

24TH FEBRUARY 2022 – FOR A GEOCINEMATICS OF THE PRECARIOUS IMAGE

HUGO BARATA

COW/CICANT/ LUSÓFONA UNIVERSITY (PORTUGAL)

JÚLIO ALVES

CICANT/ LUSÓFONA UNIVERSITY (PORTUGAL)

Hugo Barata, artist, independent curator, professor and education mediator focused on critical anarchives as methodological approaches in crossings between art practice, the curatorial and education. His work and research explore the concept of constellation to develop creative strategies in the fields of practice-based artistic research, the curatorial as a research driven collaborative practice and informal methodologies for an inclusive education. PhD in Media Arts from Lusófona University, with a dissertation about the Archive and Contemporary Art. Invited artist, researcher and education curator in institutions such as MAAT – Museum of Art, Architecture and Technology, Calouste Gulbenkian Foundation, MAC/CCB, Lisbon City Hall – Municipal Direction of Culture and EGEAC, developing different social intervention projects and also formation courses. Adjunct Professor at Lusófona University, in the Design and Applied Communication courses, teaching Art History, Contemporary Art, Media Theory and Drawing.

Júlio Alves is a director whose work consists of 15 films divided between the fiction, documentary and experimental genres. His most prominent recent work includes *Diálogo de Sombras*[Dialogue of Shadows] (2021), *Arte de Morrer Longe* [The Art of Dying Faraway] (2020), *Chantal + Pedro* (2020) and *Sacavém* (2019). All of his films have had national and international premieres. He has also directed advertising films in different European markets. He has a PhD in Communication Sciences and an MA in Film Studies, and lectures at Universidade Lusófona on the BA courses on Film and Media Arts and Photography and the MA programme on Film Studies. He is also a member of the Centre of Research in Applied Communication, Culture and New Technologies (CICANT).

Corresponding Author

Hugo Barata
hbarata.rito@gmail.com
CICANT/ Lusófona University
Campo Grande 376
1749-024

Paper Submitted: 31st October 2022
Accepted for Publication: 10th July 2023
Published Online: 3rd November 2023

Abstract

Underlying the idea of precarity and the moving image, this paper describes and theorizes about the original artwork *24TH FEBRUARY 2022* as a video-installation interconnected with the concepts of precarity in production, circulation, and participation in media culture today, this art-based research artwork tries to underpin the very nature of *found material* as a gateway from the public to the private, commenting on the spectacle of mass media images and also the production of “*anarchival*” gestures through which it's possible to research a specific historic event. Included in a research project entitled *FrameScapes* that the authors are undergoing at this time, this research outcome relates to the war that Russia brought again to the gates of Europe when it invaded the Ukrainian territory, and also to the conflict in real-time - live action we could call it - in a way we haven't seen since Desert Storm back in 1991. A continuous feed of videos and photographs in an era of multi-screen distraction and tiktikian dystopias, artists and creatives have the upper hand in constructing from scratch, just like the cubists would glue together a piece of old newspaper and a matchbox to paint a still-life. The precarious nature of found material to make art is present since the first vanguard movements, from Picasso to Duchamp. Through the arts, we've been always confronted with gestures of *appropriation*, *quotation*, *found-footage*, *archival art*, *collage* or *the ready-made*, all of these related to meager images. From Marcel Duchamp to Kurt Schwitters, from Douglas Gordon to Christian Marclay, artists have always looked into the metaphor of the precarious as a recontextualization and remediation of image and sound. The artwork *24TH FEBRUARY 2022* is an exploratory artwork about the *world-as-camera-screen*, responding critically and creatively to different structures of the social, economic and political contexts in today's art research practice that deals with found materials. The phenomenon of a tele-visual structure presupposes different atopic tele-communities, built under the aegis of tele-presence and tele-objectivity – a dissolution of real space, that embraces *geocinematics* as a strong narrative contemporary structure, constructed with and bound by *precarious images* – images that are consistent with a tangible structure of the Real.

Keywords: precarity, video art, installation, media, anarchival, precarious images.

Resumo

Subjacente à ideia de precariedade e da imagem em movimento, este artigo descreve e teoriza sobre a obra original *24 DE FEVEREIRO DE 2022* como uma vídeo-instalação interligada e contextualizada com os conceitos de precariedade na produção, circulação e participação na cultura mediática hoje. Tentando fundamentar a própria natureza do material encontrado (*found materials*) como porta de entrada do público para o privado, comenta-se o espetáculo das imagens dos media de massa assim como a produção de gestos “anarquiais” por meio dos quais é possível pesquisar um evento histórico específico. Inserida no projeto de investigação intitulado *FrameScapes* que os autores estão a realizar neste momento, a obra artística resultado desta investigação relaciona-se com a guerra que a Rússia trouxe para Europa quando invadiu o território ucraniano, e também com o conflito em tempo real - que poderíamos apelidar de *live* - de uma forma que não víamos desde a Desert Storm em 1991. A alimentação contínua de vídeos e fotografias na era da distração multi-ecrã e das distopias tiktikianas, os artistas e criativos têm desde há muito a vantagem na construção a partir de material encontrado, tal como os cubistas que colavam um pedaço de jornal velho e uma caixa de fósforos para pintar uma natureza morta. A precariedade do material encontrado para fazer arte está presente desde os primeiros movimentos de vanguarda, de Picasso a Duchamp. Através das artes, sempre fomos confrontados com gestos de apropriação, de citação, de *found-footage*, da arte do arquivo, da colagem ou do *ready-made*, todos estes relacionados com imagens precárias. De Marcel Duchamp a Kurt Schwitters, de Douglas Gordon a Christian Marclay, os artistas sempre olharam para a metáfora do precário como uma recontextualização e remediação da imagem e do som. A obra *24 DE FEVEREIRO DE 2022* é uma obra exploratória sobre o *mundo-come-câmara-ecrã*, respondendo crítica e criativamente a diferentes estruturas dos contextos sociais, económicos e políticos na prática atual da investigação artística. O fenómeno de uma estrutura “tele-visual” pressupõe diferentes “tele-comunidades” atópicas, construídas sob a égide da “tele-presença” e da “tele-objectividade” – uma dissolução do espaço real, que abraça a geocinématica como uma forte estrutura narrativa contemporânea, construída e delimitada por *imagens precárias* – imagens que são consistentes com uma estrutura tangível e contingente do Real.

Palavras-Chave: Precariedade, Videoarte, Instalação, Media, Anarquivo, Imagens Precárias.

Call it symbolic order or social contract, it is always more tenuous than we believe. Certainly, our current version was precarious long before September 11, 2001; (...) For all the discussion of «failed states» elsewhere, our own came to operate, routinely and destructively, as rogues, and in this capacity they have come to threaten us all.

Hal Foster in, *Bad new days – art, criticism, emergency.*

The reality is not conveyed by what is represented within the image, but through the challenge to representation that reality delivers.

Judith Butler in, *Precarious Life - the powers of mourning and violence.*

Poor images show the rare, the obvious, and the unbelievable – that is, if we can still manage to decipher it.

Hito Steyerl in, *In Defense of the Poor Image.*

File > Save As Other > Image: Imagens precárias e imagens militantes.

O período em que o filme e a fotografia mudaram a forma como a comunicação era feita, ainda se ligava à *imagem-cópia* em Platão. O problema a partir de então era a urgência da transformação de todos os aspetos da interação humana em imagens, alcançando um absolutismo quase ontológico, radicalizando sua posição e tornando a leitura e a compreensão do mundo somente possíveis por meio de seu fazer, produção, transferência, descodificação, arquivamento, etc. Esta é uma grande diferença relativamente ao início do século XX. A ligação temporal e espacial entre as imagens encontradas e uma sociedade contemporânea precária sempre se deu a ver e Judith Butler refere-se-lhe como ligada ao momento após os eventos de 11 de setembro de 2001, mas também aos efeitos em cascata causados nas

sociedades contemporâneas. As narrativas do colapso do capitalismo tardio enfatizaram um enquadramento da precariedade como reflexo de um mundo após o crash de 2008 e um horizonte pandémico e pós-pandémico. Por esta via, podemos considerar que o conceito de precariedade relacionado com a produção de narrativas hoje pode ser encarado como uma condição que permite o registo e uso avassalador de imagens de diversas procedências, desde câmaras de videovigilância que registam um atentado no território da Ucrânia, a múltiplas narrativas POV que chegam à web. A obra de arte produzida, assim como o presente ensaio, enraizam-se na transmutação de diferentes meios (da televisão à internet, do cinema ao GPS). O *mundo-cópia-câmara-ecrã* é cada vez mais entendido de um ponto de vista global determinado pela dinâmica espaço-temporal facilitadora do nomadismo perpétuo e da criação de imagens que transmitem noções de transitoriedade e aceleração.

