

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
HERMANO ARRAES CALLOU

UMA ARTE DAS RELAÇÕES:
a montagem de Harun Farocki

RIO DE JANEIRO
2014

Hermano Arraes Callou

UMA ARTE DAS RELAÇÕES:
a montagem de Harun Farocki

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: André de Souza Parente

Rio de Janeiro

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

CALLOU, Hermano A.

Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki\ Hermano Arraes Callou. - Rio de Janeiro, 2014.

115f

Dissertação (Mestrado Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO, 2014.

Orientador: André de Souza Parente

1. cinema. 2. arquivo. 3. montagem. 4. pensamento. I. André Parente (Orientador). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

Hermano Arraes Callou

UMA ARTE DAS RELAÇÕES:
a montagem de Harun Farocki

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em ____ de ____ de 2014.

Prof. Dr. André de Souza Parente (Orientador)
Doutor em Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dra. Anita Matilde Silva Leandro
Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dra. Andrea França Martins
Doutora em Comunicação e Cultura
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Agradecimentos

Aos professores e funcionários da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO) pelas oportunidades oferecidas para a realização desta pesquisa.

À Capes pelo financiamento do meu mestrado.

A André Parente, pela orientação, leitura, comentário e discussão do meu trabalho.

Às professoras Andrea França e Anita Leandro pela aceitação em participar da banca de qualificação e de defesa da dissertação e pelos comentários feitos sobre a minha pesquisa.

À minha mulher e sempre primeira leitora Izabel Fontes.

Aos meus pais Múcio Callou e Sandra Arraes.

Aos amigos pesquisadores André Costa, André Antônio, Laila Melchior, Ícaro Vidal, Ednei de Genaro, Lucas Camarotti, Hugo Tiburtino, Paulo Faltay, Luis Fernando Moura, Angela Prysthon, Fabio Ramalho, Sabrina Tenório, Rodrigo Almeida, Ian Schuler e Denilson Lopes pela oportunidade de discutir minha pesquisa e minha experiência de mestrado.

A Harun Farocki por ter aceitado discutir comigo a sua própria obra e por ter permitido a publicação da entrevista nesta dissertação.

RESUMO

CALLOU, Hermano Arraes. Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki. Rio de Janeiro, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

O presente estudo analisa a obra de maturidade do cineasta, ensaísta e artista visual tcheco-alemão Harun Farocki. O que investigamos são os modos pelos quais a montagem de imagens de arquivo de Farocki constitui uma forma de pensamento, capaz de explorar as camadas visíveis, legíveis e temporais dos arquivos. Procuramos analisar as transformações sofridas na arte da montagem a partir da passagem dentro da obra do cineasta do filme-ensaio às montagens instalativas. Construimos nossa abordagem a partir de um cruzamento crítico entre a teoria contemporânea do arquivo e as teorias da montagem.

Palavras-chave: cinema, arquivo, montagem, imagem, pensamento

ABSTRACT

This study analyzes the mature work of the Czech-German filmmaker, essayist and visual artist Harun Farocki. We investigate the ways in which Farocki's montage of archive images constitutes a thinking form that is able to explore the visible, legible and temporal layers of the archives. We tried to analyze the transformations in the art of montage, from Farocki's film-essays to his instalations. Our approach unfolds through a encounter between contemporary archive theory and theories of montage.

Keywords: cinema, archive, montage, image, thought

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem extraída de *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (Farocki, 1988)

Figura 2: Imagem extraída de *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (Farocki, 1988)

Figura 3: Imagem extraída de *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (Farocki, 1988)

Figura 4: Imagem extraída de *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (Farocki, 1988)

Figura 5: Imagem extraída de *A expressão das mãos* (Farocki, 1997)

Figura 6: Imagem extraída de *Número dois* (Godard, 1975)

Figura 7: Imagem extraída de *Interface* (Farocki, 1995)

Figura 8: Imagem extraída de *Anti-música* (Farocki, 2004)

Figura 9: Imagem extraída de *Anti-música* (Farocki, 2004)

Figura 10: Imagem extraída de *Anti-música* (Farocki, 2004)

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. A imagem de arquivo.....	19
1.1. A restituição do arquivo.....	21
1.2. A mediação arquiviológica	25
1.3. O tempo do arquivo	30
1.4. A arqueologia das imagens.....	36
2. A montagem como pensamento.....	40
2.1. A desagregação da montagem.....	41
2.2. A restituição dos instrumentos	45
2.3. A imagem arqueológica.....	50
2.4. O que a fotografia terá sido?.....	55
3. A mesa de montagem.....	62
3.1. O artista como (pós)produtor.....	63
3.2. A gestualidade das mãos.....	66
3.3. O artista como operador.....	73
4. A instalação como montagem.....	80
4.1. Soft Montage.....	80
4.2. A imagem operativa.....	85
4.3. Três variações sobre a cidade.....	91
4.4. O ponto de vista da imanência.....	96

Conclusão.....	101
Entrevista.....	104
Referências.....	112
Filmografia.....	117

Introdução

A presente dissertação procura analisar a obra do cineasta, ensaísta e artista visual tcheco-alemão Harun Farocki. O objeto da nossa investigação é a *montagem* característica da série de filmes, vídeos e instalações em que o autor se apropria de diferentes *imagens de arquivo*, desenvolvida sobretudo a partir da década de 1980, quando o autor alcança o momento de sua maturidade artística.

