.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KEENAN, Thomas; STEYERL, Hito. What is a document? An exchange between Thomas Keenan and Hito Steyerl. In: **Aperture**, n.214, 2014, p.58-64. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24474931>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

KUNTZEL, Thierry. Le Défilement: A View in Close Up. In: **Camera Obscura**, v.1, n.2, 1977, p.51-65. Disponível em: <[https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/article-abstract/1/2%20\(2\)/50/31288/Le-De-filement-A-View-in-Close-Up?redirectedFrom=fulltext](https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/article-abstract/1/2%20(2)/50/31288/Le-De-filement-A-View-in-Close-Up?redirectedFrom=fulltext)>. Acesso em: 13 abr. 2023.

LAFUENTE, Pablo. In Praise of Populist Cinema. On Hito Steyerl’s November and Lovely Andrea. In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World.** Berlim: Sternberg Press, 2014, p.81-92.

LOVELY Andrea. Direção: Hito Steyerl. Produção: Osada Steve. Intérprete: Asagi Ageha. Alemanha: [s.n.], 2007. Vídeo (29min), cor, som.

LÜTTICKEN, Sven. Hito Steyerl: Postcinematic Essays after the future. In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World.** Berlim: Sternberg Press, 2014, p.109-114.

LYNCH, Richard. Archive. In: LAWLOR, Leonard; NALE, John (ed.). **The Cambridge Foucault Lexicon.** Nova Iorque: Cambridge University Press, 2014.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e Memória.** Tradução de Bernardo Leitão et. al. Campinas: Unicamp, 1990.

LEMKE, Thomas. **A critique of political reason: Foucault’s analysis of modern governmentality.** Traduzido por Erik Butler. Londres: Verso, 2019.

MACHADO, Arlindo. A desmontagem do dispositivo cinematográfico. In: MORAN, Patricia (org.). **Cinemas Transversais.** São Paulo: Iluminuras, 2016.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.11-20.

MACHADO, Arlindo. O Filme Ensaio. In: **Concinnitas**, v.2, n.5, 2003, p.63-75. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42804>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

MACHADO, Arlindo. **Os anos de chumbo.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MAGAGNOLI, Paolo. Documentary fictions: new concepts of truth and representation in the works of Anri Sala and Hito Steyerl. In: **Object: Graduate Research and Reviews in the History of Art and Visual Culture**, v.1, n.12, p.41-59, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/3708698/Documentary_Fictions_New_Concepts_of_Truth_and_Representation_in_the_Works_of_Anri_Sala_and_Hito_Steyerl>. Acesso em: 24 mai 2023.

MAGAGNOLI, Paolo. **Documents of utopia: The politics of experimental documentary**. Nova Iorque; Chichester: Columbia University Press, 2015.

MAKELA, Maria; BOSWELL, Peter (org.). **The Photomontages of Hannah Höch**. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.

MAMONE, Felipe. A curadoria e o museu virtual: aproximações, precedentes, possibilidades. In: **Anais do XII Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte**, v.1, 2022, São Paulo. Campinas: Galoá, 2022. Disponível em: <<https://proceedings.science/eha-2022/trabalhos/a-curadoria-e-o-museu-virtual-aproximacoes-precedentes-possibilidades?lang=pt-br>>. Acesso em: 21 mar. 2023.

MANDEL, Mike; SULTAN, Larry. **Evidence**. Greenbrae; Santa Cruz: Clatworthy Colorvues, 1977.

MANINI, Miriam P. **Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários**. Dissertação (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MASSUMI, Brian. The autonomy of Affect. In: **Cultural Critique**, n.31, 1995, p.83-109. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1354446>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

MASSUMI, Brian. Fear (The Spectrum Said). In: **positions: east asia cultures critique**, v.13, n.1, 2005, p.31-48. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/185296>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

MAUERHOFFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p.375-380.

MENKMAN, Rosa. **The Glitch Moment(um)**. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011.

MENKMAN, Rosa. The use of artifacts as critical media aesthetics. [S.l.]: Isea Archives, 2009. Disponível em: <<https://beyondresolution.info/Glitch-Studies-Manifesto>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

METZ, Christian. O problema das unidades pertinentes. In: **Linguagem e cinema**. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MOTTA, Fernanda M. de V.; SILVA, Ronaldo A. R. da. A adoção de tecnolo-

gias digitais na reconstrução do patrimônio: relato da experiência do Museu Nacional, Brasil. In: **Informação & Sociedade: estudos**, v.30, n.2, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ies/article/view/52260/30679>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

NANOOK O Esquimó. Direção, Produção, Fotografia e Roteiro: Robert J. Flaherty. Intérpretes: Allakariallak, Nyla, Cunayou. Estados Unidos: Revillon Frères; Pathé Exchange, 1922. Filme (79min).

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. 6.ed. Campinas: Papirus, 2016.

NICHOLS, Bill. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NOVEMBER. Direção: Hito Steyerl. Intérprete: Uli Maichle. Alemanha: [s.n.], 2004. Vídeo (25min), cor, som.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. 8.vols. Editado por Charles Hartshorne, Paul Weiss, Arthut W. Burks. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

RIFF, David. "Is this for real?": A close reading of In Free Fall by Hito Steyerl. In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.133-148.

RODCHENKO, Alexander. **Cor Vermelha Pura, Cor Amarela Pura, Cor Azul Pura**. Óleo, 03 telas (65cm x 52cm). 1921.

RODRIGUES, Claudia (org.). 500 dias de Resgate – Memória, Coragem e Imagem. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2021. Disponível em: <https://museunacional.ufrj.br/destaques/docs/500_dias_resgate/livreto_500_dias_de_resgate.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2022.

ROSLER, Martha. In, around and afterthoughts (on documentary photography). In: **martha rosler, 3 works**. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD), 2006, p.62-93.

RUFF, Thomas. **Press++ Series**. 2015-. Disponível em: <<https://www.thomasruff.com/werke/press/>>. Acesso em: 14 jun. 2023.

RYAN, James R. **Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire**. London: Reaktion Books, 1997.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. In: **Visualidades**, v.10, n.1, 2012, p.151-164. Disponível em: <https://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/artigos-2/>. Acesso em: 04 abr. 2023.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papirus, 1996.

SEKULA, Allan. Reading an Archive: Photography between labour and capital. In: WELLS, Liz. **The Photography Reader, History and Theory**. Nova Iorque: Routledge, 2003, p.443-452.

SEKULA, Allan. The Body and the Archive. In: **October**, vol.39, 1986, p.3-64. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/778312>>. Acesso em: 07 mai. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. In: **Revista Maracanan**, v.12, n.14, 2016, p.58-74.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia: Ensaios**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo; Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Luísa de P. M. **Hito Steyerl: mediações**. 2017. 233f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

STEWART, Phillip. A reel story of World War II. In: **Prologue Magazine**, v.47, n.3, 2015. Disponível em: <<https://www.archives.gov/publications/prologue/2015/fall/united-newsreels.html>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

STEYERL, Hito. A Language of Practice. In: LIND, Maria; STEYERL, Hito (ed.). **The Greenroom: Reconsidering documentary and contemporary art**. Nova Iorque: Sternberg Press, 2008c.

STEYERL, Hito. **Die Farbe der Wahrheit**. Viena: Verlag Turia + Kant, 2008a.

STEYERL, Hito. Documentarism as Politics of Truth. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2003a. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em: 05 mar. 2022.

