

Em defesa das imagens pobres

Hito Steyerl, 2009

A imagem pobre é uma cópia em movimento. A sua qualidade é fraca, a sua resolução inferior, desclassificada. À medida que acelera deteriora-se. É uma imagem fantasma, uma pré-visualização, uma miniatura, uma ideia errante, uma imagem itinerante, distribuída gratuitamente, esmagada em conexões digitais lentas, compactadas, reproduzidas, remisturadas, copiadas e coladas noutros canais de distribuição.

A imagem pobre é uma fracção ou uma incisão; é um AVI ou um JPEG, um fragmento proletário na classe social das aparências, hierarquizada e avaliada em função da sua resolução. A imagem pobre é carregada, descarregada, partilhada, reformatada e reeditada. Transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, filmes em clips, contemplação em distração. Libertada dos cofres de cinemas e arquivos e empurrada para a incerteza digital às custas da sua própria natureza material, a imagem pobre inclina-se para a abstracção: é uma ideia visual em processo de formação.

A imagem pobre é uma bastarda ilícita de 5.^a geração da imagem original. A sua genealogia é dúbia e o seu nome deliberadamente mal soletrado. Desafia frequentemente o património, a cultura e o seu próprio copyright. É transmitida como um engano, um artifício, um indício ou uma lembrança da sua forma visual prévia que ridiculariza as promessas da tecnologia digital.

Não se trata tanto do modo como se degrada a ponto de ser apenas um borrão apressado, mas antes de se poder duvidar se ainda se denomina como imagem enquanto tal. É sobretudo a tecnologia digital que produz uma imagem dilapidada como esta.

As imagens pobres são as formas contemporâneas de miserabilidade do ecrã, os resquícios da produção audiovisual, o lixo que vem parar às margens da economia digital. Elas testemunham a violenta alteração, transferência e deslocação das imagens – a aceleração e circulação no interior do ciclo vicioso do capitalismo audiovisual.

As imagens pobres são arrastadas pelo globo como mercadorias ou as suas próprias efígies, como presentes ou recompensas. Disseminam prazer ou ameaças de morte, teorias da conspiração, contrabando, resistência ou estratificação. As

imagens pobres mostram o raro, o óbvio e o inconcebível, isto se ainda as conseguirmos decifrar.

1. Baixas resoluções

Num dos filmes de Woody Allen a personagem principal está desfocada.[1] Não se trata de um problema técnico mas de uma espécie de doença que se abateu sobre ele: é incapaz de encontrar trabalho. O facto da personagem de Allen ser um actor, revela-se uma dificuldade acrescida: ele é incapaz de encontrar trabalho. A falta de nitidez converte-se num problema material pois a focagem é identificada com o seu elevado estatuto social, uma posição de facilitismo e privilégio, enquanto que a desfocagem inferioriza o seu valor individual como imagem.

Sabemos, porém, que a hierarquia contemporânea das imagens não se baseia apenas na definição, mas também, e sobretudo, na resolução. Basta pensar numa qualquer loja de equipamentos electrónicos e esse sistema, descrito por Harun Farocki numa notável entrevista em 2007, torna-se imediatamente evidente.[2] Na classe social das imagens, o cinema assume o papel de *concept store*. Numa *concept store* os produtos de alta gama são apresentados em ambientes visualmente sofisticados. Desdobramentos mais acessíveis das mesmas imagens circulam (à semelhança do formato DVD) em transmissões televisivas ou na própria internet, como imagens pobres.

Notoriamente, uma imagem de alta resolução parece mais brilhante e impressionante, mais mimética e mágica, mais ameaçadora e sedutora do que uma imagem pobre. É uma imagem mais rica, como habitualmente se refere.

Atualmente, até os habituais formatos de consumo se adaptam ao gosto dos cineastas e dos estetas, que insistem no 35 mm como garantia de visualidade prístina. A prevalência dos filmes analógicos como o único meio visual com valor, ecoou em distintos discursos sobre cinema, independentemente da sua orientação ideológica. Nunca importou que estas economias alternativas de produção cinematográfica estivessem (e ainda estão) firmemente ancoradas em sistemas de cultura nacional ou produtores capitalistas, cultivando na sua maioria a genialidade masculina e a versão original e, nesse sentido, profundamente conservadores na sua própria estrutura. A resolução foi fetichizada como se a sua ausência ascendesse à castração do autor. O culto do filme em película dominou a própria produção cinematográfica independente.

