

# Um tanque no pedestal: museus na guerra civil planetária

Hito Steyerl<sup>1</sup>

**Resumo:** Hito Steyerl analisa as relações entre história, museus e arte em tempos de guerra civil planetária. Para a autora, o novo paradigma de uma “stasis” temporal cria efeitos circulares, fazendo com que o passado e o futuro se fechem em um loop. Essa nova estrutura temporal, por sua vez, transforma a experiência da história e, com isso, o lugar dos museus: ao invés de apenas guardarem resquícios do passado, impossibilitando desta forma seu uso, os museus passam a servir como armazéns de obras de arte e relíquias de guerras passadas que, por sua vez, podem ser mobilizadas novamente quando necessário.

**Palavras-chave:** Guerra civil planetária; repetição histórica; Arca das Artes; gaming

## A tank on a Pedestal: Museums in an Age of Planetary Civil War

**Abstract:** Hito Steyerl analyzes the relations between history, museums and art in times of planetary civil war. For her, the new paradigm of a temporal “stasis” creates circular effects, making it so that the past and the future close upon one another, as in a loop. This new temporal structure transforms the experience of history and, with it, the place of museums: rather than storing and displaying the remains of the past that have lost forever their use, museums start to function as reservoir of works of art and remains of previous wars which can now be mobilized once again, whenever necessary.

**Keywords:** Planetary civil war; historical repetition; Ark of Arts; gaming

---

1 Hito Steyerl is professor for experimental film and video and the co-founder of the Research Center for Proxy Politics at the Berlin University of the Arts. She studied cinematography and documentary film in Tokyo and Munich and wrote her doctoral thesis at the Academy of Fine Arts in Vienna. Her research focuses on media, technology and the distribution of images. In her texts, performances and essayist documentary films Hito Steyerl deals with postcolonial criticism and feminist criticism of representational logic. She works at the intersections of visual art and film as well as theory and practice. Her numerous works have been exhibited at the most prominent global art institutions, such as the Venice Biennale, the Museum of Contemporary Art, Los Angeles and the Museum of Modern Art, New York. In addition to her work as an artist she was a lecturer at the Center for Cultural Studies at the Goldsmith College in London and a guest professor at the Royal Academy of Copenhagen and the Academy of Fine Arts, Helsinki. The Royal College of Art, London, honored her in 2016 with an «Honorary Doctorate».

*Eu amo história.*

*Mas a história não me ama de volta,*

*Quando eu ligo pra ela cai na secretária eletrônica.*

*Que diz: “insira a logo aqui.”*

Um tanque no pedestal. O motor exala fumaça. Um tanque de guerra soviético – chamado IS-3 em homenagem a Joseph Stalin – está sendo reutilizado por um grupo de separatistas pró-Rússia em Konstantinovka, na Ucrânia oriental. Do pedestal de um memorial da Segunda Guerra ele é conduzido imediatamente para a guerra. De acordo com uma milícia local, ele “atacou um checkpoint em Ulyanovka, no distrito de Krasnoarmeysk, resultando em três mortos e três feridos do lado ucraniano e nenhuma baixa do nosso lado.”<sup>2</sup>

Poderíamos pensar que a função histórica ativa do tanque estaria acabada quando ele se tornou parte de uma exposição histórica. Mas esse pedestal parece ter atuado como um depósito temporário a partir do qual o tanque poderia ser mais uma vez convocado diretamente para a batalha. O caminho para o museu – ou mesmo para a história – não é uma via de mão única, aparentemente. Seria o museu uma garagem? Um arsenal? Seria o pedestal de um monumento uma base militar?

Mas isso nos leva a questões mais gerais. Como podemos pensar as instituições de arte numa era definida por uma guerra civil planetária, desigualdade crescente e tecnologia digital de patentes privadas? As fronteiras institucionais se tornaram difusas: incluem desde mendigar tweets à audiência até um futuro de “neurocuradoria”, quando pinturas irão vigiar a audiência por meio de reconhecimento facial e controle ocular para checar se as pinturas são populares o suficiente ou se alguém está se comportando de maneira suspeita.