STEYERL, Hito. Documentary Uncertainty. In: LIND, Maria (ed.). **Abstraction**. Londres; Cambridge: WhiteChapel Gallery; MIT Press, 2013, p.160-167. Disponível em: <<http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html>>. Acesso em: 29 mar. 2022.

STEYERL, Hito. **Duty Free Art**. Londres; Nova Iorque: Verso, 2017a.

STEYERL, Hito. Empire of the senses: police as art and the crisis of representation. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2007a. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

STEYERL, Hito. From ethnicity to ethics. In: LIND, Maria; ZOLGHDR, Tirdad (ed.). **A fiesta of tough choices: Contemporary art in the wake of cultural policies**. Oslo: Torpedo, 2007b, p.58-70.

STEYERL, Hito. **Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation: Essays 1999-2009**. Berlim: N.B.K. - Neuer Berliner Kunstverein, 2016.

STEYERL, Hito. Language of Things. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2006a. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em 17 mar. 2022.

STEYERL, Hito. Politics of the archive: Translations in film. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008b. Disponível em: <<https://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em: 25 mai. 2023.

STEYERL, Hito. Politics of Truth: Documentarism in the Art Field. In: **spring-**

gerin, no. 3, mar. 2003b. Disponível em: <<https://www.springerin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/>>. Acesso em: 22 mar. 2022.

STEYERL, Hito. Reconsidering documentary and contemporary art. In: LIND, Maria; STEYERL, Hito (ed.). **The Greenroom: Reconsidering documentary and contemporary art**. Nova Iorque: Sternberg Press, 2008d.

STEYERL, Hito. **Red Alert**. 2007. Vídeo digital (30s), 03 monitores LCD, cor.

STEYERL, Hito. **Red Alert 2**. 2008. Vídeo digital, 01 monitor LCD, cor.

STEYERL, Hito. **Strike**. 2010. Vídeo digital (28s), 01 monitor LCD montado em barras verticais livres, cor, som.

STEYERL, Hito. The essay as conformism? Some notes on global image economies (2011). In: ALTER, M. Nora; CORRIGAN, Timothy (ed.). **Essays on the essay film**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2017b.

STEYERL, Hito. The Violence of Images: Documentarism and Documentality. In: IASPIS. **Slowly learning to survive the desire to simplify: A symposium on critical documents**. IASPIS: Estocolmo, 2006b, p.18-22.

STEYERL, Hito. **The Wretched of the Screen**. Londres: Sternberg Press, 2012.

STEYERL, Hito. Too Much World: Is the Internet Dead? In: AIKENS, Nick (ed.). **Too Much World**. Berlim: Sternberg Press, 2014, p.29-40.

STEYERL, Hito. Truth Unmade. In: **transversal**. Viena; Linz: eipcp – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2009. Disponível em: <<https://artistspace.org/exhibitions/hito-steyerl#documents>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

TAGG, John. **The Burden of Representation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

TRET'IAKOV, SERGEI. The biography of objects. In: **October**, v.118, 2006, p.57-62. Disponível em: <<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110516678-019/html?lang=en>>. Acesso em: 1º jul. 2023.

TRIUNFO da Vontade. Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro: Leni Riefenstahl; Walter Ruttmann; Eberhard Taubert. Fotografia: Sepp Allgeier; Franz Weihmayr. Alemanha: Reichsparteitag-Film; UFA, 1935. Filme (114min), som.

ULYSSE. Direção, roteiro, narração: Agnès Varda. Fotografia: Jean-Yves Escoffier e Pascal Rabaud. Edição: Marie-Josée Audiard e Hélène de Luze. França: [s.l.], 1983. Filme (22min).

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. 4. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Coletânea de obras, textos e exposições

Como adiantado pelo título, este apêndice apresenta informações técnicas e factuais a respeito das obras, textos e exposições de Hito Steyerl. Seu objetivo, neste sentido, é explícito: reunir, estruturar e referenciar a produção artística e teórica de Steyerl em uma mesma publicação de modo a facilitar consulta pública posterior. Além disso, breves introduções foram acrescentadas às subseções de modo a explicitar a estrutura de cada conjunto e os critérios envolvidos nos respectivos levantamentos. Objetivos e metodologias à parte, três razões convergiram para a realização desta coletânea.

A primeira resume-se ao fato de que a profícua trajetória de Steyerl compreende, até o momento, cerca de quarenta textos publicados e trinta obras expostas. Além deste aspecto quantitativo, há de se considerar a variedade de procedências, versionamentos e destinações dadas a eles – que, no caso de Steyerl, também é considerável. Não é incomum, por exemplo, que se encontre mais de uma versão de um mesmo texto e configuração de uma mesma obra, nem que textos sejam republicados em outras plataformas e que textos e obras tenham o mesmo título. Tendo isso em vista, a estrutura da coletânea orientou-se por uma apresentação simples de caráter meramente indicativo.

A segunda razão é que existe uma sutil arquitetura de correspondências entre palestras, obras e textos ao longo da trajetória de Steyerl. Isso se deve ao fato de que, em conformidade com sua postura ensaística, a artista transita fluentemente entre diferentes modos de apresentação de ideias. Em termos reducionistas, um trajeto comum que pode ser apontado é a apresentação de suas pesquisas correntes em palestras, seu aperfeiçoamento por meio da participação do público, e sua condução à forma de ensaio textual ou audiovisual. Notem, porém, que esta é uma visão bastante simplista da questão: o deflagrador de uma palestra pode muito bem ser uma obra, assim como há ensaios textuais sem correspondente algum em palestras ou obras. Como adiantamos no primeiro capítulo, a história do vídeo *Abstract* (2012) é emblemática desta transitividade de modos de apresentação. De temática autobiográfica e teor antibélico – remanescente, inclusive, das obras *November* (2004) e *Lovely Andrea* (2007) –, *Abstract* acabou exposta em um museu subsidiado por indústrias de armamentos. Deste momento em diante, ela assumirá outro papel nas reflexões de Steyerl: a de um caso exemplar da cumplicidade entre setores artísticos e militares. Com efeito, a obra será o centro gravitacional das críticas institucionais desenvolvidas na palestra *Is The Museum a Battlefield?* (2013) – palestra que será, por sua vez, remodelada em instalação audiovisual. Por fim, não é de se ignorar que o ensaio *A Tank on a Pedestal* (2016) trate de assuntos similares, dando, ainda, o tom de toda a compilação *Duty Free Art* (2017). A estrutura da coletânea, portanto, também foi concebida de modo a estimular a identificação destas correspondências na produção de Steyerl.

A terceira e última razão são as dificuldades que os pesquisadores brasi-

leiros enfrentam em suas investigações sobre a artista. Naturalmente, grande parte de seus textos podem ser encontrados em inglês, e duas iniciativas argentinas chamam a atenção pela vasta tradução que empenharam para o espanhol. Em território nacional, porém, há um conjunto de iniciativas editoriais e acadêmicas que, apesar de sua qualidade, estão dispersas em periódicos, revistas e plataformas. O levantamento de suas obras apresenta desafio até maior, tendo em vista a escassez de catálogos compreensivos em qualquer idioma sobre a trajetória de Steyerl. Neste contexto, a coletânea empenhou-se não apenas em reunir as traduções espanholas e portuguesas dos textos originais, como também em comparar e converter as diferentes fichas técnicas das obras para nosso idioma.