A imagem rica estabeleceu o seu modelo hierárquico, com novas tecnologias que passaram a oferecer, inclusive, cada vez mais possibilidades para criativamente se degradarem.

2. Ressurreição (como imagens pobres)

A insistência nas imagens *ricas* adquire consequências ainda mais graves. Um orador, numa recente conferência sobre a noção de ensaio fílmico, recusou-se a mostrar excertos de uma peça de Humphrey Jennings por não estar disponível na sala nenhum sistema de projecção apropriado para o efeito. Apesar de estar à disposição um leitor de DVD's e um projector de vídeo perfeitamente comuns, o público ficou a imaginar como é que essas imagens seriam. Neste caso e de modo mais ou menos voluntário, a invisibilidade da imagem foi defendida com base em premissas estéticas, mas adquiriu um pressuposto generalizado, baseado em influentes políticas neoliberais.

Há vinte ou trinta anos atrás, a reestruturação neoliberal da produção mediática começou a obscurecer lentamente as imagens não comerciais, a ponto de o cinema experimental e ensaístico se tornar quase invisível. À medida que se tornou proibitivamente dispendioso manter estas obras em circulação nos cinemas, estas tornaram-se igualmente marginais para serem transmitidas na televisão. Assim, desapareceram paulatinamente não apenas dos cinemas, mas também da esfera pública. Na maior parte dos casos, ensaios de vídeo e filmes experimentais permaneceram invisíveis, salvo raras exposições em museus ou salas de cinema, projectados na sua resolução original até voltarem a retirar-se novamente na escuridão do arquivo.

Este desaparecimento esteve necessariamente ligado à radicalização neoliberal do conceito de cultura como mercadoria, à comercialização do cinema, à sua dispersão em salas multiplex e à marginalização do cinema independente. Esteve igualmente relacionado com a reestruturação da indústria dos média e da consolidação de monopólios da indústria audiovisual em determinados países ou territórios. Deste modo, conteúdos visuais inconformistas ou resistentes, desapareceram da superfície para um subterrâneo de arquivos e colecções alternativas, mantidos vivos por redes de indivíduos e organizações, que distribuíam entre si cópias piratas em formato VHS ou outros. O acesso a estes conteúdos era extremamente raro – as cassetes andavam de mão em mão, dependendo do boca em boca, dentro de círculos de amigos e colegas. Com a possibilidade de transmissão de vídeo on-line, essa condição mudou drasticamente e um número crescente de materiais raros reapareceu em plataformas publicamente acessíveis,

algumas cuidadosamente comissariadas (Ubuweb), outras apenas como uma pilha de coisas (YouTube).

Atualmente, existem pelo menos vinte torrents de ensaios filmicos de Chris Marker disponíveis na internet. Se pretender fazer uma retrospectiva, pode fazê-la. Mas a economia das imagens pobres transcende os respectivos descarregamentos: podem manter-se os ficheiros, vê-los novamente, reeditá-los ou até melhorá-los se se entender necessário. E os resultados circulam. Ficheiros AVI desfocados de obras primas semi-esquecidas em plataformas P2P semi-secretas. Vídeos de telemóvel realizados clandestinamente em museus, são contrabandeados e difundidos no Youtube. As cópias de visualização de vídeos de artistas são traficadas.[3] Quer se goste, quer não se goste, muitas das obras das vanguardas e do cinema ensaístico e não comercial, são agora ressuscitadas como imagens pobres.

3. Privatização e Pirataria

O reaparecimento como imagens pobres das raras impressões de obras de cinema militante, experimental e clássico, bem como de videoarte, adquire significado a um outro nível. Este contexto sinaliza muito mais do que o conteúdo ou a aparência das próprias imagens: revela sobretudo as condições da sua marginalização e a constelação de forças sociais que conduzem à sua circulação on-line como imagens pobres.[4]

As imagens pobres são pobres porque não adquirem nenhum valor dentro da sociedade de classes das imagens – o seu estatuto ilícito ou deteriorado concede-lhes uma isenção de critério. A ausência ou a falta de resolução legitima a sua apropriação e deslocamento.[5]