De certo modo, as imagens técnicas da fotografia e do filme podem ser consideradas arquivos em si mesmas. Senão vejamos: o processo da revelação fotográfica, segundo o qual uma imagem é revelada e fixada através de um processo químico (posteriormente substituído pelo digital), está intimamente ligado a um procedimento técnico que permite «desocultar» aquilo que outrora se encontrava escondido, ilegível, guardado. A aceleração de um conjunto amplo e complexo de procedimentos e protocolos, permitiu desde os finais do século XIX que a standardização e a reprodução avassaladora desembocasse no momento onde nos encontramos hoje, uma espécie de conjuntura zénite da transmutação espectral dos diferentes media: as imagens-registo, a sua presença pela codificação, criam possibilidades de tratamento e manipulação a partir do digital amplificando ao mesmo tempo a sua constante recitação a partir da web. Se pensarmos nas serigrafias de Andy Warhol, reproduzidas incessantemente em diferentes séries, ou mesmo as fotografias colecionadas de Christian Boltanski, percebemos que os regimes imagéticos do final do século passado ainda conseguem iluminar as estratégias da apropriação nos dias de hoje, ainda que em

termos de proliferação em nada se lhe assemelhem. Neste sentido, as tecnologias digitais (sempre devedoras de diferentes arqueologias dos media e conteudísticas de meios vernaculares de registo que lhes precederam) ramificam-se aceleradamente e espelham a sua própria condição «maquinal», de tal modo que, como refere Maximiliano Tello, "(...) o arquivo deve pensar-se nas suas ligações com outras máquinas, nas suas articulações com novas tecnologias e na heterogeneidade dos agenciamentos maquínicos que isto implica" (Tello, 2018, p.49). Dito de outra forma, as sinestésias criadas a partir da técnico-mecânica envolvem-nos num sentido enleante e total desvelando a máquina capitalista subjacente à globalização; mas, e ao mesmo tempo, é a partir desse consumo e da anexação constante de ficheiros, documentos, imagens, vídeos, etc., que nos é permitido aceder a terabytes de ficheiros de qualidade questionável. Numa interconexão entre arquivo e imagem de baixa resolução, que servirá para articularmos os dois primeiros momentos do presente texto, a artista e investigadora Hyto Steyerl define o gesto apropriacionista defendendo que "The poor image tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming", confluindo por um lado a degradação da imagem através dos processos digitais de partilha, e por outro lado abrindo uma leitura daquilo que define como «imagem pobre» a um movimento de potência criativa, um devir imagem, em constante transmutação, "(...) passed on as a lure, a decoy, na index, or as a reminder of its formal self. It mocks the promises of digital technology" (Steyerl, 2009, p.1). Assim, se a imagem pobre se assume enquanto potencial constituinte de novas formas plásticas, ao mesmo tempo consciencializa-nos da emancipação tecnocientífica por detrás da aceleração da sua deterioração constante desde as eras das grandes revoluções tecnológicas, do primitivismo da oralidade à idade da premissa visual, da imprensa massificada à eletrónica. Todos estes momentos desaguam no rio dos metadados, até ao meio da web enquanto inscrição e registo desmaterializado e desmaterializante, possibilitando ao artista trabalhar na linha histórica a partir de um anacronismo que é apriorístico e que se torna ferramenta operativa de estratégias criativas na

construção da obra plástica. Na obra que agora se contextualiza e analisa, a estratégia de nos apropriarmos de imagens de origem diversificada, mas principalmente de origem online, consubstancia-se na vontade de comentar o advento da guerra a partir de registos vários incluindo alguns realizados por observadores diretos do conflito e que num momento ou noutro se viram derramados na web. Pode dizer-se que existe por detrás deste propósito uma intenção de trazer para um presente contínuo os primeiros dias da invasão russa do território ucraniano, numa representação videográfica constituída por fragmentos de arquivos de múltiplos vídeos recolhidos ao longo de vários meses de planeamento e produção – imagens resgatadas dos cyber-meandros. Este gesto de «apropriação empobrecida», e na sequência do pensamento de Steyerl, pode dizer-se que encapsula uma inferência do acontecimento sobre a posterior manipulação destas imagens. Ao desejar apontar o foco eventual dos primeiros dias do conflito, fazemo-lo já (e sempre) através de mediações, de releituras e de compressões, de recombinações e de reformatações. O poder da narrativa não se subsume à agilização técnica, isto é, a conexão com a citação deste evento já histórico em nada perde para o procedimento da sua materialização visual num trabalho. Trata-se de um gesto conceptual e não devedor da ocularidade ou do retinismo, uma espécie de *ready-made* videográfico. Como se pode ler em Jacques Rancière, tal problema filosófico acolhe esta sugestão, tanto mais que "Investigar algo que desapareceu, um acontecimento cujas marcas estão apagadas (...) é uma forma de investigação seguramente inassimilável pela lógica representativa da verosimilhança (...)" (Rancière, 2011, p. 171). À luz deste pensamento, afirmamos que o trabalho de citação/apropriação dentro do regime estético da arte contemporânea consubstancia as posições de Steyerl e Rancière naquilo que se refere às potencialidades da utilização destas imagens empobrecidas, em linha com a força existente do potencial e/ou provável, uma dialética transitória entre a possibilidade criativa e a concretização da obra em específico (ver Agamben, 2001, p.65, Agamben, 2008, p.11) como em Bartleby, interligando a construção literária à inscrição

dos códigos comunicacionais. Existe, pois, neste fio condutor entre a criação plástica e o resgate de certas imagens, uma interconexão que acentua a preocupação duchampiana para com o «desapego da estética» (Duchamp, 1973, p.141) e a velocidade alucinatória e anestésica totalizante do aparelhamento estético-imersivo do mundo atual. “Artists will be encouraged to rescue us from anomie and despair amidst so much flux and permanent impermanence” afirmará o recentemente desaparecido Professor Ross Gibson (Gibson, 2003, p.570) em linha com Manuel Bogalheiro, quando este último se refere à medialogia territorial dos meta-meios digitais enquanto zonas circunstanciais e imprevisíveis onde os media constituem e logo determinam a nossa experiência total (Bogalheiro, 2021, p.9). A transmutação tecno-medialógica contemporânea constitui uma nova *physis* na qual o humano se move, ela define-o, mobiliza e organiza a leitura que este faz do real, insere-o definitivamente na era pós-media referida por Friedrich Kittler (voltaremos a esta ideia mais adiante).

Mas como interligar as ideias subjacentes a uma constante transformação dos media com as matérias-primas da realização artística sob o desígnio do presente tema das imagens precárias? Tal desenho de um possível comentário parece surgir com a ideia de que o processo histórico foi sendo absorvido por um contínuo recombinante (e replicante, para aceder a uma formulação cinematográfica proposta por Ridley Scott em 1982 no seu *Blade Runner*; aí, os replicantes mais não eram do que duplos humanóides indiscerníveis do «original», imagens reeditadas, retransformadas, alteradas na sua formulação originária e trazendo consigo esse destino dilacerante da “(...) temporalidade histórica e da ideia de progresso” (Bogalheiro, 2020, p.110). A constituição de um mundo *enquanto imagem* a partir das suas próprias excrescências e procedimentos, num programa total e totalitário, deve ser consequentemente comentado a partir de uma posição artística que sublinhe e prossiga a crítica duchampiana ao retiniano, crítica absolutamente pertinente “(...) pois

tecnologicamente a banda de zeros e uns que traduz a imagem, o som, ou a escrita, é *exatamente a mesma* (...)” (Bragança de Miranda, 2007, p.202), ou seja, a perpetuação da mimetologia na pintura que contribuiu para a estabilização (e construção) do mundo Ocidental acelerou até nós a partir das diferentes tecnologias e modos de reprodutibilidade que Benjamin bem explicitou, forçando o indivíduo a responder com a acumulação e, acima de tudo, com a lentidão de métodos, pois esse indivíduo “(...) tem de escapar ao dispositivo através do traçar uma «arte material», que absorve toda a matéria, para a salvar através de um trabalho lento (...)” (Bragança de Miranda, 2007, p.204), e nessa lentidão, acrescentaríamos, ponderar sobre o universalismo constituído pela super-tecnologia por um lado, e, por outro lado, refletir acerca do desenvolvimento da globalização nas redes digitais. Para escapar ao controlo tecno-mediático e «narcótico», ao absolutismo dos media, devemos diligenciar novas experiências e novos modos, já que “political awareness and political strategy have been replaced by the random recombination of frantic precarious activity” (Berardi, 2012, p.10). Esta atividade da precariedade a que se refere Franco Bifo Berardi, transversal a todas as áreas e a todas as diligências comunicacionais, encontra nas imagens pobres o seu parente mais próximo, um espelhamento de como tudo se desenrola segundo a lógica do simulacro baudrillardiano.

Anarquios – o profano e a transitoriedade da aura.

Num dos filmes de Christopher Nolan, um astronauta é engolido por um buraco negro denominado Gargântua, e nesse espaço de proporções inimagináveis e incomensuráveis é introduzido a uma zona especificamente delimitada¹. Nessa zona, a personagem do astronauta percebe que consegue comunicar com a sua filha através do tempo, já que esta espécie de sala de confluência de temporalidades permite representar um modo não-linear de lhe aceder. Esta cena parece

1 *Interstellar*, realizado por Christopher Nolan (2014).

identificar a forma geométrica conhecida por tesseracto, um hipercubo quadrimensional, lugar de convergência de todos os tempos e todos os lugares, habilitado talvez pela raça humana que num futuro longínquo parece ter a capacidade de manipular o tempo e o espaço através da utilização de quantidades de energia tais, que todo o universo seria acessível numa fração de segundo, num mesmo ponto nevrálgico. Não poderá ser este quadro a partir do cinema uma bela analogia ao problema do arquivo se constituir sempre a partir de dois fluxos que se interconectam, passado e presente, numa contingência que instaura o humano como espectador do mundo? (Mondzain, 2015). Se o processo histórico e político nos chega a partir da materialidade dos media, da sua tecno-determinação efusiva e perene, então pode dizer-se que a composição do Real "(...) baseia-se no desenrolar sempre recomeçado desta constituição do sujeito por via das operações imagéticas" (Mondzain, 2015, p. 71) e que, até certo ponto, é a técnica que determinará a forma como nos espelhamos no mundo. Este titanismo parece numa primeira aceção que nos desenraíza e que nos desliga uns dos outros, do elemento humano ou mesmo do contacto, mas se pensarmos que "enquanto houver imagem, há vida e, mais ainda, vida política" (Mondzain, 2015, p. 74) parece-nos útil que pensemos a

relação entre as imagens precárias e os meta-arquivos pessoais enquanto instrumento de criação plástica.

Os diversificados monopólios audiovisuais, à medida que constituem os seus parâmetros capitalistas baseados nas últimas apps que possam ser descarregadas, e que constituam mais um degrau na força de trabalho involuntária (ou voluntária?) domiciliada na casa de cada um, empurram para as margens modos de produção e de disseminação que se identificam com certos gestos de resistência medialógica, como a cópia, o download ou a partilha. Numa leitura mais histórica, entre o pessimismo de Günther Anders e um espírito de resposta possível e emancipatório em Hans Magnus Enzensberger², encontramos ainda sociedades hierarquizadas a partir do framework neoliberalista onde a cultura enquanto produto pressiona uma constante produção e disseminação de imagens de vária índole por parte daqueles que, não desejando ou não conseguindo inserir-se nesse contexto, produzem as suas próprias imagens ou conservam arquivos, protegendo a sua materialidade e a sua possível difusão futura³. O indivíduo como produtor e como emissor, ao mesmo tempo que recetor destas correntes incomensuráveis de dados, instaura um canal de resistência muitas vezes DIY inconformado com os ditames do mercado ao mesmo tempo que nele se insere

2 Quer Günther Anders, com *Die Antiquiertheit des Menschen*, de 1961, e Hans M. Enzensberger, com *The Consciousness Industry – on Literature, Politics and the Media*, de 1974, apesar de um certo tom pessimista e derrotista sobre a forma como os diferentes media se irão desenvolver, é bem verdade que a rádio e a televisão serviram de mote para, com estes autores, se perceber a partir do pós-guerra que a *Bewusstseins-Industrie* é a base do entendimento da economia dos media que mantém intacta a hegemonia capitalista. Assim sendo, a pressão colocada sobre a comunidade em geral exige a tal «literacia» que nos refere Enzensberger, um modo de agir em forma de tentativa de não-manipulação, sendo que tal ação emancipatória acaba por ser sempre contrariada pelo grau zero do meio, o *Nullmedium*, um meio inoperacional e alucinotecnológico.