---

<sup>2</sup> Obrigada a Oleksiy Radynski pelo exemplo intrigante. O vídeo do tanque sendo retirado do pedestal pode ser encontrado aqui: <<http://www.military.com/video/combat-vehicles/combat-tanks/ukrainians-hotwire-ww2-tank/3630574236001>>. Acesso em: 13 de agosto de 2018. Desde que o vídeo foi gravado, o tanque foi alegadamente recapturado pela forças ucranianas e levado à Kiev, embora não se possa confirmar essas informações.

Seria possível, nessa situação, atualizar a terminologia de crítica institucional do século XX? Ou precisamos buscar modelos e protótipos diferentes? Mas o que seria, afinal, um modelo sob tais condições? Como ele poderia relacionar as realidades de dentro e fora das telas, a estética e a matemática, o futuro e o passado, a razão e a traição? E qual é seu papel na cadeia global de projeção como produção?

No exemplo do tanque sequestrado, a história invade o hipercontemporâneo. Ela não é um relato *post factum* dos eventos. Ela age, finge, continua mudando. A história é uma jogadora camaleônica, quiçá uma combatente irregular. Ela continuamente ataca pela retaguarda. Ela bloqueia qualquer futuro. Francamente, esse tipo de história é um saco.

Essa história não é um empreendimento nobre, algo a ser estudado em nome da humanidade de modo a evitar repetições. Ao contrário, esse tipo de história é parcial, partidária e privatizada, uma empresa interesseira, um meio de se sentir distinto, um obstáculo objetivo à coexistência, e uma neblina temporal detendo as pessoas no mata-leão das origens imaginárias.<sup>3</sup> A tradição dos oprimidos se transforma na falange das tradições opressivas.<sup>4</sup>

Será que o tempo corre ao contrário hoje em dia? Alguém removeu sua marcha e o forçou a dirigir em círculos? A história parece ter se transformado em um loop.

Em tal situação, poderíamos nos sentir tentados a requestrar a ideia da repetição histórica como farsa de Marx. Ele pensava que a repetição histórica – e principalmente suas reencenações – produzem resultados ridículos. No entanto, citar Marx, ou mesmo qualquer outra figura histórica, também constituiria uma repetição, senão uma farsa.

Ao invés, vai ser mais útil recorrermos a Tom Cruise e Emily Blunt. No blo-

---

3 O ensaio recente de Brian Kuan Wood também discute esse tema. Ver: Wood, Brian K. *Frenkenethcis*, p.30-41. In: *Final Vocabulary*, ed. Mai Abu ElDahab, Berlin: Sternberg Press, 2015.

4 Obrigada a Stephen Squibb por mencionar o filme *O demolidor* (1993), um roteiro de ficção científica em que armas são banidas. Os personagens principais precisam retirá-las do museu porque é o único lugar onde ainda seria possível encontrá-las (não seria o caso ucraniano). O esforço institucional de preservar a paz relembrando a violência se torna o material bruto para o recomeço de uma guerra civil.

ckbuster No limite do amanhã, a Terra foi invadida por uma espécie alienígena selvagem conhecida como Imitadores [Mimics]. Ao tentar se livrar deles, Blunt e Cruise ficam presos numa batalha que se repete eternamente; a cada vez que morrem, eles renascem no início do mesmo dia. Eles precisam achar uma saída do loop. Onde vive o Imitador-chefe? Debaixo da pirâmide do Louvre! É lá que Blunt e Cruise vão para destruí-lo.

O inimigo está dentro do museu, ou melhor, debaixo dele. Os Imitadores sequestraram o lugar e transformaram o tempo em um loop. Mas o que significa a forma do loop? Como se liga com a guerra? Giorgio Agamben recentemente analisou o termo grego *stasis*, que significa tanto guerra civil quanto imutabilidade: algo potencialmente muito dinâmico, mas também seu oposto absoluto.<sup>5</sup> Atualmente, múltiplos conflitos parecem estar atolados em *stasis*, em ambos os sentidos do termo. *Stasis* descreve uma guerra civil que não se resolve e se arrasta. O conflito não é um meio de forçar uma resolução para uma situação em disputa, mas uma ferramenta para mantê-la. O que está em jogo é uma crise estagnada. Ela precisa perdurar por ser uma fonte abundante de lucro: a instabilidade é uma mina de ouro sem fundo.<sup>6</sup>

A *stasis* acontece como uma transição perpétua entre as esferas privada e pública. É um mecanismo muito útil de redistribuição unilateral de bens. O que era público é privatizado a força, enquanto o ódio anteriormente privado se torna o novo espírito público.