Obviamente, essa condição não está relacionada apenas com a reestruturação neoliberal da produção de tecnologia digital; remete igualmente para a reestruturação pós-socialista e pós-colonial dos Estados, e necessariamente para a sua cultura e para os seus arquivos. Enquanto alguns Estados são desmantelados ou desmoronam, novas culturas e tradições são inventadas e novas histórias são criadas, afectando inevitavelmente os arquivos de filmes – em muitos casos, toda uma herança de impressões cinematográficas deixada sem uma estrutura nacional de apoio cultural. Como analisei noutro artigo sobre um arquivo de cinema em Sarajevo, os arquivos nacionais podem, muito provavelmente, encontrar a sua próxima vida no formato de um videoclube.[6] Se por um lado, cópias piratas escapam dos arquivos através de uma privatização desorganizada, por outro, até a Biblioteca Britânica vende o seu conteúdo on-line a preços astronómicos.

Como referiu Kodwo Eshun, as imagens pobres circulam, em parte, no vazio deixado por organizações de cinema estatal que passaram a considerar difícil ocupar-se de arquivos de 16 ou 35 mm ou a manter qualquer tipo de infraestrutura de distribuição.[7] Nessa perspectiva, a imagem pobre revela o declínio e a degradação do ensaio cinematográfico, ou mesmo de qualquer cinema experimental e não comercial que, em muitos casos, se tornou possível porque a produção cultural era considerada uma tarefa do Estado. Por um lado, a privatização da produção de media tornou-se, gradualmente, mais relevante do que a produção de media patrocinada pelo Estado. Por outro, a privatização desenfreada de conteúdos intelectuais, a par da publicidade e mercantilização digital, passaram a ocasionar a pirataria e apropriação, dando origem a uma crescente circulação de imagens pobres.

4. Cinema Imperfeito

A emergência de imagens pobres permite retomar um manifesto clássico do terceiro cinema, intitulado Para um cinema imperfeito, escrito em Cuba por Juan García Espinosa no final da década de 1960. No seu manifesto, Espinosa defende um cinema imperfeito pois, nas suas palavras «o cinema perfeito – técnica e artisticamente magistral – é quase sempre um cinema reaccionário».[8] O cinema imperfeito é o que procura superar as fronteiras e a divisão laboral dentro de uma sociedade de classes. É capaz de combinar a arte com a vida e a ciência, tornando indistinta a separação entre consumidor e produtor, entre público e autor. O cinema imperfeito insiste na sua própria imperfeição, é popular mas não consumista, comprometido mas não burocrático. Espinosa reflecte igualmente sobre as promessas dos novos media e antecipa, com clarividência, que o desenvolvimento das tecnologias de vídeo passaria a comprometer a posição elitista dos cineastas tradicionais, viabilizando uma produção fílmica de massas: uma arte do povo.

Tal como a economia das imagens pobres, o cinema imperfeito reduz a distinção entre autor e público e concilia a vida com a arte. Sobretudo, a sua visualidade está decididamente comprometida: obscura, superficial e repleta de artefactos. De certo modo, a economia das imagens pobres corresponde à descrição de cinema imperfeito, do mesmo modo que a descrição de cinema perfeito representa o conceito de cinema como concept store. Mas, de facto, o cinema imperfeito contemporâneo é muito mais ambivalente e afectivo do que Espinosa antecipou. Por um lado, a economia das imagens pobres, com a sua possibilidade de imediata distribuição mundial e a sua ética de remistura e apropriação, permite, mais do que nunca, a crescente participação de produtores, sem que essas oportunidades sejam usadas com objectivos progressistas. Discursos de ódio, spam

e outros tipos de lixo passam também pelas conexões digitais. De facto, a comunicação digital tornou-se um dos mercados mais contestados, transformando-se numa zona há muito sujeita a uma acumulação original e a tentativas massivas (e, até certo ponto, bem sucedidas) de privatização.

As redes nas quais as imagens pobres circulam constituem, neste caso, tanto uma frágil plataforma para novos interesses comuns, como um campo de batalha para agendas comerciais e nacionais. Estas plataformas contêm objectos experimentais e artísticos, mas também incríveis quantidades de pornografia e paranóia. Enquanto o território de imagens pobres permitir o acesso a imagéticas excluídas, será necessariamente permeável às mais avançadas técnicas de mercantilização. Embora possibilite a participação activa dos utilizadores na criação e distribuição de conteúdos, também os inclui no desenho dessa produção. Os utilizadores tornam-se editores, críticos, tradutores e co-autores das imagens pobres.