3 Cf. Sobre esta temática, Kodwo Eshun e Ros Gray referem-se às constantes movimentações e modalidades que, em contextos político-sociais específicos, fazem ressurgir atitudes militantemente engajadas na conservação, restauro e difusão de arquivos de tipologias diferentes – filme, fotografia, cinema, etc. – com receio que estes sejam rasurados da história ou perdidos durante temporadas inconcebíveis. Esta relação das imagens precárias com o contexto político no qual se inserem, numa perspetiva de continuidade da identidade de um povo ou de uma nação, também contribuem para um entendimento mais vasto da questão, e que vai para além (ou pelo menos que se associa a) do gesto apropriacionista que as artes sempre propuseram. Dirão, "The artists, fil-makers, curators and theorists currently researching the modalities of the militante image continually negotiate the uncertainties of this compromised, clandestine condition. The re-animation of militancy in contemporary artistic compositions and configurations, often emerging from the informal and institutional spaces of contemporary art, answers to a demand to re-read the present from the perspective of a past that persists into the contemporary world and necessarily reconfigures its relation to history" (Eshun, K., Gray, R. (2011). *The Militante Image – A Ciné-Geography*. Third Text, Vol. 25., Issue 1, January, Routledge. ISSN 0952-8822 print/ ISSN 1475-5297 online © Third Text. <http://www.tandf.co.uk/journals>. DOI: 10.1080/09528822.2011.545606.

e do qual retira dividendos económicos e estéticos, pois é nessa relação entre o mainstream e o “(...) underground of alternative archives and collections (...)” (Steyerl, 2009, p.4) que se desenha a possibilidade de criar novas formas, modelos experimentais, estratégias de circulação e de exposição, assim como de criação artística. Neste contexto, Boris Groys refere-se ao reino profano como tudo aquilo que se afasta da noção tradicional de arquivo, uma noção ainda remetida para uma *arché* fundacional de certo modo desarticulada por Derrida acerca do começo e comando. Com Groys⁴ percebe-se um contraponto institucional onde a mercantilização cria «arquivos» numa lógica de perpetuação, hierarquização e conservação que, para o autor, se interpenetra com o reino do profano, ou seja, tudo aquilo que ainda não se constituiu como valor cultural, como incluído no sistema, no fundo no «arquivo» geral. É neste ponto de vista que podemos entender o chamamento das imagens precárias, resgatadas da web, como potencialmente agenciadoras de discurso e de espaço de visibilidade no discurso artístico, pois se seguirmos Groys, articulamos os momentos nos quais estas imagens «exteriores» e «sem valor» se tornam complementares dos discursos comunicacionais, pois são o seu duplo movimento, são “(...) two things ordinarily assigned different values and so treated as simply incomparable are situated at the same value level” (Groys, 2014, p.66). Poderá estar aqui a circularidade

da presentificação que nos fala novamente Manuel Bogalheiro, sobre a constituição de um arquivo geral todo-captativo na “(...) época de um eterno presente, sem alternativas, que apenas reescreve ou sobre-escreve as referências simbólicas da atualidade?” (Bogalheiro, 2020, p.106). Tal como visto na febre arquivial com Derrida, o acesso e a constituição deste «arquivo geral» possuem e despoletam sempre agenciamentos políticos (aos quais acrescentaríamos estéticos, ainda que a autoridade e poder das imagens se faça sentir contra a hipótese imagética e libertadora da imaginação criativa), tornando-se um espaço de contestação e constante modificação, em informação, objetos, estruturas, etc (Derrida, 1996). Desestabilizá-lo é relê-lo, reconectá-lo com a contemporaneidade. “The profane realm consists of everything that is valueless, nondescript, uninteresting, extra-cultural, irrelevant and... transitory. Yet it is precisely the profane realm which serves as the reservoir for potentially new cultural values, since it is the other with respect to valorized cultural archival materials”, continua Groys. “The source of the new is, therefore, the valorizing comparison between cultural values and things in the profane realm” (Groys, 2014, p. 64). Não será esta definição de profano um paralelo às margens da produção audiovisual de que nos falava Hito Steyerl? Não estará a definição de arquivo hoje absolutamente radicada na ideia de uma proliferação técnica instituinte de um ciberespaço totalizante que

4 Sobre a complementariedade entre o «arquivo cultural» e o «reino profano», afirma Groys: “(...) that the trashy reproduction, regarded as a new object, gains access to the system for the preservation of culture. (...) the reproduction is valorized and transformed from a profane object into a cultural value since, owing the fact it is a mechanical reproduction and also to the obscene caption and other defacements, it presents itself as the other, but also, thanks to a certain critical interpretation, as similar to existing cultural values”. Nestas passagens sobre o novo, articula o autor acerca de dois expoentes da arte Ocidental, Leonardo da Vinci e Marcel Duchamp. Com a *Gioconda*, pintada pelo mestre italiano entre 1503 e 1506, e a série *Boîte (Caixa) Série C, montada por Iliadz*, 1958, de Marcel Duchamp, desenvolve o fluxo de constante anarquivamento das imagens precárias (reino profano) trazidas para o primeiro plano dos diferentes contextos da operação mediática (arquivo cultural). Este é um importante ponto do debate, pois identifica que as imagens resgatadas serão sempre reposicionadas à *la longue* como valor de exposição. A definição de Groys de arquivo cultural referencia-se precisamente à indústria cultural, aos mercados portanto, criando uma interessante interação com o arquivo nas artes, muito mais trabalhado como ferramenta desconstrutiva e crítica institucional de certo modo. Ora, o autor define o espaço submedial como aquilo que faz o «transporte» do arquivo, o seu agenciamento, o seu meio, «ocultado» pelo próprio arquivo, um *das Andere*. O potencial performativo da anarquivação dá-se pelas *dark áreas* que o Groys salienta, confundidas com o arquivo em si mesmo; os meios dão imagem e forma ao arquivo, mas não são arquivo, tal como um quadro não deve ser considerado um arquivo, mas a pintura sim, ou como o objeto livro não é um arquivo, mas sim as palavras que dele fazem parte. Logo, o gesto arquivial, ou anarquivamento, deve ser olhado segundo a sugestão de possuir dois momentos, ou espaços: um é o conjunto de imagens/atributos não-arquivados, e o outro será o seu espaço de mediação, a sua transmissão. Tal como a luz elétrica de McLuhan, o anarquivo constitui-se a partir das imagens resgatadas, mas assim que são trazidas para a luz, estas definem-se já no *status quo*.

tudo absorve, «re-cicla» e «re-cita»? É preciso, pois, olhar para estas imagens que nos chegam das mais variadas fontes e torná-las parte de novos processos, contribuições e comentários, trabalhos artísticos que manuseiem os arquivos, que alterem procedimentos e que promovam novas organizações (Ketelaar, 2001). Aqui chegados seria conveniente questionar o que se pode retirar da ideia de anarquivo (uma ideia que se tende a afastar do mero gesto colecionável, reagrupável ou indexável de informação), e como esta se pode alavancar os processos de investigação-ação dos artistas plásticos. Novamente com Maximiliano Tello entendemos que “a máquina anarquista transforma os regimes sensoriais, as formas de visibilidade e enunciatividade num dado espaço-tempo, ou seja, altera os discursos e as práticas não discursivas, as posições e funções dos corpos assim como seus afetos (Tello, 2018, p. 288), o que faz ligação com as posições anteriores quer de Groys, quer de Steyerl, na medida em que ambos propõem um estremecimento nas estruturas que inculca e solicita sempre uma ação do sujeito e do seu «corpo». Walter Benjamin também o sugere quando comenta o trabalho artístico dos dadaístas e a qualidade táctil do seu trabalho (*taktisch*), qualidade essa que “(...) fostered the demand for film, since the distracting element in film is also primarily tactile, being based on successive changes of scene and focus which have a percussive effect on the spectator” (Benjamin, 2006, p. 39). Parece-nos, pois, que esta forte dialética entre a orientação de Groys e Steyerl delinea um panorama no qual as imagens precárias se movem, sempre entre a sua subsunção inescapável aos mercados, e uma marginalidade proficiente na firme continuidade da sua utilização e divulgação em projetos vários, da arte à sociologia, da comunicação ao design.

Júlio Alves e Hugo Barata – 24 February 2022 / Лютого 2022 Року, 2022–2023

Ficha técnica da obra:

24 February 2022 / Лютого 2022 Року, 2022/23. Instalação com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais,

reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Júlio Alves/Hugo Barata. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves. Apresentação pública: MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, Lisboa.

But there is no such thing as an image that is pure vision, absolute thought or simple manipulation. It is especially absurd to try to disqualify certain images on the grounds that they have supposedly been “manipulated”. All images of the world are the result of a manipulation, of a concerted effort in which the hand of man intervenes – even if it is a mechanical device.

Georges Didi-Huberman in, Harun Farocki – Against What? Against Whom?