A versão atual da *stasis* se dá numa época de guerras não-convencionais e com tecnologia de ponta. Os conflitos contemporâneos são travados por super-milícias, exércitos de robôs patrocinados por bancos e drones de

---

5 Giorgio Agamben, *La guerra civile: Pour une théorie politique de la Stasis*, Paris: Points Collection, 2015. Posso apenas aludir a genealogia e multiplicidade desse termo, a começar pela ideia de «guerra civil global» (*Weltbürgerkrieg*) de Carl Schmitt, a qual deve ter sido originada com Ernst Jünger. Na década de 1980, o uso do termo por Ernst Nolte conduziu para o chamado *Historikerstreit* e desencadeou uma espécie de motim revisionista de historiadores alemães de direita que procuravam minimizar a responsabilidade alemã na Segunda Guerra Mundial e os crimes alemães de todo o tipo. Porém, muitos outros pensadores, incluindo Hannah Arendt em *Da revolução* (1963), reformularam essa noção. Tem sido usada por Negri/Hardt e Jean-Luc Nancy, entre outros.

6 Embora, claro, guerras civis produzam a pauperização de pessoas relutantes ou incapazes de militarizar suas formas de organização.

brinquedo financiados pelo Kickstarter.<sup>7</sup> Seus protagonistas usam apetrechos de videogame e bugigangas de esportes radicais, e se comunicam com repórteres da Vice pelo Whatsapp. O resultado é um conflito em patchwork que usa cadeias de produção [pipeline] de hardware<sup>8</sup> e 3G como armas em impasses de proxy generalizados. A presente “permaguerra” é travada por reencenadores de batalhas históricas (no exemplo da Ucrânia, em ambos os lados do conflito), que poderíamos muito bem chamar de Imitadores da vida real.<sup>9</sup> Stasis é a dobra do tempo sobre si mesmo, no contexto de guerra permanente e de privatização. O museu vaza o passado no presente, e a história se torna severamente corrompida e limitada.

O brilhante filme de Alfonso Cuarón, *Filhos da esperança*, apresenta outro modo como instituições de arte podem responder à guerra civil planetária.<sup>10</sup> Ele encena um futuro próximo sombrio em que a humanidade se tornou estéril. Uma guerra civil planetária engoliu o Reino Unido, dividindo a ilha em zonas segregadas, uma para refugiados e pessoas sem documentação uma distopia total – e outra para cidadãos. O Turbine Hall, na Tate Modern, se tornou o prédio do Ministério das Artes; aqui é dado um destino seguro para obras de arte preciosas: uma Arca das Artes. Em uma cena filmada no Turbine Hall, vemos o Davi, de Michelangelo, com uma perna quebrada, provavelmente avariado durante o conflito.

A destruição de antiguidades por Daesh, que foi precedida por uma enorme

---

7 (N.T.) Kickstarter é um dos maiores sites de financiamento coletivo do mundo. Ver <<https://help.kickstarter.com/hc/en-us#AmIEligToStarAKickProj>>. Acesso em 5 de maio de 2020

8 (N.T.) «A segmentação de instruções (em inglês, pipeline) é uma técnica hardware que permite que a CPU realize a busca de uma ou mais instruções além da próxima a ser executada. Estas instruções são colocadas em uma fila de memória dentro do processador (CPU) onde aguardam o momento de serem executadas. [...] A técnica de segmentação de instruções é semelhante a uma linha de produção de fábrica. Cada instrução de um microprocessador passa por diversas fases até sua execução.» Ver wikipedia: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pipeline\\_\(hardware\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pipeline_(hardware))>. Acesso em 4 de maio de 2020.