As imagens pobres são imagens populares, imagens que podem ser feitas e vistas por muitos. Expressam todas as contradições da multidão contemporânea: o seu oportunismo, o seu narcisismo, o desejo por autonomia e criação, a sua inabilidade para se salientarem ou deliberarem, a sua prontidão constante para a transgressão e para uma simultânea submissão.[9] No seu conjunto, as imagens pobres formam um instantâneo fotográfico da condição afectiva da multidão, da sua neurose, medo, bem como da ânsia por intensidade, diversão e distração. A condição das imagens pobres remete não apenas para incontáveis transferências e reformatações, mas igualmente para as inúmeras pessoas que se importaram o suficiente com elas de modo a convertê-las reiteradamente, adicionar-lhes legendas, reeditá-las ou carregá-las.

Sob essa óptica, talvez seja necessário redefinir o valor da imagem ou, mais precisamente, criar-lhe uma nova perspectiva. Além da resolução e do valor de troca, pode imaginar-se outra forma de valor definida pela velocidade, intensidade e dispersão.

As imagens pobres são pobres porque estão fortemente compactadas e viajam rapidamente. Perdem a matéria e ganham velocidade. Mas também expressam uma condição de desmaterialização, compartilhada não apenas com o legado do conceptualismo, mas sobretudo com os métodos contemporâneos de produção semiótica.[10] A viragem da semiótica capitalista, como descreve Félix Guattari,[11] joga a favor da criação e disseminação de dados compactados e flexíveis que passam a ser integrados em combinações e sequências cada vez mais recentes.[12]

Este aplanamento do conteúdo visual – o devir das imagens – posiciona-as dentro de um movimento informacional generalizado no interior de uma economia de conhecimento que retira as imagens e as suas legendas do contexto, de encontro ao permanente redemoinho da desterritorialização capitalista.[13] A história da arte conceptual começa por descrever a desmaterialização da obra de arte como um movimento resistente contra o valor fetiche da visibilidade, mas a obra de arte desmaterializada revela-se perfeitamente adaptada à semiotização do capital e, portanto, à viragem conceptual do capitalismo.[14] De certo modo, a imagem pobre está sujeita a uma tensão semelhante. Por um lado, opera contra o valor fetiche da alta resolução. Por outro, é precisamente por isso que acaba perfeitamente integrada num próspero sistema de capitalismo da informação, baseado na compressão de intervalos de atenção e na substituição da impressão pela imersão, da contemplação pela intensidade e da exibição pela pré-visualização

5. Comrade, what is your visual bond today?

Em simultâneo, assiste-se a uma inversão paradoxal. A circulação de imagens pobres cria um circuito que preenche as ambições originais do cinema militante, e nalguns casos ensaístico, que determina uma economia alternativa de imagens, um cinema imperfeito que se configura tanto dentro como fora da torrente mediática comercial. Na era da partilha de arquivos, até os conteúdos marginais circulam novamente, conectando públicos geograficamente dispersos.

A imagem pobre fabrica redes globais anónimas, do mesmo modo que define um histórico partilhado, criando alianças enquanto viaja, provocando traduções ou erros de tradução e estimulando novos públicos e debates. Ao perder substância visual, recupera parte do seu poder político e devolve-lhe uma nova aura, que não se baseia apenas na permanência do original, mas antes na transitoriedade da cópia. A imagem pobre, deixa de estar ancorada na clássica esfera pública, mediada e apoiada pela estrutura do Estado, para flutuar na imensa, temporária e duvidosa superfície da informação de dados. Ao afastar-se dos cofres do cinema, é arremessada para novas e efémeras telas costuradas pelo desejo de espectadores dispersos.

A circulação de imagens pobres cria *laços visuais*, como os denominou Dziga Vertov. Esse vínculo visual é, segundo Vertov, um modo de ligar entre si todos os trabalhadores do mundo.[15] Ele imaginou uma espécie de linguagem adâmica, comunista e visual, que não apenas informava ou distraía, mas também organizava os seus espectadores. Em certo sentido, o seu sonho tornou-se realidade, principalmente sob o domínio de um capitalismo de informação global, cujas audiências se encontram ligadas, quase no sentido físico, por excitação mútua, sintonia afectiva e ansiedade.

Importa considerar igualmente a circulação e produção de imagens pobres feita a partir de câmaras de telemóveis, computadores domésticos e formas de distribuição não convencional. As suas ligações ópticas – edição colectiva, partilha de ficheiros ou circuitos de distribuição – revelam vínculos erráticos e coincidentes entre produtores de todos os lugares, que constituem simultaneamente públicos dispersos.