Com a peça *24 February 2022 / Лютого 2022 Року*, constituímos um comentário situado no presente através de uma obra instalativa desenhada especificamente para se interligar com um projeto de investigação de maior escala, *Frame[Scapes]*, obra essa que inaugurou no dia 8 de fevereiro de 2023, no MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, data simbólica e significativa pela sua aproximação a um ano de conflito na Ucrânia. O projeto foi desenhado e organizado de modo que estivesse visitável aquando de um período de reflexão a nível internacional sobre a invasão russa, criando um momento de visibilidade do problema a partir do gesto artístico, não como uma celebração, mas como uma intervenção que pretendeu vincar os acontecimentos e perpetuar a sua importância para a história da humanidade. A violência do conflito armado que a guerra espoletou surgiu-nos numa torrente de imagens que vinco um momento específico, evenemantal como diria Paul Virilio, marca de uma subida de tensão global que se associa repentinamente ao já longo estilhaçar da produção de informação. Numa pesquisa rápida online, podemos ver que com o crescimento da IoT (Internet of Things) o ser humano produz quotidianamente cerca de 2,5 quintilhões de bytes de informação. Isto significa que, em números redondos, por dia é feito o upload de cerca de 300 milhões

de fotografias e vídeos (95 milhões das quais apenas para o Instagram), 456.000 tweets são enviados a cada minuto, são criados cinco novos perfis no Facebook por segundo, etc, etc. No fundo, é possível afirmar, ainda que estes dados pareçam pecar por defeito e de precisarem de uma confirmação mais fina, que o modo como a internet se irá conectar com múltiplos dispositivos e aparelhos eletrónicos, será titânico num curto espaço de tempo, para lá de bem mais de 200 biliões (já que esse seria o número previsto do ano de 2020).⁵

<https://mars.nasa.gov> é o endereço oficial da National Aeronautics and Space Administration, (NASA), através do qual podemos navegar um conjunto de fotografias e vídeos das primeiras incursões do MARS 2020 Perseverance Rover na superfície do planeta vermelho. Este arquivo de registos recentes institui-se como o primeiro momento no mapeamento de uma «outra Terra», visão alinhada com a busca incessante do humano na constituição de uma imagem capaz de significar algo ainda da ordem do desconhecido, a transformação voraz da imagialização do Mundo que permite que o homem estabilize aquilo que é constantemente disseminado. A aerologia com a qual nos deparamos hoje pela incursão no espaço sideral não deixa de ser a velha vontade de constituir uma imagem totalizante daquilo que nos rodeia. Esse efeito totalizador a partir da cibernética dá-se com imagens recolhidas na web, as imagens a que nos referimos anteriormente como *precárias*, imagens resgatadas da quantidade de dados acessíveis online e que se vão acumulando ao sabor do desenrolar do tempo. O «estéreo-realismo» preconizado por Virilio a partir da ideia dos “mestres do tempo”⁶, inspirados por uma

«estéreo-política» que mais não faz do que tentar replicar a velocidade do laser, muito superior a qualquer míssil atual, denotará forçosamente uma transfiguração da noção de memória que agora se acede, descarrega, partilha ou arquiva em discos rígidos. O avanço científico entre as guerras mundiais tornou essa velocidade um anseio de profundidade de campo e de tridimensionalidade, e o cinema tornou-se um agente da sua nova geometria. Como comenta ainda Virilio em *War and Cinema: The Logistics of Perception*: “While Hollywood, after the First World War, took to the most extravagant camera movements, Eisenstein in the Soviet Union talked of the series of engine combustions that drove a film forward. (...) Here too there were variations in the frame, fades and divided images, unexpected camera movements, back-tracking, sudden and unexplained intrusion of objects, characters and places, huge crowd movements. As with Marinetti, the revelation of depth became strictly apocalyptic, since it aimed at dynamically «finishing the dimensions of the world»” (Virilio, 1989, p.35)

Neste eixo, o mesmo “Bifo” Berardi acentua que os processos de rememoração, com este processo de coleção e homogeneização da informação altamente tecnologicizado e velozmente assimilado, tendem a criar um psicotropismo percetivo, alterando a cognição.⁷ A ideia de um geocinematismo das imagens precárias prende-se com a noção de *imagem operativa* como vista no trabalho plástico e ensaístico de Harun Farocki, ainda que a génese deste conceito seja no trabalho do artista checo, muito mais uma interpenetração de diferentes sistemas de registo e de videovigilância geradores de imagens *aqueiropoiéticas*, possuidoras da *tiranía das produções*

5 Cf. *How much data do we create every day?*, por Bernard Marr, consultado em <https://bernardmarr.com/how-much-data-do-we-create-every-day-the-mind-blowing-stats-everyone-should-read/>. A este respeito, é Yuval Noah Harari que comenta o problema atual dos *Big Data*, algoritmos portentosos que poderão, na opinião do autor, criar ditaduras super-digitais, capazes de concentrar a totalidade da informação disponível e, com isso, concentrar uma capacidade de poder próxima do domínio total, algo que Enzensberger consideraria pelos anos setenta apenas uma fantasia Orwelliana. Harari, Y. N. (2018). *21 Lessons for the 21st Century*. Penguin Books, London. EPUB ISBN: 9781473554719 © Yuval Noah Harari.

6 Cf. Virilio, P. (1984). *L'horizon négatif: essai de dromoscopie*. Éditions Galilée, Paris, p.248.

7 Cf. Berardi, F. B. (2009). *Precarious Rhapsody: semicapitalism and the pathologies of the post-alpha generation*. Minor Compositions, London. ISBN: 978-1-57027-207-3. Pgs. 88-89.

tal como referido por Mondzain e Didi-Huberman⁸. A destituição do observador e a autonomia da imagem operativa em Farocki traduzem uma perda na força do autor, assim como na posição do observador. São imagens geradas automaticamente por máquinas (não necessitam da mão que as produz) para serem analisadas automaticamente por máquinas (não necessitam do olho que as vê). Do nosso ponto de vista, não deixa de ser de extrema relevância esta correspondência entre a noção de precariedade e de imagem operante. "Similarly, a critique of images cannot dispense with the use, practice and production of critical images. Images, no matter how terrible the violence that instrumentalises them, are not entirely on the side of the enemy. From this point of view, Harun Farocki constructs other images which, by countering enemy images, are destined to become part of the common good.", afirma Didi-Huberman em *How to Open Your Eyes* (Didi-Huberman, 2009, p.47) na coletânea de textos sobre Farocki em *Harun Farocki – Against What? Against Whom?*

A constante dependência que o mundo criou das tecnologias digitais reflete-se praticamente em todos os sectores de atividade. Estes sistemas complexos definem a *paisagem imaginante* na qual nos sentimos inseridos, e são sistemas ciberespaciais generativos de novas espécies estéticas invasivas, muito graças ao desenvolvimento da tecnologia que "(...) prefigura a implantação ubíqua de «espaços» visuais fabricados" (Crary, 2017, p. 21). Oscilações na percepção visual a partir de modelos digitais oriundos da web relacionam-se

intimamente com a capacidade de gerar registos (*records* ou *recordings*, sejam fotografias ou imagens em movimento) segundo um vasto conjunto de algoritmos, interfaces, dispositivos, registos que são arquivados e depois emergem novamente derramados no ciberespaço. Este processo de vai-e-vem auxilia na compreensão de que a percepção da realidade (como vemos e como conhecemos) que nos circunda está afundada numa correspondência entre o super-desenvolvimento das imagens eletrónicas e do virtual, assim como da sua visualização (visualidade?). É aqui que se pode entender o digital e a sua ubiquidade, não como um mero meio através do qual se atingem certas finalidades, mas um espaço de suporte que permite a circularidade do seu retraçamento e da sua linearização.⁹ Mais ainda, ele interconecta todos os dispositivos, desde o reconhecimento de voz e de traços faciais ao software para tradução, recuperação de dados, e muitos outros, num cenário de *panmedia*¹⁰. Com estes pontos em mente, propomos que as *imagens operantes* de Farocki se intertendam estreitamente com a tecno-medialógica de Friedrich Kittler e o seu enfoque no materialismo dos meios enquanto meios de inscrição. É sob o ponto de vista de Aud Sissel Hoel que obtemos uma perspetiva mais focada no problema das imagens precárias resgatadas da web como material de criação artística. Se em Farocki o conceito de imagem operante significa uma imagem que substituiu o seu valor representacional por um valor de *operação* (estas imagens vivem por si, inscritas pelo algoritmo e vivendo para ele, deslocadas, soterradas, escondidas até que sejam trazidas de volta),

8 Cf (Mondzain, 2015, p.329. "Ninguém é permanentemente espectador, a intermitência do espectador sustenta a intermitência intrínseca e essencial dos actores e dos criadores. Se as indústrias mediáticas praticam, com tanta energia comercial, as técnicas dos fluxos ininterruptos, a remuneração cronometrada do visível, a desqualificação simbólica e material de todas as interrupções, suspensões e tempos de invisibilidade, é precisamente porque já não há autoridade do autor nem consequentemente do espectador. (...) A impermanência do espectador, a intermitência dos actores e criadores são as condições de possibilidade da circulação e das trocas entre sítios desejantes e falantes que são, afinal, todos aqueles que partilham um mundo."

9 Cf. *Traços: ensaios de crítica da cultura*, Vega, Passagens, 1998. A publicação de Bragança de Miranda na qual, passando por Hans Blumenberg, Mark Taylor, William Burroughs, Jean Baudrillard e Ballard, se traça uma linha clara e objetiva do desenrolar do ciberespaço. E também ver de Didi-Huberman o texto "How to Open Your Eyes", p.39, no qual o autor afirmará que "The question is rather how to ascertain, each and every time – in each image – what exactly the hand has done, in which way and to which purpose the manipulation took place (...) why, in which way, and how does the production of images take part in the destruction of human beings?"

10 Cf. (Bogalheiro, 2021).

então podemos arriscar afirmar que o antagonismo proposto por esta suposição edifica um deslocamento ontológico claro e identificativo destas imagens com o efeito performativo destes arquivos enquanto navegam nas redes (Hoel, 2018).