9 Do lado russo, Igor Strelkov é provavelmente o grande encenador de batalhas históricas. Atualmente, ele está sendo processado pelos familiares das pessoas mortas no voo 17 das linhas aéreas Malaysia; Forças que ele comandava são suspeitas de terem abatido a aeronave. Do lado ucraniano, «um grupo de reencenação militar de está consertando o decrepito equipamento soviético do exército ucraniano, segundo Alexander Nieuwenhuis da Vice: <<https://news.vice.com/article/a-military-reenactment-group-is-fixing-the-ukrainian-armys-decrepit-soviet-equipment>>. Acesso em: 13 de agosto de 2018.

10 Agradeço a David Riff por ter me indicado esse filme.

destruição e saqueamento de objetos culturais durante a invasão norte-americana ao Iraque traz à tona a pergunta: não seria ótimo ter uma arca das artes que pudesse salvar as antiguidades de Palmyra ou Nineveh e preservar da violência os tesouros culturais?

No entanto, a Arca das Artes é uma instituição bem ambivalente. Nunca se sabe muito bem qual a sua verdadeira função. Em outra cena, *Guernica*, de Picasso, é usada como decoração para um jantar privado.<sup>11</sup> A Arca das Artes pode ser uma instituição que se tornou tão protegida que as únicas pessoas que têm permissão para ver as obras de arte são os diretores da Arca, seus filhos e seus funcionários. Mas ela também poderia ser uma evolução dos depósitos de arte em zonas francas internacionais, onde obras desaparecem na invisibilidade de depósitos isentos de impostos.<sup>12</sup>

Fora a bienal internacional, o depósito de arte duty-free é provavelmente a forma ativa contemporânea mais importante para a arte. É como os bastidores distópicos da bienal, em um tempo em que os sonhos liberais de globalização e cosmopolitismo foram realizados como uma bagunça multipolar populada por oligarcas, caudilhos, corporações grandes demais para quebrar, ditadores, e um bando de gente recém-despatriada.<sup>13</sup>

No final do século XX, a globalização era descrita por uma fórmula: o valor da sociedade civil multiplicado pela internet dividido pela migração, urbanismo metropolitano, o poder das ONGs, e outras formas de organização política transnacional.<sup>14</sup> Saskia Sassen caracterizou essas atividades como “práticas

---

11 Explicação completa: Certamente, não teria escrito tanto sobre *Guernica* se não tivesse tido uma experiência em primeira mão de sua atual exposição no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, onde acabo de exhibir. Como sempre, assumo uma posição totalmente não objetiva em relação a quase tudo.

12 Ver Hito Steyerl, «Duty-Free Art», *e-flux journal* 63 (março 15).

13 Inicialmente uma ideia de Oleksiy Radynski

14 «O contexto para essa possível alteração é definido por duas condições importantes, parcialmente conectadas. A primeira é a mudança de posição e de características institucionais dos Estados-nação desde a década de 1980, resultando em várias formas de globalização. Essa multiplicidade de formas abarca desde a privatização e desregulamentação econômica ao proeminente crescimento do regime de direitos humanos internacional. A segunda condição é a emergência de atores múltiplos, grupos e comunidades parcialmente fortalecidas por essas transformações do estado e o aumento da rejeição automática da identificação de uma nação por um Estado». Saskia Sassen, «The Repositioning of Citizenship: Emergent Subjects Spaces for Politics», *Berkeley Journal of Sociology* 46 (2002). Disponível em: <<http://www.saskiasassen.com/PDFs/publications/The-Repositioning-of-Citizenship.pdf>>. Acesso em: 13 de agosto de 2018.

cidadãos que vão além da nação”.<sup>15</sup> A internet ainda era cheia de esperança e as pessoas acreditavam nela. Isso foi há muito tempo.