A circulação de imagens pobres alimenta, em simultâneo, a linha de montagem dos media capitalistas e as economias audiovisuais alternativas. A par de muita confusão e estupefacção, criam-se igualmente movimentos disruptivos de pensamento e afectação. A circulação das imagens pobres inicia assim um outro capítulo na genealogia histórica dos circuitos informacionais não conformistas: os vínculos visuais de Vertov, as pedagogias operárias internacionalistas que Peter Weiss descreve na *Estética da Resistência*, os circuitos do Terceiro Cinema e Tricontinentalismo de cinema e outros pensamentos não alinhados.

A imagem pobre – ambivalente como o seu estatuto pode ser – ocupa assim um lugar na genealogia de panfletos copiados em papel-carimbo, filmes *agit-prop* em comboios-propaganda, revistas de vídeo underground e outros materiais não conformistas, que usavam com frequência materiais precários. Além disso, reactualiza muitas das ideias históricas associadas a esses circuitos, entre outras a de vínculo visual de Vertov. Imagine alguém do passado com uma boina a perguntar-lhe: «Camarada, qual é o seu vínculo visual hoje?».

Poderá responder: é a ligação ao presente.

6. Agora!

A imagem pobre materializa a vida póstuma de muitas obras-primas do cinema e da videoarte, excluídas do protegido paraíso a que o cinema parece ter um dia pertencido.[16] Depois de afastadas da bem guardada e muitas vezes protecctionista arena cultural nacional, igualmente descartadas da circulação comercial, estas obras tornam-se viajantes da terra-de-ninguém digital, mudando constantemente a sua resolução e formato, velocidade e meio para, por vezes, perder inclusive o seu próprio nome e crédito.

Admitindo que muitas destas obras estão de volta como imagens pobres, pode sempre argumentar-se que não se trata da coisa real, mas afinal – por favor, quem quer que seja – mostre-me a coisa real. Porque afinal, a imagem pobre já não tem nada a ver com a coisa real – o originário original. É sim, em vez disso, sobre a sua própria real condição de existência: é sobre circulação em enxame, dispersão digital, temporalidades fracturadas e flexíveis. É sobre provocação e apropriação do

mesmo modo que é sobre conformismo e exploração. Em síntese: é sobre a realidade.

[1] *Deconstructing Harry* (1997), realizado por Woody Allen.

[2] Conversa entre Harun Farocki e Alexander Horwath, «Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum», in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14 de Junho de 2007.

[3] O excelente texto de Sven Lütticken, «Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images» publicado em *e-flux Journal* (nº 8, Maio de 2009), chamou-me a atenção para esta questão das imagens pobres.

[4] Obrigada a Kodwo Eshun por assinalar esta questão.

[5] Nalguns casos, as imagens com baixa resolução também aparecem em ambientes de media convencionais (sobretudo noticiários) onde estão associadas a noções de urgência, mediatismo e catástrofe – tornando-se extremamente valiosas. Ver Hito Steyerl, «Documentary Uncertainty», in Andrea Wiarda and Monika Szewczyk (Eds.), *A Prior*, nº 15, 2007.

[6] Hito Steyerl, «Politics of the Archive: Translations in Film», in *Transversal*, Linz, European Institute for Progressive Cultural Policies, Março 2008.

[7] A partir de correspondência via email com o autor.

[8] Julio García Espinosa, «For an Imperfect Cinema», in *Jump Cut*, nº 20 (1979), p. 24-26.

[9] Ver Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Cambridge, MA, MIT Press, 2004.

[10] Ver Alex Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, MA, MIT Press, 2003.

[11] Ver Félix Guattari, «Capital as the Integral of Power Formations», in *Soft Subversions*, New York, Semiotext(e), 1996, p. 202.

[12] Todas estas questões são desenvolvidas e debatidas no excelente texto de Simon Sheikh, «Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research» publicado na *Art & Research* 2, nº 2, Spring 2009.

[13] Ver também Alan Sekula, «Reading an Archive: Photography between Labour and Capital», in *Visual Culture: The Reader*, ed. Stuart Hall and Jessica Evans. London/New York, Routledge, 1999, p. 181–192.

[14] Op. Cit., Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*.

[15] Ibid.

[16] Pelo menos na perspectiva de uma nostálgica ilusão.