Neste projeto artístico, onde as imagens são recuperadas a partir de uma espécie de *arché* mass-mediatizada, que já é ao mesmo tempo arquivo e obra¹¹, é em Kittler que encontramos a descrição do fluxo entre as matérias dos media, quando este refere que “(...) the previous separated media of television, radio, telephone, and mail will become a single médium, standardized according to transmission frequency and bit format.” (Kittler, 1987 p.101). O que o autor parece sublinhar, e que de facto descreve, é uma espécie de estética optoelectrónica que cria, segundo a natureza mesma do algoritmo, bytes de 0s e 1s vibrantes e belos escondidos por detrás dos sons e das imagens que percecionamos (a temática *figure/ground* e efervescência do *pixel* numa dupla aproximação a McLuhan). Percebendo a declarada ironia, será relevante frisar a posição atual da imagem precária através dos media massificados no contexto de um conflito tele e web visionado que parece agudizar o seu estatuto de precariedade de modo recorrente. Num primeiro momento, diríamos que o perigo de uma certa anestesia provocada pelo constante visionamento das imagens da guerra a partir dos media incita ao desprendimento, a um afastamento da apreensão da precariedade das outras pessoas. O perigo eminente de nos desligarmos de nós mesmos, o arredamento da dor do outro é, em suma, não abraçar a nossa própria condição de fragilidade, ou como refere Judith Butler, “The apprehension of the precarity of others - their exposure to violence, their socially induced transience and dispensability - is, by implication, an apprehension of the precarity of any and all living beings (...)” (Butler, 2016, p. XVI). A imagem a partir do dispositivo tende a criar um mundo fantasmático, que aparta e silencia, uma rememoração flutuante presente nos diversos media, o que

impeliu os autores a trabalhar não a partir de imagens de arquivo apropriadas tal como nos chegam, mas promovendo um gesto outro, um gesto de torna plástico esse arquivo e que o altera no próprio algoritmo, de dentro para fora. Assim, encarando estas imagens como arma de arremesso contra o poder dominador dos media (e da técnica), a obra *24 February 2022 / Лютого 2022 Року* é construída sobre um conjunto de diferentes olhares individuais e coletivos que, na sua constelação e networking pela web, auxiliando na produção de uma operação de comentário sobre o Real de um ponto de vista trans-temporal: primeiramente, trabalha-se um tempo, diríamos, histórico, referente aos acontecimentos que inspiram a peça, ou seja, a invasão do território ucraniano pelas forças russas; de seguida, um tempo narrativo e cinemático ou videográfico, concretamente ligado à materialização da instalação-vídeo e ao espaço do observador no museu, a sua dimensão tangível enquanto objeto, assim como a duração temporal mensurável do conjunto de imagens apresentadas em loop. A partir das apropriações originais de diversificadas fontes, do Youtube ao Facebook, do Telegram aos noticiários televisionados, estas imagens recuperadas do grande arquivo procuram apresentar-se como indiciadoras de uma presentificação da precariedade medial que tende a representar o Outro a partir de diversas plataformas de *broadcast*, e depois mesmo quando estas imagens se cristalizam nos interstícios do ciberespaço. Voltando a Hito Steyerl, vemos que a caracterização das imagens precárias e as imagens operantes de Farocki se aproximam bastante na sua génese, apesar da autora não fazer diretamente essa aceção, insistido antes na categorização da precariedade a partir da resolução alta ou baixa conforme o caso dessas imagens, denotando uma arqueação ideológica a partir da qual a indústria da cultura vai perpetuando a alta resolução como epítome na construção de valor e hierarquias várias. “Resolution was fetishized”, dirá (Steyerl, 2009, p.3), e impele as imagens de “má qualidade” para a margem. Como seria de esperar, a resposta a este

11 Cf. Groys, B. (2013). Art Workers: Between Utopia and the Archive. e-flux journal, may. <https://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive/> (PDF)

neoliberalismo medialógico está na pirataria, na cópia, na duplicação, e noutras estratégias que permitam ascender, não a um valor de exposição, mas a um valor de culto já problematizado por Walter Benjamin na transmutabilidade da técnica. Assim, e indicando a ideia dos autores, a obra videográfica *24 February 2022 / Лютого 2022 Poky* interpreta uma forte derivação que tem vindo a ser pesquisada na teoria dos media, na prática artística e nos estudos do arquivo, contribuindo para futuros posicionamentos sobre a problemática que inclui ponderar as conceções de novos media, imagens técnicas e o paradigma digital. Ainda que se assuma que existe uma dimensão fenomenológica maior por explorar nas imagens operantes¹² enquanto mediadoras, ou *interfaces* diretos, a sua natureza como assumida por Farocki deixa caminhos por percorrer e deixa, sem sombra de dúvida, possibilidades à criação e produção artísticas (Hoel, 2018, pp.25).

Encaradas como uma espécie de *raw data*, estes «blocos do Real» como lhes chamaria Deleuze, contribuem para efetivamente transformar a pele do quotidiano através da sua existência e temporalidade específicas. A representação imediatista das coisas, dos lugares e dos corpos, descentraliza o processo de constituição do arquivo, *anarquizando* consequentemente a produção de imagens das quais o seu destino mais imediato parece ser a estratificação em quantidades de bytes incapacitados. O lixo digital produzido atualmente é exponencial, entre trocas de mails e gravação de vídeos, stressando diferentes serviços da web e criando

uma grande nuvem de informação como estrutura predominante e modelo de negócio rentável. Enormes quantidades de energia, assim como os denominados *server farms* (grandes agregados de servidores-arquivistas), são necessárias para que consigamos guardar estes ficheiros que, num determinado momento, foram escolhidos consciente e tomada de vista de alguém. Produzindo um comentário também a esta pegada digital sob um ponto de vista conceptual e crítico, a obra dos autores tem na sua essência o intuito de questionar de que forma o nosso olhar constitui uma conexão com o aqui e agora, uma espécie de valor de culto contemporâneo como referido atrás, dentro da revolução digital e da IA, mas ao mesmo tempo interrogando o que pode ser a realização de uma imagem nos dias que correm, tendo mediatização da guerra como gatilho e a prática artística como processo. Não sendo possível num ensaio deste tipo abordar a prática artística e a noção Arte no sentido lato, diríamos que, em linhas breves, que a criação artística não se pode desligar de uma ideologia do *objeto paradoxal*, um devir, uma realização adiada¹³; logo, e apesar de uma obra se dar a ver no contexto institucional, como um museu internacional, ela cria *uma imagem de uma crítica da imagem*. A prática artística da crítica institucional critica a instituição, mas precisa dela para de dar a ver.

24 February 2022 / Лютого 2022 Poky é uma peça constituída sobre aspetos que se consideram de relevância para uma reflexão sobre os dias que hoje vivemos, e como diferentes

12 "Operative images are utility images, and as such they belong to a wider family of instruments and tools, which are constructed by humans to serve practical human purposes. Yet, in the literature under consideration, image-instruments are typically identified with intelligent machines and automated systems, and as such they are conceived as images that no longer cater to human eyes, that disrupt the human scale and that roam about freely as if in defiance of petty, human intentions. Humans constructed them, but we no longer know whose purposes they serve", (Hoel, 2018, p.15)

13 Cf. Groys, B. (2008). *Art Power*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London, p.7. "The desire to get rid of any image can be realized only through a new image – the image of a critique of the image (...) De facto there is only one correct interpretation that they impose on the spectator: as paradox-objects, these artworks require a perfectly paradoxical, self-contradictory reaction. Any non-paradoxical or only partially paradoxical reaction should be regarded in this case as reductive and, in fact, false. The only adequate interpretation of a paradox is a paradoxical interpretation", p.3. O texto de Groys é suficientemente problematizador da questão da prática artística, que não é o enfoque principal da nossa pesquisa de momento, mas que lhe é obviamente íntima, deixando para outro momento uma reflexão mais profunda sobre a criação/ produção de conhecimento através da criação artística.

acontecimentos parecem moldar a forma como nos iremos recordar desses eventos no futuro. É uma obra concebida como uma instalação videográfica, composta por dezasseis ecrãs LCD montados numa estrutura de madeira feita por medida e pintada de cor preta, semi-mate. A estrutura assenta totalmente no chão, e foi instalada num espaço museológico especificamente preparado para o efeito, quer em luminotecnia, quer em estruturas físicas arquitetónicas, assim como na cor escolhida das paredes do mesmo. A sala tinha chão alcatifado de preto e as paredes brancas. As imagens consistiam na apresentação constante, em

loop, de um conjunto de imagens apropriadas de diferentes fontes, quer online, quer em difusão televisiva, numa edição aprimorada na qual o som¹⁴ tinha um papel preponderante no efeito imersivo final. São imagens que demonstram as mais variadas ações e cenários do conflito Rússia-Ucrânia, registadas por autores anónimos, e que depois se derramaram no espaço cyber entrando na circularidade normativa do digital. São imagens que registam vários momentos do conflito, entre bombardeamentos e movimentações de veículos, soldados que rastejam para a segurança ou imagens captadas por *drone* de diferentes zonas de conflito.



Fotogramas 1 e 2

Júlio Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves.

14 Cf. A este respeito Luís Cláudio Ribeiro em "Para uma arqueologia dos meios sonoros", Bogalheiro, M. et al. (2021). *Crítica das mediações totais – perspectivas expandidas dos media*. Lisboa, Sistema Solar, Documenta (Ed. Manuel Bogalheiro). "Os processos de produção de som, difusão, propagação e recepção devem ser pensados, não à luz de um contributo sensorial para uma «arte total», mas como autonomias dos sentidos, sabendo que em qualidades e funções, bem como na sua organicidade, há reais diferenças entre o sentido da visão e da audição, entre a produção de uma imagem e de um som: de uma opacidade de um fenómeno", p. 98. Ver também sobre a importância criativa do aspeto sónico o texto de Paulo Viveiros "A imagem do som", sobre o trabalho cinematográfico de Alexander Sokurov. (Madeira, M. J. e Oliveira, L. M., et al. (1999). *Alexander Sokurov*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. ISBN: 972-619-162-9, p. 82.



Fotogramas 3 e 4

Júlio Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves.



Fotograma 5

Júlio Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022- 2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves.

Fotograma 6

Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves.



Fotograma 7

Júlio Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves.



Fotogramas 8 e 9

Júlio Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves.



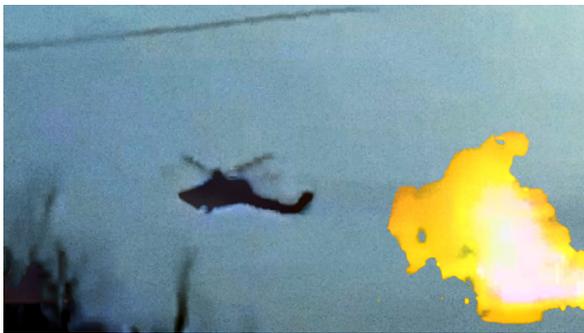
Fotogramas 10 e 11

Júlio Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves.