As formas organizacionais introduzidas pelas ONGs de direitos humanos e pelas campanhas liberais por direitos das mulheres são agora mobilizadas por batalhões fascistas financiados por oligarcas, unidades de jihadistas GoPro, caras deslocados brincando no mercado de câmbio, e trolls de internet se passando por euroasiáticos do feng shui.<sup>16</sup> Em seu rastro, pequenos para-Estados e zonas de operação anti-“terrorista” emergem junto a zonas duty-free, entidades offshore, e concessões corporativas.<sup>17</sup> Ao mesmo tempo, redes horizontais são transformadas em vigilância global por fibra ótica: a guerra civil planetária é travada pelo engajamento com a disrupção logística da informatização planetária. Cosmopolitas contemporâneos não deixam de prontamente se engajar nessa guerra civil quando a chance se apresenta.

Toda ferramenta digital imaginável é posta em jogo: exércitos de robôs, Western Union, Telegram<sup>18</sup>, apresentações de PowerPoint, gamificação de fóruns jihadistas<sup>19</sup> – o que for preciso. Stasis atua como um mecanismo que converte o “cosmo” de “cosmopolita” em “corporativo” e a pólis em propriedade.

O modelo institucional correspondente para arte é o depósito de arte na zona franca, baseado na isenção de impostos e na extraterritorialidade tática. Filhos da esperança mostra como esse modelo poderia se tornar

---

15 Saskia Sassen, «Towards Post-National and Denationalized Citizenship Studies», p.277-291. ed. Engin F. Isin e Bryan S. Turner. Londres: Sage, 2003. Disponível em: <<http://www.saskiasassen.com/PDFs/publications/Towards-post-national-and-denationalized-citizenship.pdf>>. Acesso em: 13 de agosto de 2018.

16 Para trolls, ver Adrian Chen, «The Agency», New York Times Magazine, 2 de junho de 2015. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/06/07/magazine/the-agency.html>>. Acesso em: 13 de agosto de 2018.

17 Ver Keller Easterling, Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space, Londres: Verso, 2014.

18 Ver Josh Meyer, «Are ISIS Geeks Using Phone Apps, Encryption to Spread Terror?», NBC News, 16 de novembro de 2015. Disponível em: <<https://www.nbcnews.com/storyline/paris-terror-attacks/are-isis-geeks-using-phone-apps-encryption-spread-terror-n464131>>. Acesso em: 13 de agosto de 2018.

19 Ver Jarret Brachman e Alix Levine, «The World of Woly Warcraft», Foreign Policy, 13 de abril de 2011. Acesso em: <<https://foreignpolicy.com/2011/04/13/the-world-of-holy-warcraft/>>. Acesso em: 13 de agosto de 2018.

um template para instituições públicas em meio aos efeitos da guerra civil planetária, protegendo obras de arte até o ponto de retirada. Enquanto a bienal internacional era a forma de arte ativa para as ideias de globalização do final do século XX, o depósito de arte duty-free e o bunker hiperseguro à prova de terror são seus equivalentes na era da stasis globalizante e da proliferação das fronteiras fortificadas da Otan. Mas isso não é um resultado necessário ou inevitável.

Considere como Guernica foi exposta, previamente, durante uma outra guerra civil global. Guernica foi feita para o pavilhão espanhol da Exposição Universal de 1937, em Paris, no intuito de mostrar os resultados dos ataques aéreos em civis. Em termos de conservação, essa decisão foi, na verdade, péssima. A pintura esteve pendurada quase que ao ar livre durante um bom tempo.

No futuro projetado em Filhos da esperança, a pintura de Picasso acha abrigo do caos da guerra em uma sala de jantar privada. A pintura pode estar “a salvo” e gozar certamente de uma atmosfera controlada, mas poucas pessoas irão vê-la. Durante a guerra civil histórica, entretanto, uma decisão completamente oposta foi tomada: expor a pintura, colocá-la no mundo, literalmente. Afinal, em francês e em outras línguas latinas, uma mostra é chamada de “exposição” – não uma imposição.<sup>20</sup>

Em termos de conservação, o cenário de Filhos da esperança é contraditório, porque a primeira coisa que precisa ser conservada ou até mesmo criada é uma situação onde a arte possa ser vista e acessada. Por quê? Porque arte não é arte se não pode ser vista. E se não é arte, não existe razão para conservá-la. Mais do que as próprias obras, o que está ameaçado pela resposta institucional à guerra civil – seja com a privatização ou a superproteção – é o acesso público. Mas é o acesso público, em certa medida, que torna a arte o que ela é em primeiro lugar, necessitando, assim, de conservação. Eis a contradição: a arte requer visibilidade para ser o que ela é, mas é precisamente sua visibilidade que está ameaçada nos esforços de preservá-la ou privatizá-la.