Obras

Conforme descrito acima, existem poucos catálogos compreensivos sobre a trajetória artística de Hito Steyerl. Neste contexto, as informações aqui reunidas provieram de uma multiplicidade de fontes, com destaque para duas: o catálogo da exposição *Duty Free Art*, realizada em 2015 no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri; e o catálogo da exposição *I Will Survive*, realizada em 2020 no Centro Pompidou, Paris. Sempre que possível, o conteúdo e a ordem das fichas técnicas foram respeitadas; em caso de divergências, privilegiaram-se as formulações contidas nos catálogos mais recentes; em caso de parca documentação, optou-se pela supressão da entrada para não incorrer em imprecisões. Naturalmente, alterações pontuais tendo em vista a padronização das fichas foram inevitáveis, em especial na tradução de terminologia profissional para o português. Nestes casos, orientou-se pelo quadro atualizado de funções defendido pelo Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás Tocantins e Distrito Federal (SINDCINE) na Indicação nº 1.031/2019 feita à Câmara dos Deputados. Em contraponto, nomes de países, regiões, cidades e instituições foram mantidas de forma a facilitar consulta posterior. Finalmente, e em consonância às particularidades da sintática inglesa e alemã, optou-se por formulações neutras em gênero.

Deutschland und das Ich, 1994

Filmado em 16mm e convertido para DVD, cor, som. 42min.

Direção: Hito Steyerl.

Trilha Sonora: Feliz Mendelssohn, Bartholdy.

Edição: Hito Steyerl, Boris Schafgans.

Elenco: Britta Glatzeder, Cora Frost.

Narração: Cora Frost.

Produzido pela Universidade de Televisão e Filme de Munique.

Land des Lächelns, 1996

Beta SP, cor, som. 2min.

Babenhausen, 1997

Beta SP, cor, som. 4min.

Die leere Mitte, 1998

Filmado em Hi8 e convertido para vídeo e DVD, cor, som. 62min.

Trilha Sonora: Felix Mendelssohn, Bartholdy, Friedrich Hollaender.

Produção: Su Turhan.

Narração: Hatice Ayten.

Gravação: Meike Birck, Hito Steyerl, Boris Schafgans.

Textos por: Siegfried Kracauer, Friedrich Hollaender.

Protagonistas: Dong Yang, Huan Zhu, protestantes da Potsdamer Platz, trabalhadores sindicalizados, e outros.

Produzido pela Universidade de Televisão e Filme de Munique.

Normalität 1-10, 1999–2003.

Beta SP, preto e branco com cores, som. 38min.

Operação de Câmera: Marcus Carney, Hito Steyerl.

Trilha Sonora: Arnold Schönberg.

Assistência: Albert Steyerl, Stefan Landorf, Boris Buden, Jochen Becker.

November, 2004

Vídeo digital em canal único, cor, som. 25min.

Direção: Hito Steyerl.

Edição: Stefan Landorf.

Assistência: Yasmina Dekkar.

Elenco: Uli Maichle.

Comissionado por Marta Kuzma para a manifesta5.

Apoio de Klaus, Mehmet Aktas, Peter Grabher, Lisa Rosenblatt.

Journal No.1 – An Artist's Impression, 2007

Vídeo digital em canal único, cor, som. 22min.

Direção: Hito Steyerl.

Produção: Boris Buden.

Co-produção: Gabi Babic, Dunja Blazevic.

Edição: Stefan Landorf.

Tradução: Bozica Babic, Sylvia Schedelbauer.

Assistência: Esme Mis Buden.

Agradecimentos à Konotheek Sarajevo, Ute Meta Bauer, Roger Buergel, Maria

Lind, Ratko Orozovic e Michael Schroen.

Apoio do Instituto Goethe, Stipendienprogramm, IASPIS Studio Programme e da documenta 12.

Lovely Andrea, 2007

Vídeo digital em canal único, cor, som. 29min.

Direção: Hito Steyerl.

Assistente de Direção: Asagi Ageha.

Produção: Osada Steve.

Edição: Stefan Landorf.

Elenco: Asagi Ageha (performer).

Comissionado pela documenta 12.

Apoio de Matthias J. Grimme, Sylvia Schedelbauer, and many others.

Red Alert, 2007

Videoinstalação com três monitores LCD, cor.

Comissionado pela documenta 12.

Red Alert 2, 2008

Vídeo digital em canal único, um monitor, cor.

In/Dependence, 2008

Vídeo digital em dois canais, dois monitores. 6min.

Do You Speak Spamsoc, 2008

Vídeo digital em canal único, cor. 6min.

The Building, 2009

Instalação.

Strike, 2010

Vídeo digital de alta definição em canal único, som, tela montada em barras verticais livres, cor, som. 28seg.

Equipe: Christoph Manz.

In Free Fall*, 2010

Vídeo digital de alta definição em canal único, cor, som. 34min.

Direção: Hito Steyerl.

Direção de Fotografia: Kevan Jenson, Christoph Manz.

Pós-produção: Christoph Manz.

Edição e Sonoplastia: Cristóvão A. dos Reis.

Elenco: Imri Kahn, Mike Potter, Hito Steyerl, Kevan Jenson.

Coreografia: Arthur Stäldi.

Assistência: Yeliz Palak, Ariel Reichmann.

Comissionado por Chisenhale Gallery, Collective Gallery e Picture This.

Apoio da Visualize This, Inc., Scottish Arts Council, Henie Onstad Art Center, n.b.k., Taipeh Biennial.

* A obra é composta de três curtos capítulos em sequência, (*Before the Crash*, *Crash* e *After the Crash*) de modo que, a depender do catálogo, seu título pode variar.

The War According to Ebay, 2010

Instalação, seis caixas iluminadas.

Abstract, 2012

Vídeo digital de alta definição em dois canais, cor, som. 7min.

Guards, 2012

Vídeo digital de alta definição em canal único, tela em suporte livre, cor, som. 20min.

Direção: Hito Steyerl.

Assistente de Direção: Ben Thorp Brown, Alwin Franke.

Direção de Fotografia: Kevan Jenson.

Produção: Ben Thorp Brown, Lisa Dorin, Tracy Parker.

Direção de Produção: Tracy Parker.

Edição: Cristóvão A. dos Reis (auxiliada por Maria Frycz).

Compilação e Pós-Produção: Christoph Manz.

Elenco: Corey Borage, Modesto Correa, Darrell Evans., Ron Hicks, Hito Steyerl, Martin Whitfield.

Instalação Original: Diogo Passarinho e Yulia Startsev para o Studio Miessen.

Segurança: Hito Steyerl.

Produzido pelo Instituto de Arte de Chicago.

Adorno's Grey, 2012

Vídeo digital de alta definição em canal único, cor, som, quatro telas anguladas, texto de parede, fotografias. 14min.

Protagonistas: Gerd Roscher, Nina Power, Peter Osborne, anonymous pro-
tester.

Direção: Hito Steyerl.

Fotografia: Leon Kahane.

Pesquisa: Alwin Franke.

Equipe de Conservação: Benjamin Rudolph, Sina Klausnitz.

Direção de Produção: Maike Banaski, Anna-Victoria Eschbach.

Pós-produção: Christoph Manz, Maria Frycz.

Design de Tela: Studio Miessen, Diogo Passarinho, Yulia Startsev.

Produzido por Wilfried Lentz, Rotterdam.

Apoio de Nikolaus Hirsch, Sophie von Olfers, Claudia Stockhausen.

The Kiss, 2012

Instalação com três projeções em superfície de plexiglass, dois vídeos em monitores, cor, documentos, impressão 3D.

Concepção: Boris Buden.

Produção: Alwin Franke.

Realização e Impressão: Hito Steyerl.