Fotogramas 12 e 13

Júlio Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves.



Fotogramas 14 e 15

Júlio Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Poky, 2022-2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4,1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves.

O modo como a edição da obra se realizou, materializa um caleidoscópio de várias cenas diferentes que se mesclam rapidamente numa espécie de rendilhado magmático e *qua* pictórico, sublinhando o carácter contínuo e volátil. Esta técnica de manipulação das imagens precárias relaciona-se diretamente com noções de colagem, recorte, assemblagem, duplicação, explorando *a partir de, para refletir sobre* a sua condição, naquilo que Jihoon Kim refere como um *alinhamento* com outros meios de produção como a fotografia ou a pintura; esta consistência pictorial, que Kim explora no cinema de Jean-Luc Godard, alia-se ao diálogo produzido pelas neo-vanguardas que passaram a fundir o filme com o vídeo; ou melhor dizendo, o vídeo inculca-se no cinema através de uma *remediação* que traz consigo outras estéticas e formas de media, originando um *meta-cinema*¹⁵.

De certo modo, e sem querer ilustrar qualquer tipo de imagética, os autores relacionam-se com estes processos a partir

do seu trabalho artístico, e *24 February 2022 / Лютого 2022 Poky* reflete sobre os regimes da imagem a partir da rememoração constante de momentos trazidos a primeiro plano pelos múltiplos ecrãs, e pelas imagens neles consequentemente plasmadas. A precessão destas visões de várias pessoas, construídas por tantos olhares quanto aqueles que possuem uma janela para as redes, é recolocada a partir do grande arquivo. Os dispositivos tecnológicos produtores de *ready-mades* imagéticos inspiraram a criação de uma composição videográfica, com um guião específico, à qual agora se junta uma primeira reflexão escrita. São como partes de um todo em articulação e composição, cada ecrã como que existindo num possível presente, passado e futuro, abrindo uma leitura narrativa que se sustenta pela tentativa de «fixar o momento». Pessoas que passam, objetos que se movem, ecrãs que se iluminam e desligam, desenhos que se avivam, gestos rotineiros que se eternizam fundir-se, capturando no seu cerne os ecos de uma especulação imaginística do

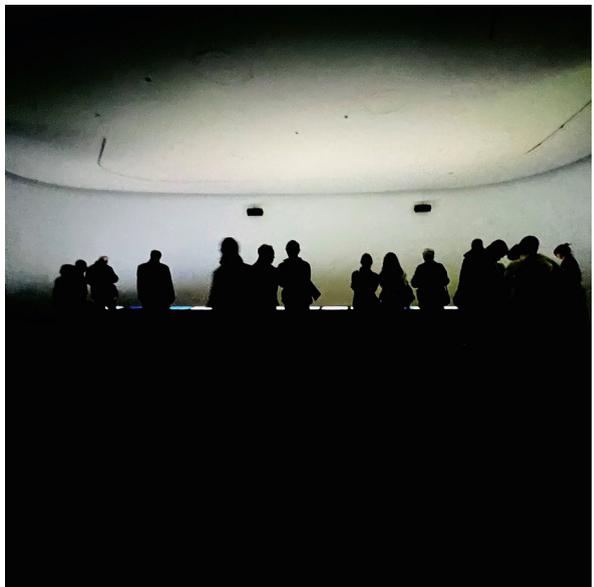
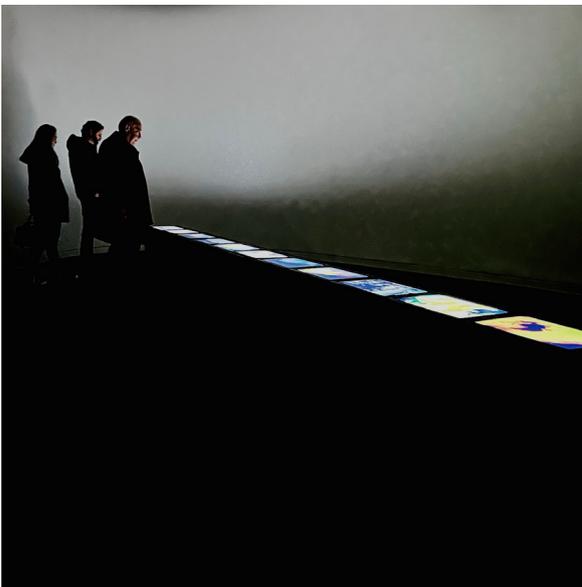
15 Kim., J. (2018). Video, the Cinematic, and the Post-Cinematic: on Jean-Luc Godard's Histoire(s) du Cinéma. *Journal of Film and Video*, 70(2), p.16. <https://doi.org/10.5406/JFILMVIDEO.70.2.003>. "With this double movement of cinematic and post-cinematic in mind, Godard uses video to realize the idea that Histoire(s) is not so much cinema per se though the expansion of its montage as it is something more than cinema through the interpolation of other media (...) video technology plays a decisive role in Godard's double movement toward the "cinematic" and the "post-cinematic"(...) By investigating the polyphonic dialogues between cinema and video, along with a close analysis of the work (...) video should be considered as a medium to reinvent cinema in two ways: first, by renewing the methods of montage that he has pursued since 1970's and by realizing his ideas on audiovisual cinema history (...) Godard has produced a number of video works in which video technology is used to combine and transform images, either shot with a camera or extracted from television videotapes", pp. 1-18.



Fotograma 16

Júlio Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Poky, 2022-2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves. Vista da Instalação.

presente conflito. Através deste conjunto de ecrãs LCD, que se assumem como um só, cria-se uma composição fragmentada, mas alargada, uma recolha conscientemente arbitrária, mas posteriormente adequada à ideia a partir da montagem. A ideia iniciadora da obra nasceu de uma série de contextos que se afiguraram como catalisadores, nomeadamente dois ou três eventos nacionais e internacionais, dos quais se destacam: o debate no Parlamento português de uma proposta legislativa para a aquisição e utilização de câmaras de farda – apelidadas de *bodycams* - uma proposta que avivou a conceção sobre a videovigilância promovida pelas forças de segurança. Um outro evento significativo foi a divulgação de um conjunto de dados relacionados com o Mars 2020 Perseverance Rover, e a incursão no registo e arquivamento das imagens de Marte; e, claro, o espoletar da guerra com a invasão russa do território da Ucrânia.



Fotograma 17 and 18

Júlio Alves e Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Poky, 2022-2023. Instalação vídeo com 16 ecrãs/monitores LCD, som surround 4.1-5 canais, reprodução de vídeo sincronizado. Dimensão 960cm X 50cm. Duração: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Autores. Montagem de imagem: Vítor Carvalho. Montagem de som: João Alves. Vista da Instalação no Museu MAAT, Lisboa.

No nosso entendimento, explorar um geocinematismo tendo a cidade como lente e ao mesmo tempo como ecrã de projeção, trouxe para primeiro plano a importância de refletir acerca das imagens divulgadas pelos media e pelas redes, mas com isso permitindo ao mesmo tempo fazer uma reflexão sobre a própria produção dessas imagens e o modo como estas podem concretizar um lugar de memorização. Diversos elementos, das imagens de satélite às câmaras de videovigilância, dos smartphones à própria web, o geocinematismo propõe uma reflexão sobre a conectividade à escala global a partir destas várias fontes, manifestada sob processos de apropriação e de realização próprias, numa investigação artística que desemboca na criação de um arquivo online tal como visto por Hal Foster¹⁶. Neste momento os autores pretendem correlacionar duas ideias sobre este conceito da geocinematologia, para o qual haverá oportunidade futura de melhor investigação: uma delas já afluída neste ensaio, com as imagens operantes de Haroun Farocki, às quais se alia a definição proposta por Gilles Deleuze de *cinema nómada*. As suas cogitações são sobre o documentário e noções de territorialidade que abarcam estudos relativos à filosofia ocidental e aos territórios africanos e asiáticos, numa construção dialogante entre os estudos cinematográficos e a filosofia, mas a metáfora é, pensamos, extrapolada para um novo modo de encarar a produção fílmica¹⁷. Bem entendido que Deleuze não se refere diretamente ou indiretamente à utilização do meio do vídeo, mas pensamos que a sua reflexão pode circunscrever um paralelismo com a reflexão que se busca, até porque na atualidade o cinema também se socorre do meio do vídeo para agilizar processos e conter custos, nomeadamente.

Assim, e partindo desta sugestão, diríamos que a pesquisa cinematográfica de Godard e o pensamento de Deleuze sobre a mesma pode ter sugerido novos modos de entender, quer o cinema, quer o próprio meio do vídeo, acelerando a montagem e a visualização de resultados e criando *imagens-outras* a uma velocidade ao gosto de cada um, possibilitando o «interior de cada imagem» a partir de um conjunto de efeitos permitidos pelo software, e, por fim, uma capacidade de ligar e desligar o elemento sónico (Kim, 2018, p.6). Todo este novo aparato da sala de edição trouxe consigo uma reflexão acerca da mundialização dos vários ecrãs com os quais nos deparamos, e que utilizamos, e que cresce através do constante equipamento estético do mundo subsumido ao grande arquivo das redes devedor, ele próprio, dos meios de inscrição e registo referidos na proposta kittleriana, entre a fotografia e o cinema. *A imagem nómada* deleuzeana tem o seu poder germinante naquilo que o autor apelida de *estrutura disseminada da esquizofrenia geral*, um processo entre a errância (movimento) de uma força exterior contra a paranoia consensualista das sociedades, e que se pode moldar na simultaneidade da totalidade dos *presentes*, "(...) presences or images. Cinema captures these phantoms and projects them onto our brain, its screen (...)"¹⁸, (Canning, 2000, p. 353-354).

As imagens digitais (entre a sua *operatividade e nomadismo*), assim como as tecnologias e meios que lhes dão corpo, difundem-se omnipresentes e sublinham a sua inescapável alteridade – da computação às redes sociais, a tangibilidade dos processos de apropriação, alteração, arquivamento ou difusão do

16 Foster indica o grande arquivo na internet como a fonte de todo o material para o trabalho artístico que contemple, ou explore, uma ideia de arquivo na prática artística contemporânea. É na referência à obra de charneira *No Ghost Just a Shell*, de Pierre Huyghe e Philippe Parreno, que o autor define esta problemática: "This last point might imply that the ideal medium of archival art is the mega-archive of the internet (...) However, in most archival art, the actual means applied to these relational ends are far more direct and tactile than any Web interface. The archives at issue here are not databases in this sense: they tend to be funkily material recalcitrantly fragmentary, and as such they call out for human interpretation, not machinic processing.", p.43. Cf. Foster, H. (2018) *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. Verso, London, New York.