---

20 É fascinante ver como medidas de segurança para proteger Guernica se desenvolveram ao longo do tempo. Durante sua exibição recente, em Casón del Buen Retiro, Madrid, a pintura esteve dentro de uma enorme caixa de vidro à prova de bala e era vigiada por guardas armados.



Mas há algo errado aqui. O pavilhão da República espanhola é, não obstante, um exemplo de 1937. Não estarei caindo no velho e ruim marxismo “zumbi”? Não é isto a repetição como farsa?

A resposta é não. Vamos retornar a No limite do amanhã para saber como o problema do loop é resolvido. Ele oferece uma inesperada solução para o problema da stasis, para escapar da história-como-repetição. O filme é baseado no mangá All You Need Is Kill [Tudo que você precisa é matar] de Hiroshi Sakurazaka, que construiu a narrativa a partir da experiência de pressionar o botão de reiniciar do console de videogame. Então não é coincidência que o filme nos narre o impasse de uma jogadora presa, incapaz de completar uma determinada fase. Mas jogadores estão acostumados a isso; é sua missão alcançar a próxima fase. Uma jogadora não reencena. Ela não encontra prazer em jogar a mesma fase repetidas vezes ou em encenar eternamente modelos históricos. Ela irá na internet procurar um fórum para descobrir como passar de fase e seguir em frente. Nos jogos eletrônicos (pelo menos na maioria), existe uma saída para cada fase, cada sequência repetida, cada loop. Provavelmente, há uma arma ou ferramenta escondida em algum armário que pode ser usada para eliminar o inimigo que for e completar a fase. No limite do amanhã não apenas sustenta que existe um amanhã, mas que estamos também na sua fronteira – que seria possível completar a fase e se libertar do loop. O videogame pode evoluir para um jogo, uma brincadeira [play].<sup>21</sup> E aqui a ambiguidade de “jogo” é útil. Por um lado, jogo é sobre regras, que devem ser dominadas se alguém quiser continuar a jogar. Por outro, jogo também é sobre a criação improvisada de regras novas e comuns. Assim, a reencenação é descartada em favor de uma transformação do videogame em brincadeira, que pode ou não ser outra forma de faz de conta.

O que tudo isso significa para o museu? Primeiramente, alguém poderia dizer que a história só existe se houver um amanhã – se tanques de guerra continuarem trancafiados em coleções históricas e o tempo desenrolar-se. O futuro só acontece se a história não ocupar e invadir o presente. O museu deve deixar o tanque inútil em sua entrada, do mesmo modo que canhões são preenchidos com cimento antes de serem expostos em parques. De outra forma, o museu se torna um instrumento que prolonga a stasis ao

---

21 (N.T.) No original: “Gaming can evolve into playing.” Optamos por traduzir play por jogo ou brincadeira, dependendo do contexto, dada a ambivalência do termo em inglês e seu uso na filosofia de Giorgio Agamben.

preservar a tirania de uma história partidária e parcial, o que acaba sendo uma ótima oportunidade de negócio.