I Dreamed A Dream:

Politics in the Age of Mass Art Production, 2013

Registro de palestra em vídeo digital de alta definição, canal único, cor, som. 29min

Gravação: Former West project, Haus der Kulturen der Welt.

Elenco: Apo, Neman Kara, Tina Leisch, Sahin Okay, Siyar, Selim Yildiz.

Comissionado por Anton Vidokle para a Agency of Unrealised Projects.

Is the Museum a Battlefield?, 2013

Registro de palestra em vídeo digital, dois canais, cor, som. 39min.

Pesquisa: Necat Sunar.

Tradução: Kawa Nemir, Erkal Ünal.

Equipe: Selim Yildiz, Tina Leisch, Ali Can, Neman Kara, Siyar, Sahin Okay, Apo, Christoph Manz, Maximilian Schmötzer, Leon Kahane.

Trilha sonora: Brian Kuan Wood.

Agradecimentos a Bilgin Ayata, Esme Buden, Lisa Dorin, Övül Durmosoglu, Fulya Erdemci, Hendrik Folkerts, Kevser Güler, Human Rights Film Festival Istanbul, Diana McCarty, Rabih Mroué, Andrea Phillips, Oliver Rein, Necati Sönmez, Anton Vidokle, 13th Istanbul Biennial.

How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File, 2013

Vídeo digital de alta definição em canal único e ambiente arquitetado, cor, som, objetos variáveis. 15min.

Direção de Fotografia (Berlim): Christoph Manz.

Direção de Fotografia (Los Angeles): Kevan Jenson.

Segunda Equipe: Leon Kahane.

Assistência de Direção: Esme Buden, Alwin Franke.

Pós-produção: Christoph Manz, Alwin Franke.

Maquiagem e Figurino: Lea Søvsvø.

Coreografia e Performance: Arthur Stäldi.

Produtor: Kevan Jenson.

Maquinário (Los Angeles): Tony Rudenko.

Dummy Educacional: Hito Steyerl.

Agradecimentos a Brian Kuan Wood, Meggie Schneider, Laura Poitras, Diana McCarty, Christopher Kulendran Thomas, Anton Vidokle.

Comissionado por Massimiliano Gioni para a Bienal de Veneza.

Apoio da International Production Fund (IPF) - 2013 partners: Outset England, Dermegon Daskalopoulos Foundation for Culture and Development, Outset USA, Outset Netherlands com os promotores Van Abbemuseum, Maurice Marciano Family Foundation.

Surveillance: Disappearance, 2014

Câmera em circuito fechado, software, monitor.

Shunga, 2014

Videoinstalação digital em multicanal, cor, telas anguladas.

Liquidity Inc., 2014

Vídeo digital de alta definição em canal único e ambiente arquitetado, som. 30min.

Direção: Hito Steyerl.

Direção Técnica: Kevan Jenson.

Direção de Fotografia (Berlim): Christoph Manz.

Direção de Fotografia (Los Angeles): Kevan Jenson.

Chefe de Iluminação (Los Angeles): Tony Rudenko.

Assistência e Design Gráfico: Maximillian Schmoetzer.

Elenco: Maximilian Brauer, Esme Buden, Maverick "The Soulcollector" Harvey, Rage Ng, Brian Kuan Wood, Jacob Wood.

Design de Instalação: Michael Amstad, Diego Passarinho, Yulia Startsec.

Trilha Sonora: Brian Kuan Wood, 'Tyler Steward Superfunk'; Melody Sheep, 'Bruce Lee Remix'; Kassem Mosse, 'Shaqued'.

Clipes: Maxim Maximov, Melody Sheep e John D. Boswell.

Localização: Hermosa Beach, CA.

Agradecimentos a Nick Aikens, Abdullah Al-Mutairi, Esme Buden, Massimiliano Gioni, Gareth Jones, Leon Kahane, Sven Lütticken, Christoph Manz, Kassem Mosse, Kevin Slavin, Tom Swaford, Anton Vidokle.

Agradecimentos especiais a TFA Total Fighting Alliance, Tod Meacham.

Comissionado por David Riff e Ekaterina Degot para a Bergen Assembly.

Duty Free Art, 2015

Registro de palestra em vídeo digital de alta definição, três canais, cor, som, caixa de areia. 38min.

Operação de Câmera: Christoph Manz.

Assistência: Micha Amstad, Savas Boyraz, Salih Selim, Leyla Topraz.

Apoio da HEAD, Geneva; Hendrik Folkerts, Lo schemo del Arte Florence; Stedelijk Museum Amsterdam; Frank Westermeier.

Agradecimentos a Richard Birkett, Ovul Durmosoglu, Fulya Erdemci, Adam Kleinman, Aya Moussawi, The Moving Museum Istanbul, Sener Özmen, Simon Sakhai, and Anton Vidokle.

The Tower, 2015

Videoinstalação de alta definição em três canais, som. 8min.

Produtores/as: Oleksiy Radynski, Kovan Korki.

Operação de Câmera: Savas Boyraz.

Operação de Drone: Hiwa Şew.

Animação 3D e Pós-produção: Maximilian Schmoetzer.

Design Gráfico e Pós-produção: Harry Sanderson.

Narração: Vova Pakholiuk.

Direção Técnica: Christoph Manz.

Trilha Sonora: Kassem Mosse, Lit Internet.

Observação: Hito Steyerl.

Produzido pelo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

Agradecimentos a João Fernandes, Oleksiy Radynski, CEO 3D company Kharkiv, Mehmet Aktas, Joshua Crowle.

Factory of the Sun, 2015

Videoinstalação de alta definição em canal único, cor, som, ambiente. 23min.

Hell Yeah We Fuck Die, 2016

Hell Yeah We Fuck Die - Videoinstalação de alta definição em três canais, cor, som, ambiente. 4min.

Trilha Sonora: Kassem Mosse, baseada em pesquisa de David Taylor sobre as cinco palavras mais populares em títulos de músicas inglesas desde 2010.

Pós-produção: Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer.

Produção Executiva: Lawren Joyce.

Produção e Direção de Fotografia: California Robotic Challenge, Kevan Jenson.

Assistência: Miloš Trakilović.

Agradecimentos a Alice Conconi, Andrew Kreps, Gunnas Wendel, Esme Buden.

Comissionado pela Fundação Bienal de São Paulo.

Robots Today – Vídeo digital de alta definição em canal único, cor, som. 8min.

Operação de Câmera: Savaş Boyraz.

Tradução: Rojda Tugrul, Övül Ö. Durmuşoğlu.

Produção: Misal Adnan Yıldız, Şener Özmen.

Apoio: Barış Şehitvan, Zelal Özmen, Sümer Kültür, Merkezi Diyarbakır.

Protagonistas: Nevin Soyukaya (archaeologista, pesquisadora, escritora,

chefe do Departamento de Patrimônio Cultural e Turismo, Diyarbakir), Abdullah Yaşin (pesquisador, escritor).

Dançarinos/as: Ibrahim Halil Saka, Vedat Bilir, Sezer Kılıç.

Trilha Sonora: Kassem Mosse.

Pós-produção: Christoph Manz, Maximilian Schmoetzer.

Assistência: Miloš Trakilović.

Agradecimentos a Alice Conconi, Andrew Kreps, Sümer Kültür Merkezi, Diyarbakır Sanat Merkezi, Gunnar Wendel, Esmé Buden.

ExtraSpaceCraft, 2016

Vídeoinstalação digital de alta definição em três canais, cor, som. 12min.

Produtor: Kovan Korke.

Operação de Câmera: Savas Boyraz.

Operação de Drone: Hiwa Sew.