17 Cf. Passagens de Dudley Andrew, em Flaxman, G. (2000). *The Brain is the Screen: an interview with Gilles Deleuze*. University of Minnesota Press, London, Minneapolis, p. 215-245.

18 Deleuze em entrevista a Peter Canning: "(...) Cinema, a "brain that blinks, and relinks or makes loops", feeding images back and forth: this is the operation of a crible, chaotic membrane that extracts or crystallizes order out of chaos, feeding residual chaos back into order, stabilizing one, destabilizing the other. (...) shutting back and forth and weaving feedback loops between indiscernibles", p. 353, 354.

Real permanece ainda hoje no centro do debate. Olhar para o presente tendo como mote uma guerra transmitida *em direto*, sublinha nesta obra e neste projeto de investigação a formulação de Rancière sobre o possível *destino destas imagens*. Se como afirma o autor, “a alteridade deste tipo de imagens técnicas revela mais do que as meras propriedades materiais de um medium (...)” (Rancière, 2011, p. 10), podemos afirmar que estas se tornam antes como que *operações*, uma espécie de deslocamento entre o todo e as partes, entre o grande arquivo possível e um vínculo potencial de significação e de apontamento. As imagens precárias ou pobres na aceção que temos vindo a fazer, dizem respeito na maior parte dos casos a imagens digitalizadas. Este facto também poderá abrir, futuramente, o debate relativamente à noção de precaridade da imagem em diálogo com o analógico.

24 February 2022 / Лютого 2022 Poky contribui para o contemporâneo como uma investigação sobre o *ecrã total*. A possibilidade da realidade (os espaços, os territórios, as cidades, a Terra) se constituir como imagem a partir da onipotência dos circuitos integrados, atravessa conceitos específicos de espaço, tempo, arquitetura e cinema. Como enunciado por Eisenstein, a arquitetura é o parente afastado do *kinema*, e a dialética entre espaço público VS espaço privado é cada vez mais diluída, transformando-se numa pesquisa imagética e videográfica para um entendimento dos corpos e das coisas na paisagem. A compreensão do Real assume-se como uma prática psico-videográfica e geo-psíquica a partir das extensões tecnológicas capazes de registar todos os movimentos,

todos os lugares, em *loop*¹⁹. A noção de *loop* videográfico na obra dos autores articula-se com a consideração acerca da degradação dos objetos técnicos, e a sua importância para o estudo dos media e da prática artística. O seu aspeto mais técnico – a repetição de uma ação por um tempo indefinido, cria um espaço entre a ação e a inação, um conjunto de descontinuidades temporárias²⁰.

Depois de um ensaio recente escrito em conjunto, os autores interrogaram as dinâmicas subjacentes a algumas destas problemáticas. Não na novidade de que a ideia que a imagem mass mediatizada produz um impacto, isso seria uma tautologia, mas sim na relevância do discurso artístico como comentário social e político a tal realidade a partir de imagens resgatadas de programas de televisão, com as quais se comentou a análise do futebol televisionado. Essas imagens, analisadas *ad nauseum*, tornam-se produtos da *não-visibility*, equivocados segundo Enzensberger²¹, repetidas exaustivamente, em *loop* (ao qual se pode juntar o *slowmotion*), materializando, ainda que por momentos, uma plasticidade dilatável, tornada lentidão e ao mesmo tempo forma específica de perceção visual, via Martin Arnold²². A criação de imagens que contaminam o grande fluxo arquivial, em espiral acelerada a partir de apropriações, possantes no objetivo de se tornarem lentidão, aproximam-se daquilo que Laura Mulvey denomina como *imagens estrela* (Mulvey, 2006, p.161). Estas imagens constituem a ilusão da possessão, construindo uma ponte entre o espetáculo irre recuperável e a imaginação individual.

19 Socorrem-se os autores de uma passagem do texto da autoria dos próprios de um projeto exploratório financiado Frame[Scapes], e que ainda decorre.

20 Cf. Uma passagem sobre o *loop* a partir da qual esta ideia é explanada e interconectada com o objeto técnico e com a prática artística. Aida Castro, em “Do objecto técnico ao objecto selvagem: o objecto no centro da prática artística”, refere: “Sendo que este movimento – o estar em *loop* – parece situar-se num espaço-entre: o protótipo e a degradação, o *stock* e o utilizador-comprador, entre o esquema de invenção e a finalidade prevista. Entre o *design* e o *undesign*. O *loop* é uma espécie de operador do estado de alienação do objeto técnico, abrindo a possibilidade de funcionamento e de uma existência espontânea, mesmo que temporária. É também um activador – quer dizer, activa através das várias tentativas de ligação (...) E por isso é um agente potenciador, fora do seu tempo operacional (ou no seu melhor tempo), que opera no domínio da cultura. Torna-se, por isso, aberto, nomeadamente no campo das práticas artísticas”, p.191, 192.

21 Cf. Mersch, D. (2018). *Théorie des Medias: une introduction*. les presses du reel, p.83, 84.

22 Cf. Os Autores (2022). “Título”, *International Journal of Film and Media Arts*, Vol. 7, Nº 2, p.157.

A constituição de imagens no contemporâneo assume indelevelmente uma relação com o digital, «esteticizando-se» de algum modo, como na prática artística e como vimos anteriormente com Harun Farocki. Hoje em dia, fazer uma pintura, uma fotografia ou um vídeo, já são gestos na sua génese da ordem do processamento de dados. Neste ponto de vista, Claire Bishop já tinha chamado a atenção para um «descontentamento» dos autores contemporâneos para uma estética do digital, como que inferindo que, apesar da sua omnipresença, o digital (ou pelo menos o seu aparato técnico) teria enveredado por uma subtileza quase dissipada. A autora chama a atenção para o desafio conceptual de tal digitalização dos media na prática contemporânea, especificamente em gestos de grande distribuição e colaboração artísticas desde o início da Web 2.0. A linguagem específica das plataformas digitais e a ativação do espaço do espectador enquanto *prosumer*, desembocam numa questão: “Can communication between users become the subject of an aesthetic?” (Bishop, 2012, p. 4). A relevância desta inferência produz uma ideia central neste tipo de trabalho de investigação que utiliza o digital como fonte de criação de novas imagens e, ao mesmo tempo, como plataforma de divulgação dessa mesma investigação. No trabalho que agora se apresenta e comenta, e seguindo esta relevância social, espacial, interventiva e quiçá participativa, tentamos expandir e estender o espaço tradicional do museu e da galeria, pensando uma linha investigativa sobre o geocinematismo, e a forma como o digital se tem tornado cada vez mais imaterializado e quase invisível, em oposição à materialização da obra apresentada no espaço do *white cube*. Não que não se sirva desse contexto de apresentação no futuro, e a partir da imagem videográfica como ferramenta, procuramos encetar o desenvolvimento de um pensamento sobre os media, a criação artística e a reflexão sobre a memória que nos chega via Telegram. Se seguirmos o pensamento de Alain Badiou, diríamos que estas imagens são tão parasitadas como inconsistentes (Badiou, 2013, p.93) numa reflexão que o autor faz sobre a criação cinematográfica. É num texto

sobre a purga do visível no cinema, que define que é muito mais relevante o ato de «cortar o visível» (retirar algo do Real) que a pura presença efetiva da imagem diante de nós, já que, para si, as imagens em movimento são sempre da ordem do passado perpétuo. Fazendo um paralelo com o nosso projeto, diríamos que a peça videográfica pretende resgatar do anonimato do *big data* a memória de um acontecimento histórico como o espoletar de um conflito em grande escala, para isso utilizando um conjunto de imagens produzidas por diversificados meios, agora resgatadas. No momento em que esta obra foi iniciada, estávamos na primeira semana da guerra Rússia-Ucrânia, e o poder de tais imagens tornou-se no nosso pensamento e no nosso processo de trabalho uma coisa absolutamente inoldável. Sabíamos que não queríamos realizar uma mera ilustração, mas ao mesmo tempo pensámos que se devia tornar inesquecível e imemorial tal momento. Era a história que passava diante dos nossos olhos, uma história apresentada via web, e, como vimos em Badiou, caracterizada por imagens que eram da ordem daquilo que «já foi». A este propósito da ligação imediata a uma noção de arquivo que sentimos poder ser interessante para a nossa investigação, Maria Filomena Molder anota que a expressão “isto passou à história”²³ é uma expressão que dá a entender uma intuição muito forte de que a história foi e é, na percepção mais comum, uma disciplina que tem a ver com a conversão em passado daquilo que estava a ser e que tende a tornar-se um “peso morto” do presente. Ou seja, podemos inferir que iniciar um arquivo deste tipo pode ser um processo a partir do qual preservamos o que já não se encontra «vivo», com toda a simbologia associada nos dias que correm. Operamos quase rememorativamente quando observamos as imagens em direto da guerra, que já não o são, sendo que aquilo que já não opera, que já não é vivente, se revifica, sendo essa a sua condição dúplice e inextricavelmente apaixonante. A famosa febre do arquivo também se alterou. Esta sempre apelou ao desejo de entrar em contato com o material da história, tocar e ler aquilo que não é acessível a todos, e que pode ter

23 Molder, M. F., “Imagens para o Arquivo”, in Gandum, A. et. al., O que é o Arquivo?, Sistema Solar, Documenta, p.55.

sido esquecido, ignorado ou mesmo obliterado. A mudança concetual de paradigma ocorreu no desejo académico, investigativo e artístico, de forma a envolver estes arquivos digitais como matérias, numa espécie de *anarquivação*.