Mas o que essa afirmação tem a ver com o pavilhão espanhol? É muito simples. Há um detalhe que não mencionei, mas é muito óbvio se você parar para refletir. Em 1937, Guernica era nova. Era um trabalho recente, comissionado, que lidava com o presente. Os curadores não escolheram Desastres de la guerra de Goya ou outro trabalho histórico, embora tivessem também servido perfeitamente. Eles comissionaram novos trabalhos e projetos educacionais para falar sobre o presente. Para reativar esse modelo, teríamos que fazer o mesmo. Se alguém quiser reativar essa história, é preciso fazer diferente. Em outra fase. Com novos trabalhos. No presente. Essa tarefa, claro, é um grande empreendimento, que vai além do papel do museu como entendido normalmente. Faz parte do projeto de recriar não apenas a cidade, mas a própria sociedade. E aqui encontramos novamente a ideia de jogo. Jogar é reatualizar as regras à medida que avançamos. Ou criar regras que demandem novas atualizações sempre. Há um continuum entre games e jogo. Ambos precisam de regras. Em uma extremidade do espectro existe uma forma em loop. Na outra, uma forma aberta.<sup>22</sup>

Para resumir essas ideias sobre museus, história e guerra civil planetária: história apenas existe se houver um amanhã. E, inversamente, o futuro só existe se o passado é impedido de invadir o presente e se Imitadores de todos os tipos forem derrotados. Consequentemente, museus têm menos relação com o passado do que o futuro: conservação é menos sobre preservar o passado do que criar o espaço público do futuro, a arte futura, e o futuro como tal.<sup>23</sup>

\*\*\*

Este ensaio foi escrito a partir do convite de Pip Laurenson para a confe-

---

22 Em conversa particular, Stephen Squibb mencionou para mim que Agamben escreve sobre pessoas se libertando do tempo repetitivo, em loop, sacralizado através de seu «esquecimento» no tempo da experiência humana.

23 (N.T.) Agradecimento a Marcelo Quinderé na tradução de algumas expressões e termos deste ensaio.

rência *Media in Transition* [Mídia em transição] na Tate Modern, Londres, e originalmente publicado no *e-flux journal*. Eu jamais teria escrito sem o apoio maravilhoso de Oleksiy Radynski e as muitas discussões que tivemos. Foram também vitais para o desenvolvimento das ideias do texto: Program-Ace, Kharvik; Max Schmoetzer; David Riff; Anton Vidokle; e os participantes do curso *Landscape*, em Berlim. Gostaria ainda de agradecer a João Fernandes e Manuel Borja-Villel do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madrid, que me deram muitas explicações aprofundadas sobre as estratégias museológicas e decisões relacionadas à *Guernica* e a função do modelo do pavilhão espanhol republicano no Reina Sofía.

Tradução Gabriel Tupinambá<sup>24</sup>, Luisa Marques<sup>25</sup>, Natália Quinderé<sup>26</sup>.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons



---

24 É psicanalista, membro do Instituto de Outros Estudos e coordenador do Círculo de Estudos da Ideia e da Ideologia. Graduado em Belas Artes, com mestrado em Comunicação e Mídia e doutorado em Filosofia, atualmente é pesquisador de pós doutorado em Filosofia na UFRJ. Autor dos livros *Hegel*, *Lacan*, *Zizek* (Atropos Press, 2013), *The Desire of Psychoanalysis* (NUP, 2020) e *Arquitetura de Arestas* (Autonomia Literária, 2021). Vínculo institucional: Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Largo São Francisco de Paula, Rio de Janeiro, 20051-070. E-mail: gabrieltupinamba@mac.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3891-5655>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/3427289104825946>.

25 É cineasta, artista visual e montadora. Bacharela em cinema pela UFF-RJ, mestre em literatura pela Puc-Rio e doutoranda em artes visuais na UFRJ. Participou de exposições em espaços como Galeria Ibeu, Capacete, Galeria Cavalo, Museu de Arte do Rio, Paço Imperial, A Gentil Carioca, Filmhuis Cavia (Amsterdã) e Tate Modern (Londres). Em 2019 realizou sua primeira exposição individual, “mulher desfruta”, na Galeria Cândido Portinari (UERJ). Vínculo institucional: Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, R. Maurício Joppert da Silva, 21941-972. Rio de Janeiro, Brasil.

26 Coeditora de Teteia (teteia.org), curadora e doutoranda de História e crítica. Vínculo institucional: Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Av. Pedro Calmon, Rio de Janeiro, 21941-901. E-mail: nataliaquindere@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3307-9918>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/5384032116898435>. Rio de Janeiro, Brasil.