Animação 3D e Pós-Produção: Maximilian Schmoetzer.

Pós-produção: Harry Sanderson.

Instalação desenvolvida entre David Riff, Nicolas Pelzer, Maximilian Schmoetzer, Manuel Reinartz.

Narração Russa: Vova Pakholiuk

Narração e Tradução Curmânji: Heya Türk.

Narração e Tradução Hakka: Chih-Yih Peng.

Direção Técnica: Christoph Manz.

Cosmonautas: Grada Kilomba, Chih-Yih Peng, Trevor Paglen, Alice Escher, Tekla Aslanishvili, Necat Sunar, Esmé Buden, sheep Philip.

Cuidador/a de Animais: Rainar Schulz.

Figurino: Lea Søvstø.

Trilha Sonora: Fatima al-Qadiri, ThatJeffCarter, Amanda Lear

Cenografia: Manuel Reinartz

Assistência: Miloš Trakilovic

Observação: Hito Steyerl

Inspirado pelo livro *ExtraStateCraft* de Keller Easterlings.

Apoio da EYE Prize, Filmmuseum Amsterdam, Blaffer Museum University of Houston.

Comissionado pela 9ª Bienal de Berlim.

Agradecimentos a Peshmerga, DIS, João Fernandes, MNCARS Madrid, Oleksiy Radynski, Mehmet Aktas, mítos-film, Joshua Crowle, Gago Gagoshidze, Mikk Madisson, Alice Conconi, Andrew Krep.

The City of Broken Windows, 2018

Broken Windows – Vídeo digital de alta definição em canal único, cor, som. 6min.

Protagonistas: Dr. Sacha Krstulović, Dr. Chris Mitchell, Anastasija, Arnoldas.

Direção de Fotografia e Pós-Produção: Christoph Manz.

Produção (Reino Unido): Kate Parker.

Maquinário: Reece Hearnshaw.

Gravação de Som: Tom Sedgwick.

Design Gráfico: Ayham Ghraawi.

Design de Som e Remixagem: Alexander Hoetzing.

Produção: Richard Birkett.

Assistência de Produção: Dan Ward.

Quebradora de Janelas: Hito Steyerl.

Agradecimentos a Audio Analytics, Cambridge, Alice Conconi, Andre Kreps.

Unbroken Windows – Vídeo digital de alta definição em canal único, cor, som. 10min.

Protagonistas: Chris Toepfer, Jacqueline Santiago, Pedro Regalado.

Direção de Produção e Fotografia: Jason Hirata.

Operação de Câmera: Samuli Haavisto, Josh Lawson.

Pós-produção: Christoph Manz.

Design de Som e Remixagem: Alexander Hoetzing.

Design Gráfico: Ayham Ghraawi.

Produção: Sam Trioli, Alice Conconi.

Assistência de Produção: Srinivas Aditya, Mopidevi.

Quebradora de Janelas: Hito Steyerl.

Agradecimentos a Andrew Kreps, Chris Toepfer, Camden Lutheran Housing Inc., Phoebe Helander, Marta Kuzma.

Drill, 2019

Vídeoinstalação de alta definição em três canais, cor, som, ambiente. 21min.

This is the Future, 2019

This is the Future – Vídeo digital de alta definição em canal único, cor, som. 16min.

Power Plants – Vídeo digital de alta definição em multicanal, cor.
Ambiente – Andaimos de aço inoxidável, painéis LED, caixas de MDF cimentadas, cascalho.

Feito em parceria com Hêja Netirk, Kokey Radical

Trilha Sonora: Kolorit, Kokey Radical, Kassem Mosse, Brian Kuan Wood, Hozan Hogir, deleted_user_2731495

Design Gráfico e Tipografia: Ayham Ghraoui com Matt Wolff e Hrefna Sigurðardóttir.

Operação de Câmera: Savas Boyraz.

Narração: Samantha Livingston.

Gravação em Chemnitz: Grischa Stanjek.

Algoritmo de Predição Futuro-Inicial e Aconselhamento Técnico: Damien Henry.

Sistema de Vídeo Neural: Jules LaPlace.

Pós-produção: Christoph Manz.

Design de Instalação: Manuel Reinartz, Emiliano Pistacchi.

Mágica: Hito Steyerl.

Apoio da Vinyl Factory, Serpentine Gallery, Andrew Kreps Gallery e Esther Schipper.

Agradecimentos especiais a Alice Conconi, Damien Henry, Jules LaPlace, Freya Murray, Anton Vidokle, Asakusa Osaka Koichiro e Takashi, Miloš Trakilović, Giorgi Gago Gagoshidze, Misal Adnan Yıldız, Andrew Kreps, Esther Schipper, Leah Turner, Amal Khalaf, Hans Ulrich Obrist, Ben Vickers, Amira Gad, Kay Watson, Ayham Ghraoui, Diego Dueñas, Grischa Stanjek, Julia Séguier, Manuel Reinartz, Emiliano Pistacchi.

Mission Accomplished: Belanciege, 2019

Vídeo digital de alta definição em três canais, cor, som. 47min.

Autoria: Giorgi Gago Gagoshidze, Hito Steyerl e Miloš Trakilović.

Escrito e coproduzido por: Giorgi Gago Gagoshidze, Hito Steyerl e Miloš Trakilović.

Direção de Som e Música: Mikk Madisson.

Agradecimentos especiais a Iván Brito e Robert Nikolajev.

Design de Instalação: Jaan Sarapuu.

Leonardo's Submarine, 2019

Videoinstalação de alta definição em três canais, cor, som. 9min.

SOCIALSIM, 2020

Vídeo de alta definição em canal único. 18min.

Elenco: Mark Waschke, Hêja Netirk

Excertos: Ernst Lubitch, *The Oyster Princess*, 1919.

Narração: Samantha Livingston.

Trilha Sonora: Kassem Mosse Paid Reach RZ, Viola Klein, 'We (Part Two' ft. Whodat, Sabar; Bethany Barrett, 'Glacial Catacomb', variação de 'Rab-bia e Tarantella' de Ennio Morricone; Xhale303 trailer-1, Michael-DB syn-thontherum 01, Gregor Quendel Cinematic Orchestra / Throat chanting, Lharman94 Arpeggiato, Graham Makes Epic Orchestral Cité, Gregor Quendel Cinematic Chanting, Weldon Smith shepardfilterdrone, @FXProSound dangerous cinematic, hoerspielwerkstatt hef – maxibeat1-130, Goran An-dric Thrill Announcement, Michael-DB cinematic music, Tony Rolando (make noise music), todbarton-shakuhachi, Matt c90 Epic Tribal Drums Cmeeson didg-3-sampleJ, uskddink Seagulls / Thatjeffcarter razorbladerunning-2, Florian Reichelt www.instagram.com/florianreichelt.

Design de Instalação: Manuel Reinartz, Emiliano Pistacchi, Max Schmoetzer.

Pós-Produção: Christoph Manz.

Operação de Câmera: Lukas Loss – 360 Photography Zugang Kollektiv – additional footage Berlin 29082020, Can Kurucu, Tama Ruß, Ada Kopaz, Bruno Siegrist.

Simulações: *Dancing Mania* (K21), *Rebellion* (Centre Pompidou).

Produção: Ayham Ghraawi.

Efeitos Especiais e Programação Comportamental: Robert Gerdisch.

Computação Gráfica e Modelagem 3D: Lucas Gutierrez.

Programação Adicional: Baransel Tekin.

Encantador de Cobras Mentais: Jules LaPlace.