Considerações finais

Desejar fixar um acontecimento através da retórica empoderada dos media, mesmo que numa vontade testemunhal e a partir de um certo imaginário popular, talvez seja um gesto fátuo e condenado ao fracasso. Mas não é isso mesmo uma das vontades próprias das imagens, quiçá da Arte em geral? Compor-se entre o dizível e o visível, desafiando constantemente a sua fixação e o seu desdobramento? A dialética entre o que acontece diante de nós e aquilo que acontece noutro lugar, parece acalmar-se para dar espaço antes a uma reflexão sobre como vemos o que vemos. Tendo em conta o presente objeto de criação artística, diríamos que se abre um caminho para a dissimilitude, expressão artística por excelência, pensando a produção de imagens que se deslocam de uma imagem do mundo ao mundo constituído pela imagem. Porquê insistir numa correlação de forças na qual parece surgir o intuito de acumular um fragmento de memória coletiva? Neste sentido, as práticas criativas atuais que se interseccionam com aproximações ao arquivial têm-se afastado de gestos espetaculares como a apresentação em galerias ou museus. São vários os autores e projetos que se socorrem dos meios da web para dar a ver os seus trabalhos, uma ação que, por um lado dissemina velozmente as próprias obras, por outro lado não deixam de se afigurar, em si mesmos, gestos que acabam por produzir uma crítica ao modo como estas imagens se tornam parte do grande mosaico, coletável e editável se assim o entendermos. O neoliberalismo do whitecube encontra-se muitas vezes em contraciclo com os momentos atuais de grande volatilidade política. O digital enquadra-se numa cultura de recombinação e de reprodução que se afasta

lentamente da edição limitada e da arte como produto. Podemos apontar que, precisamente a partir da prática artística e da investigação através da arte, o digital irrompe em força, com consequências sociais na criação, partilha, e recuperação de certas imagens precárias, apropriadas de forma quase automática e inconsciente, mas, ao fazê-lo, interessou-nos questionar as particularidades da afeção do objeto artístico através de uma operação quase ontológica na utilização e reapropriação deste material. O ato artístico é uma estratégia para forçar e questionar a utilização da tecnologia na construção da memória coletiva. A obra *24 February 2022 / Лютого 2022 Poky, 2022-2023* não procura ser o bastião de tal definição constituinte, mas uma contribuição para a reflexão sobre as imagens digitais contemporâneas, vazadas na web, e na forma como estas podem voltar a ser testemunho, a ter posicionamento no visível, ainda que para isso como vimos com Boris Groys, tenhamos que nos deslocar do profano para o grande arquivo, forçando-nos a nós mesmos à possibilidade de constituirmos a nossa própria obra como precária a curto prazo. Fazer imagem é fazer memória, mas fazer imagem a partir destas imagens resgatadas é rememorar de forma incessante. Os trabalhos artísticos que utilizam imagens de arquivo ou apropriações da web, são uma metáforologia para toda espécie de *memória algorítmica* que parece ir apagando a diferença entre a morte e a vida²⁴. Esta transição trans-arquivial ironiza acerca do armazenamento de imagens e dados, elevando a potencialidade metafórica de operarmos e manipularmos a partir do digital. Afirma Ernst que "Although the traditional function of the archive is to document an event that took place at one time and in one place, the emphasis in the digital archive shifts to regeneration, (co-)produced by online users for their own needs. (...) The transarchival notion of "organizational", cybernetic, feedback-based, instant memory may serve to describe the logic of electronic and Internet memory" (Ernst, 2013, p.95,96).

24 Cf. Sobre este aspeto, visionar o seminário de Boris Groys em <https://www.youtube.com/watch?v=WmFIAN5AU4o&t=3485s>. Aqui versa o autor sobre o poder na web em "manter vivo" aquilo que já deveria ter perecido.

24 February 2022 / Лютого 2022 Року apresenta-se de um ponto de vista crítico através da prática, empregando uma estratégia de desaceleração, desfamiliarização e rematerialização da experiência do digital e da televisão no sentido lato, criando uma figura de resistência que é inextricavelmente ligada ao potencial do digital, mas ao mesmo tempo crítica desse meta-meio. Aproximações possíveis a partir do digital podem ser criadas segundo várias perspectivas, como por exemplo tornar visível a sua forma, ou mesmo apresentar o modo como funcionam os interstícios das máquinas e dispositivos. Estas ações demonstram não apenas a forma como a tecnologia medeia o quotidiano, mas como o constrói efetivamente. Com esta obra, os autores procuraram revelar algo sustentado no gesto que (ainda) interage de forma quase humanista com a produção de imagens, navegando por oceanos de informação disseminada. A pesquisa e manipulação, a escolha, a edição e a coleção destas sequências de imagens constituem um elemento pró-ativo a partir da investigação em arte na reflexão relativamente à presença da imagem da guerra nos media atuais.

References

- Alter, N. et. al. (2010). Harun Farocki – Against What? Against Whom? (Ed. Antje Ehmman, Kodwo Eshun) Koening Books.
- Agamben, G. (2001). "L'atelier absent". (Trad. Suzanne Doppelt). *Vacarme* 2001, nº 15. 10.3917/vaca.015.0065.
- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* (Trad. Maxime Rovere). Éditions Payot & Rivages.
- Badiou, A. (2013). *Cinema*. Polity Press, Cambridge (Trad. Susan Spitzer).
- Bataille, G. (1998). *A literatura e o mal*. Vega/Passagens.
- Bragança de Miranda, J. A. (2007). *Teoria da Cultura*. Lisboa, Edições Século XXI.
- Bragança de Miranda, J. A. (2017). *Arquivo e Intervalo*, AAVV. Stolenbooks.
- Benjamin, W. (2006). *The work of art in the age of its technological reproducibility and other writings on media*. (Trad. Edmundo Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, others). Belknap Press Harvard University.
- Berardi, F. (2012). *Hito Steyerl - The Wretched of the Screen*. E-flux Inc., Sternberg Press. ISBN 978-1-934105-82-5.
- Bishop, C. (2012). *Digital Divide: Contemporary Art and New Media*. Artforum.
- Bogalheiro, M. (2021). (Ed.) *Crítica das mediações totais – perspectivas expandidas dos media*. Sistema Solar, Documenta.
- Bogalheiro, M. (2020). «Nostalgia, o cancelamento do futuro e o arquivo paradoxal». In RCL – Revista de Comunicação e Linguagens, *Journal of Communication and Languages*, N.52. (Ed.), Ana Lúcia M. de Marsillac. ISSN 2183-7198 (PDF).
- Butler, J. (2016). *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso, London and New York.
- Canning, P., et. al. (2000). "The Imagination of Immanence", *The Brain is the Screen*. (Ed. Gregory Flaxman). University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Crary, J. (2017). *Técnicas do observador: visão e modernidade no Século XIX*. Orfeu Negro, Lisboa.
- Derrida, J. (1996). *A Freudian Impression*. The University of Chicago Press. (Originalmente publicado como *Mal d'Archive: une impression Freudienne*, Editions Galilee, 1995).
- Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas*. (Trad. António Preto et al.) Imago.

- Didi-Huberman, G., et. al. (2009). "How to open your eyes", Harun Farocki – Against What? Against Whom? (Ed. Antje Ehmman and Kodwo Eshun) Koening Books, Raven Row.
- Duchamp, M. (1975). The essential writings of Marcel Duchamp. Thames&Hudson (Ed. Michel Sanouillet & Elmer Peterson).
- Ehmann, A., & Eshun, K. (2009). Harun Farocki – Against What? Against Whom? Koenig Books Ltd.
- Ernst, W. (2013). Digital Memory and the Archive. Electronic Mediations, Volume 39, University of Minnesota Press.
- Enzensberger, H. M., (1974). The Consciousness Industry – Literature, Politics and the Media. (Ed. Michael Roloff), A Continuum Book – Seabury Press.
- Farocki, Harun. (2013). Desconfiar de las imágenes. La Caja Negra Editora.
- Foster, H. (2015). Bad New Days: Art, Criticism, Emergency. Verso.
- Gibson, R. (2003). "The Time Will Come When...", in AAVV. Future Cinema – the Cinematic Imagery after Film. ZKM – Center for Art and Media Karlsruhe, MIT Press.
- Groys, B. (2014). On the new. (Trad. G. M. Goshgarian). Verso.
- Groys, B. (2008). Art Power. MIT Press.
- Hoel, A. S. (2018). Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory, Image – Action – Space: Situating the Screen in Visual Practice. (Ed. Luisa Feiersinger, Kathrin Friedrich and Moritz Queisner). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110464979-002>
- Kittler, F., von Mücke, D., & Similon, P. L. (1987). Gramophone, Film, Typewriter. October, 41, 101–118. <https://doi.org/10.2307/778332>.
- Ketelaar, E. (2001). Tacit Narratives: The Meanings of Archives. Kluwer Academic Publishers, Netherlands.
- K., Gray, R. (2011). The Militante Image – A Ciné-Geography. Third Text, Vol. 25., Issue 1, January, Routledge.
- Gandum, A. et. al. (2018). O que é o Arquivo? Sistema Solar, Documenta.
- Lippard, L. R. (2001). Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. University of California Press.
- Lucrecio (2015). Da Natureza das Coisas. Relógio D'Água Editores. p. 237.
- Mondzain, M. J. (2015). Homo spectator – ver, fazer ver. Orfeu Negro (Trad. Luís Lima).
- Mulvey, L. (2006). Death 24x a second: Stillness and the Moving Image. Reaktion Books.
- Rancière, J. (2011). O destino das imagens. Orfeu Negro.
- Tello, A. M (2018). Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo. La Cebra.
- Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. E-flux journal #10 (PDF).
- Virilio, P. (1984). L'horizon négatif: essai de dromoscopie. Éditions Galilée, Paris.
- Virilio, P. (1989). War and Cinema: The Logistics of Perception (Trad. Patrick Camiller). Verso.

List of Figures

Stills 1 and 2 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves.

Stills 3 and 4 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves.

Still 5 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves.

Still 6 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves.

Still 7 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves.

Stills 8 and 9 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves.

Stills 10 and 11 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves.

Stills 12 and 13 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves.

Stills 14 and 15 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves.

Still 16 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves.

Still 17 and 18 Júlio Alves and Hugo Barata, 24 February 2022 / Лютого 2022 Поку, 2022-2023. Video installation with 16 LCD screens/monitors, 4.1-5 channel surround sound, synchronized video playback. Dimension 960cm X 50cm. Duration: 5'30"/Loop. Ed. 1/3 © Authors. Image montage: Vítor Carvalho. Sound editing: João Alves. Installation View at MAAT Museum, Lisbon.