Comissionado por Doris Krystof, Kunstsammlung Nordrheinwestfalen; Florian Ebner e Marcella Lista, Centre Pompidou.

Agradecimentos a Tomás Saraceno, Rafael Matsunaga, Alice Conconi, Leah Turner, Emiliano Pistacchi, Andrew Kreps, Esther Schipper, Skinner FX, Miloš Trakilović, Giorgi

Gago Gagoshidze, Tom Holert e Amadeu Antonio Stiftung.

Textos

Antes da listagem dos textos, cumpre realizar alguns comentários gerais sobre a produção textual da artista. Um primeiro ponto de interesse é que, como citamos, as palestras de Steyerl têm um peso considerável no desenvolvimento de seus textos e obras, tornando sua consulta recomendável a qualquer pesquisa aprofundada sobre a artista. Um segundo ponto é o fato de que seus textos costumam ser publicados diretamente em portais online, e só posteriormente traduzidos e/ou compilados em livros. Em razão disso, a coletânea foi primariamente estruturada segundo a data de publicação originária, registrando em seguida o local em que foi publicado, o título mais relevante em que foi compilado e o endereço eletrônico mais confiável de acesso.

Nesta mesma perspectiva de publicações originárias, podemos distinguir duas grandes fases na produção textual de Steyerl: a escrita em alemão, relativa ao seu doutoramento em filosofia pela Akademie der bildenden Künste Wien (Academia de Belas-Artes de Vienna); e a escrita em inglês, que contempla seu período de maior inserção nos circuitos artísticos. Os ensaios alemães foram publicados em periódicos, livros e catálogos dispersos, com destaque para o portal do *European Institute for Progressive Cultural Policies* (Instituto Europeu de Políticas Culturais Progressistas). Grande parte destes textos foram posteriormente compilados nos livros *Die Farbe der Wahrheit* (A Cor da Verdade, 2008) e *Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation* (Além da Representação, 2016), estando cerca de metade deles traduzidos para o inglês. Sempre que possível, traremos seus títulos originais junto das traduções. Os ensaios ingleses, por sua vez, foram quase inteiramente publicados pelo *e-flux journal* a partir de parceria formada em 2009. Analogamente, quase todos os textos deste período foram compilados nos livros *The Wretched of the Screen* (Os Condenados das Telas, 2012) e *Duty Free Art* (Arte Duty Free, 2019), de grande circulação e crítica.

As versões espanholas e portuguesas destes textos, porém, são consideravelmente menos visadas. Há um foco de traduções em espanhol pela editora argentina *Caja Negra*, que publicou os títulos *Los Condenados de la Pantalla* (2014) e *Arte Duty Free* (2019) em sua integralidade. À exceção deste empreendimento, as traduções resumem-se a iniciativas de procedências comumente acadêmica e circunscritas a um único ensaio. Em português, há a iniciativa do Grupo de Estudos Depois do Fim da Arte, publicado na revista *Ars* (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP), duas traduções isoladas em periódicos acadêmicos, duas traduções de matriz editorial, e uma tese de mestrado de Luisa de Paula Marques Sousa, que verteu o importante ensaio *A Thing Like You and Me* para o português. Listo-as abaixo em ordem e segundo a ABNT:

STEYERL, Hito. **Die Farbe der Wahrheit**. Viena: Verlag Turia + Kant, 2008.

STEYERL, Hito. **Jenseits der Repräsentation / Beyond Representation: Essays 1999-2009**. Berlim: N.B.K. - Neuer Berliner Kunstverein, 2016.

STEYERL, Hito. **The Wretched of the Screen**. Londres: Sternberg Press, 2012.

STEYERL, Hito. **Duty Free Art**. Londres: Verso, 2017.

STEYERL, Hito. **Los Condenados de la Pantalla**. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

STEYERL, Hito. **Arte Duty Free**. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

STEYERL, H.; AVELINO, A.; EIRAS PINTO, C.; AMBROSIO, C.; SALEM, F.; USSAMI, G.; WAGNER, J.; NAGANUMA, L.; ANDRADA, P.; MAIA, V. (2020). Hito Steyerl: três capítulos de Arte "Duty Free": Arte na Era da Guerra Civil Planetária. In: **ARS** (São Paulo), vol.18, no.39, p.261-311, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.172037>>

STEYERL, Hito. Em Queda Livre: Um Thought Experiment Sobre Perspectiva Vertical. Tradução de Aline Mielli. In: **Arte & Ensaios**, no. 33, p. 220, 231, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/11092/8700>>.

STEYERL, Hito. Um tanque no pedestal: museus na guerra civil planetária. Tradução de Gabriel Tupinambá, Luísa Marques e Natália Quinderé. In: **Concinnitas**, v.21, n.39, p.358-368, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.12957/concinnitas.2020.56026>>.

STEYERL, Hito. Em Defesa da Imagem Ruim. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. In: **Serrote**, no.19. São Paulo: IMS, 2015.

STEYERL, Hito. **Vamos Falar de Fascismo**. Tradução de Alexandre Brasil. Rio de Janeiro: zazie edições, 2018

STEYERL, Hito. Uma coisa como eu e você. Tradução de Luisa de Paula Marques Sousa. In: SOUSA, Luísa de P. M. **Hito Steyerl: mediações**. 2017. 233f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

As referências seguiram o modelo abaixo, onde a sigla da compilação varia entre os livros *Die Farbe der Wahrheit* (DFDW), *The Wretched of the Screen* (TWOTS), *Too Much World* (TMW), *Beyond Representation* (BR) e *Duty Free Art* (DFA):

Nome do Texto (**Local Original, Data, SIGLADACOMPILAÇÃO**): Link

1999

The (W)hole of Babel (**Haussite, BR**): <http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2001/01/s_babel.HTML>

2000

Haunting Humanism (Haussite): <http://www.haussite.net/set.php?page=http://www.haussite.net/haus.0/PROGRAM/INFO_2001/hito/hito_E.html>

Kultur und Verbrechen / Culture and Crime (**EIPCP, [European Institute for Progressive Cultural Policies], BR**): <<https://transversal.at/transversal/0101/steyerl/en>>

2001

EXPO 2000: A Bourgeois Utopia (**BR**). Originalmente publicado no livro *Gallery (Dante) Marino Cettina: Future Perspectives*, editado por Marina Gržinić em 2001.

Multikulti, Lenin Style. Auf Messers Schneide: Inter-Nationalismus (**EIPCP**): <<https://transversal.at/transversal/0601/steyerl/de>>

2002

Spricht die Subalterne deutsch? Postkoloniale Kritik / Can the Subaltern speak German? Postcolonial Critique (**EIPCP, DFDW & BR**): <<https://transversal.at/transversal/0902/steyerl/en>>

Die Artikulation des Protestes / The Articulation of Protest (**EIPCP, TWOTS & BR**): <<https://transversal.at/transversal/0303/steyerl/en>>

2003

Postkolonialismus und Biopolitik. Publicado no livro *Spricht die Subalterne deutsch? Postkoloniale Kritik und Migration*, editado por Hito Steyerl e Encarnación Gutiérrez Rodríguez para a editora *Unrast* em 2003.

The Empty Center. Publicado no livro *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age*, editado por Ursula Biemann para a *Springer* em 2003.

Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld / Politics of Truth: Documentarism in the Art Field (**Springerin, #3**): <<https://www.springerin.at/en/2003/3/politik-der-wahrheit/>>

Dokumentarismus als Politik der Wahrheit / Documentarism as Politics of Truth (**EIPCP**): <<https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/en>>

2004

Gaps and Potentials: The Exhibition "Heimat Kunst": Migrant Culture as an Allegory of the Global Market (**New German Critique #92**): <<https://www.jstor.org/stable/4150472>>

2005

Mimesis und Anpassung (**DFDW**). Publicado no livro *Filmriss*, editado por Willi Bischof para a editora *Unrast* em 2005.

White Cube and Black Box (**DFDW**). Publicado no livro *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, editado por Susan Arndt, Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba e Peggy Piesche para a editora *Unrast* em 2005.

2006

Dokumentarismus und Dokumentalität / The Violence of Images – Documentary and Documentality. Publicado no livro *Concerning War: A Critical Reader*, editado por Maria Hlavajova e Jill Winder para a BAK Publications em 2006. Também presente na publicação *Slowly Learning to Survive the Desire to Simplify* (2006), produzida na ocasião de um simpósio de mesmo nome realizado pela *The Production Unit* no IASPIS, Suécia.

Look out, it's real! Documentarism, Experience, Politics (**DFDW**). Publicado no *Slowly Learning to Survive the Desire to Simplify* (2006), produzida na ocasião de um simpósio de mesmo nome realizado pela *The Production Unit* no IASPIS, Suécia.

Die Institution der Kritik / The Institution of Critique (**EIPCP, BR**): <<https://transversal.at/transversal/0106/steyerl/en>>

Notes About Spamsoc (**pages magazine, BR**): <<https://www.pagesmagazine.net/en/articles/notes-about-spamsoc/58cbdeb7bf07dc00b19b0b93>>

The Language of Things (**EIPCP, DFDW & BR**): <<https://transversal.at/transversal/0606/steyerl/en>>. Uma versão deste texto, intitulada *The Language of Practice*, foi também compilada no livro *Documentary* (2013), editado por Julian Stallabrass como parte de uma série de publicações sobre teoria da arte produzidos pela *Whitechapel Gallery* e pela *MIT Press*.

2007

Documentary Uncertainty (**DFDW**). Uma versão deste texto, de mesmo título, foi também compilada no livro *Abstraction* (2013), editado por Maria Lind como parte da série de publicações sobre teoria da arte produzidos pela *Whitechapel Gallery* e pela *MIT Press*.

Mind wide shut. Art in the age of fear (**EIPCP**): <<https://transform.eipcp.net/correspondence/1210774009/print.html>>. Em vista da similaridade, este ensaio pode ser considerado a primeira versão do *The Empire of the Senses – Police as Art and the Crisis of Representation* (2007).

The Empire of Senses: Police as Art and the Crisis of Representation (**EIPCP, BR**): <<https://transversal.at/transversal/1007/steyerl/en>>

Die Gegenwart der Subalternen / The Subaltern's Present (**EIPCP**): <<https://translate.eipcp.net/strands/03/steyerl-strands02en/print.html>>

2008

Paläste der Erinnerung: Dokumente und Monumente - Politik des Archivs (**DFDW**)

Die Weberinnen: Dokument und Fiktion (**DFDW**)

Die Unterbrochene Gemeinschaft: Ein Gruppenbild aus Küba (**DFDW**)

Die Geste des Bauens: Dokumentarismus als Übersetzung (**DFDW**). Também Publicado como *Art of Life? Documentary Jargons of Authenticity* no livro *Truth, Dare or Promise: Art and Documentary Revisited* (2013), editado por Jill Daniels, Cahal McLaughlin e Gail Pearce para a *Cambridge Scholars Publishing*.

White Cube and Black Box: Kunst und Kino (**DFDW**)

Phantom Truck: Die Krise der documentarischen Repräsentation (**DFDW**)

Öffentlichkeit ohne Öffentlichkeit: Dokumentarische Formen und Globalis-

ierung (**DFDW**)

Politics of the Archive: Translations in Film (**EIPCP, BR**): <<https://transversal.at/transversal/0608/steyerl/en>>

Können Zeugen sprechen? Zur Philosophie des Interviews / Can Witnesses Speak? On the Philosophy of the Interview (**EIPCP**): <<https://transversal.at/transversal/0408/steyerl/en>>

2009

Truth Unmade: Productivism and Factography (**EIPCP**): <<https://transversal.at/transversal/0910/steyerl/en>>

Is a Museum a Factory (**e-flux journal, issue #7, TWOTS**): <<https://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>>

In Defense of the Poor Image (**e-flux journal, issue #10, TWOTS**): <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>

2010

Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict (**mah-kuzine #8 & EIPCP**): <<https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/en>>

A Thing Like You and Me (**e-flux journal, issue #15, TWOTS**): <<https://www.e-flux.com/journal/15/61298/a-thing-like-you-and-me/>>

Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy (**e-flux journal, issue #21, TWOTS**): <<https://www.e-flux.com/journal/21/67696/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>>

2011

Right in Our Face (**e-flux journal, issue #22**): <<https://www.e-flux.com/journal/22/67731/right-in-our-face/>>

In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective (**e-flux journal, issue #24, TWOTS**): <<https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>>

Digital Debris (**October #138, DFA**): <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/OCTO_a_00067>

Epistolary Affect and Romance Scams: Letter from an Unknown Woman (**October #138, DFA**): <<https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/>>

[OCTO a 00066](#)>. Publicado no Duty Free Art sob o título *Her Name Was Esperanza*.

Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life (**e-flux journal, issue #30, TWOTS**): <<https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/>>

2012

The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation (**e-flux journal, issue #32, TWOTS**): <<https://www.e-flux.com/journal/32/68260/the-spam-of-the-earth-withdrawal-from-representation/>>

Missing People: Entanglement, Superposition, and Exhumation as Sites of Undeterminacy (**e-flux journal, issue #38, TWOTS**): <<https://www.e-flux.com/journal/38/61209/missing-people-entanglement-superposition-and-exhumation-as-sites-of-indeterminacy/>>

2013

Freedom from Everything: Freelancer and Mercenaries (**e-flux journal, issue #41, TWOTS**): <<https://www.e-flux.com/journal/41/60229/freedom-from-everything-freelancers-and-mercenaries/>>

The Kiss (**MIT Press, vol.57, no.1**): <<https://www.jstor.org/stable/23362789>>

International Disco Latin (**e-flux journal, issue #45, DFA**): <<https://www.e-flux.com/journal/45/60100/international-disco-latin/>>

Too Much World: Is the Internet Dead? (**e-flux journal, issue #49, DFA**): <<https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>>. Este ensaio também foi compilado no livro de críticas *Too Much World* (2014), editado por Nick Aikens para a Sternberg Press.

2014

Beginnings (**e-flux journal, issue #59**): <<https://www.e-flux.com/journal/59/61140/beginnings/>>

Proxy Politics: Signal and Noise (**e-flux journal, issue #60, DFA**): <<https://www.e-flux.com/journal/60/61045/proxy-politics-signal-and-noise/>>

2015

The Terror of Total Dasein (**2015, DFA**).

Duty Free Art (**e-flux journal, issue #63, DFA**): <<https://www.e-flux.com/journal/63/60894/duty-free-art/>>

2016

Medya (**DFA**). Originalmente publicado no livro *Astro Noise: A Survival Guide* (2016), editado por Laura Poitras para o *Whitney Museum of American Art* e a *Yale University Press*.

A Tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War (**e-flux journal, issue #70, DFA**): <<https://www.e-flux.com/journal/70/60543/a-tank-on-a-pedestal-museums-in-an-age-of-planetary-civil-war/>>

A Sea of Data: Apophenia and Pattern (Mis)Recognition (**e-flux journal, issue #72, DFA**): <<https://www.e-flux.com/journal/72/60480/a-sea-of-data-apophenia-and-pattern-mis-recognition/>>

If You Don't Have Bread, Eat Art! Contemporary Art and Derivative Fascisms (**e-flux journal, issue #76, DFA**): <<https://www.e-flux.com/journal/76/69732/if-you-don-t-have-bread-eat-art-contemporary-art-and-derivative-fascisms/>>

How to Kill People: A Problem of Design (**e-flux architecture, DFA**): <<https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68653/how-to-kill-people-a-problem-of-design/>>

2017

Let's Talk About Fascism (**DFA**).

Why Games, Or, Can Art Workers Think? (**New Left Review #103, DFA**): <<https://newleftreview.org/issues/II103/articles/hito-steyerl-on-games>>

Cosmic Catwalk and the Production of Time (**e-flux journal, issue #82**): <<https://www.e-flux.com/journal/82/134989/cosmic-catwalk-and-the-production-of-time/>>

Cut! Reproduction and Recombination (**TWOTS**).

Exposições

Em vista do grande número de exposições artísticas com obras de Hito Steyerl, optou-se pela circunscrição deste levantamento a dois conjuntos de eventos: as exposições individuais sobre a artista, e suas participações no circuito de bienais. Além de algumas publicações seletas, a maior fonte de informações consultada para a estruturação desta seção foram as fichas de artista editadas pela galeria mais presente em sua carreira, a *Andrew Kreps Gallery*. Quando possível, buscou-se apresentar o título da exposição entre aspas, a instituição responsável, e sua localização geográfica – aqui também preservando a língua originária de modo a facilitar consulta posterior. Por fim, há de se mencionar três inserções da artista em território nacional: na 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, curada por Jochen Volz em 2016; na 2ª edição da Frestas – Trienal de Artes, curada por Daniela Labra para o Sesc Sorocaba em 2017; e na exposição O Tempo Mata, curada por Rodrigo Moura para o Sesc Avenida Paulista em 2019.

2004

Underground Gallery, Athens

'BB3', 3rd Berlin Biennale, Berlin, Germany

Manifesta 5, San Sebastian, Spain

2007

'In Dependence', 300m3 Gallery, Göteborg, Sweden

documenta 12, Kassel, Germany

2008

'The 1st at Moderna: Hito Steyerl', Moderna Museet, Stockholm, Sweden

'Red Alert', Kunsthalle Winterthur, Winterthur, Switzerland

2009

'Hito Steyerl', Neuer Berliner Kunstverein, Berlin

'Der Bau', Linz Kulturhauptstadt, Linz, Austria

Pallas Contemporary Projects, Dublin, Ireland

201

2010

'Picture This', Bristol & Chisenhale Gallery, United Kingdom

'In Free Fall', The Collective Gallery, Edinburgh, Scotland

'RICOCHET #3', Villa Stuck Museum, Munich, Germany

Henie-Onstad Art Centre, Oslo, Norway

'TB10', 1th Taipei Biennial, Taipei, Taiwan

'10,000 Lives', 8th Gwangju Biennale, Gwangju, South Korea

2011

'Hito Steyerl: Journal No.1 – An Artist's Impression', Studiengalerie 1.357, Goethe Universitat Frankfurt am Main, Frankfurt, Germany

'Hito Steyerl, In Free Fall', Wilfried Lentz Gallery, Rotterdam, Netherlands

2012

Hito Steyerl, e-flux, New York, USA

'Adorno's Grey', Wilfried Lentz, Rotterdam, Netherlands

'Focus: Hito Steyerl', Art Institute of Chicago, Illinois, USA

'The Kiss', Overgaden Institute of Contemporary Art, Copenhagen, Denmark

2013

'In Free Fall', Andrew Kreps Gallery, New York

'Guards', Museum of Contemporary Art San Diego, California, USA

'Adorno's Grey', Audain Gallery, Goldcorp Centre for the Arts, Vancouver, Canada

'Guards', Svilova, Gothenburg, Sweden

12x12 Videolounge, Berlinische Galerie, Berlin, Germany

'Il Palazzo Enciclopedico', 55th Venice Biennale, Venice, Italy

2014

'How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational Installation', Andrew Kreps Gallery, New York, USA

- 'Hito Steyerl', Van Abbemuseum, Eindhoven, Netherlands
- 'Hito Steyerl', Institute of Contemporary Arts, London, United Kingdom
- 'How Not to be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File', Künstlerhaus Stuttgart, Germany
- 'Circulacionismo', Museo Universitario de Arte Contemporaneo, Mexico City, Mexico
- 'Hito Steyerl: Junktime', Home Workspace Program, Ashkal Alwan, Beirut, Lebanon
- 'How Not to be Seen. A Fucking Didactic Educational .MOV File', Fotofest, Houston, USA
- Bienal de la Imagen en Movimiento, Buenos Aires, Argentina

2015

- 'Duty Free Art', Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, España
- 'Hito Steyerl', Artists Space, New York, USA
- 'Duty Free Art', ARTSPACE, Auckland, New Zealand
- 'Liquidity, Inc.', Tensta Konsthall, Spånga, Sweden
- 'Too Much World', Institute of Modern Art, Brisbane, Australia
- 'Hito Steyerl', KOW gallery, Berlin, Germany
- 'All the World's Futures', 56th Venice Biennale, German Pavillion, Italy
- 'Take Me To The River', 4th Dojima River Biennale, Osaka, Japan

2016

- 'Hito Steyerl: Factory of the Sun', HMKV, Dortmund, Germany
- 'Hito Steyerl: Factory of the Sun', Museum of Contemporary Art, Los Angeles
- 'Number Thirteen: Factory of the Sun', Julia Stoscheck Collection, Düsseldorf, Germany
- 'Factory of the Sun', Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen, Dinamarca
- 'Incerteza Viva', 32^a São Paulo Biennial, São Paulo, Brazil
- 'What is the essence of art in this age?', Gwangju Biennale, Gwangju, South Korea
- 9th Berlin Biennale, Berlin, Germany

2017

'Hito Steyerl: Liquidity Inc', The Institute of Contemporary Art, Boston, USA

'JIWA', Jakarta Biennale, Jakarta, Indonesia

Skulptur Projekte Münster, Münster, Germany

KunstFilmBiennale, Köln, Germany

2018

'The City of Broken Windows', Castello di Rivoli, Turin, Italy

'Factory of the Sun', National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

'Martha Rosler & Hito Steyerl: War Games', Kunstmuseum, Basel

'Divided We Stand', Busan Biennale, Busan, South Korea

2019

'This is the future', Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario, Canada

'Hito Steyerl', n.b.k., Berlin, Germany

'Drill', Park Avenue Armory, New York, NY

'Power Plants', Serpentine Galleries, London, UK

'Hito Steyerl: Kathe Kollwitz Prize 2019', The Akademie der Künste, Berlin, Germany

'Hito Steyerl: This is the Future', AGO - Art Gallery of Ontario, Canada

'May You Live in Interesting Times', 58th Venice Biennale, Italy

'Black Cloud', Kyiv Biennial, Kiev, Ukraine

2020

'Life Captured Still - Hito Steyerl and Harun Farocki', Galerie Thaddaeus Ropac, London, UK

2021

'Hito Steyerl. I Will Survive', Centre Pompidou, Paris, France

'Hito Steyerl. I Will Survive', K21 Kunstsammlung, Düsseldorf, Germany

'Factory of the Sun', San José Museum of Art, San José, EUA