A trajetória de Farocki é marcada pelo trânsito entre diferentes propostas, gêneros e dispositivos, da mesma forma que pela migração continuada de circuitos de exibição, entre o cinema, a televisão e as galerias e museus. Inicialmente, foi filiado ao cinema de agitação e propaganda política, em que esteve envolvido durante o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, enquanto militante da jovem esquerda radical alemã e aluno da DFFB (Academia de Cinema e Televisão de Berlim). Durante os anos 1970, a obra de Farocki se desdobra em uma variedade de intervenções e engajamentos, quando o autor se envolve com atividades tão distintas quanto a produção de filmes de ficção, filmes instrucionais para trabalhadores e militantes, produções para programas de televisão infantis e documentários e telecríticas comissionadas pela televisão alemã. A sua estréia em longa-metragem se deu com a ficção *Entre duas guerras* (*Zwischen Zwei Kriegen*, 16mm, 1978), formato que experimentaria novamente em *Traído* (*Betrogen*, 35mm, 1985). Nos anos 1980, o cineasta alcança a sua maturidade artística, momento em que a operação de montagem de imagens de arquivo passa a ocupar uma posição privilegiada.

A hipótese de uma maturidade artística não pretende traçar uma linha de ruptura definitiva no interior de sua trajetória; ela pretende marcar o momento em que os problemas de sua obra sofrem um notável deslocamento, reaparecendo sob nova forma. O confronto direto entre o cineasta e os poderes que definia a sua experiência com o cinema militante se transforma, conquistando uma nova dimensão. Podemos dizer que o cenário da luta política deslocou-se do campo militante para o interior da sala de montagem: o enfrentamento ganha forma agora a partir do desenvolvimento do que podemos chamar de uma anatomia política das imagens, pela qual o cineasta procura escavar as distintas camadas dos arquivos, a partir de uma

reinvenção dos procedimentos da restituição e montagem de imagens anteriormente fabricadas. A pesquisa pretende analisar as implicações, os desdobramentos e os efeitos estéticos e políticos que tais transformações colocaram em jogo.

A primeira manifestação do emprego extensivo dos procedimentos de restituição e montagem de imagens de arquivo são os seus *filmes-ensaio*, realizados em filme ou vídeo, para o cinema ou para televisão, cujos expoentes mais reconhecidos são *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 16mm, 1989) *Como se vê* (*Wie man sieht*, 16mm, 1986), *Videogramas de uma revolução* (*Videogramme einer Revolution*, 16mm, 1992) e *A saída dos operários da fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, Beta SP, 1995). Em 1995, Farocki realiza a sua primeira instalação, *Interface* (*Schnittstelle*, Beta SP, 1995), composta por dois monitores ou duas projeções, em que sua própria obra é submetida a uma análise detalhada na mesa de montagem. *Interface* inaugura todo um campo novo de experimentos, que o tornará um artista em evidência na arte contemporânea. O interesse de experimentar formas de montagem que transbordam o dispositivo institucionalizado do cinema e o novo público conquistando no circuito de galerias e museus, da mesma forma que transformações no campo do cinema e da televisão que colocaram em crise a continuidade de suas atividades em tais esferas, inseriram Farocki no campo das artes visuais, onde o cineasta tem produzido proficuamente, tendo realizado 26 instalações entre 1995 e 2013, experimentando montagens com dois, três, seis ou doze monitores.

O objeto de nossa pesquisa é, portanto, a série de trabalhos de maturidade de Farocki em que o procedimento de *montagem de imagens de arquivo* é empregado e problematizado; excluimos do *corpus* da pesquisa a extensa produção de documentários observacionais que o artista tem produzido paralelamente.

Selecionamos para uma análise mais detalhada o filme *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, o vídeo *A expressão das mãos* (*Der Ausdruck der Hände*, Beta SP, 1997) e as instalações *Interface* e *Anti-música* (*Gegen-Musik*, Mini-DV, 2004). Acreditamos que o entendimento da montagem de arquivo de Farocki não seria possível caso a nossa seleção fosse pautada pela escolha de um único dispositivo determinado, por uma temática fechada ou mesmo por um período de sua produção; escolhemos, para tal, quatro objetos que podem ser remetidos a diferentes séries de trabalhos, que contemplam a diversidade de seu campo de

atuação. A variedade se manifesta tanto no dispositivo mobilizado (o filme-ensaio, o vídeo, a instalação de dupla projeção) quanto na matéria mesma da investigação arqueológica (as imagens de uso instrumental, os gestos do cinema, a própria obra de Farocki, as imagens operativas). Acreditamos que a coerência do projeto se mantém, na medida em que nosso objeto não são trabalhos específicos, mas as suas estratégias de montagem de arquivo enquanto conjunto articulado.

O conceito de *montagem* do qual partimos é o de montagem enquanto forma artística, como foi elaborado, de maneiras diversas e contrastantes, por distintos artistas e pensadores da arte do século XX. O conceito nem sempre se confunde, portanto, com o que se entende por montagem no campo do cinema; neste, montagem se define ao mesmo tempo como ofício e etapa dentro do processo de realização de um filme, equivalente à atividade artística e técnica de cortar, editar e montar o material filmado. Montagem se define para a nossa pesquisa como um princípio de composição comum a diferentes artes. Chamamos de montagem a operação artística de construir um todo que é irreduzível à soma de suas partes a partir do procedimento de justaposição de fragmentos heterogêneos por meio da assemblagem de diferentes materiais, mídias e imagens. A montagem se define pelo gesto de pôr elementos distintos *em relação*, produzindo no seio do incomensurável e do disparatado afinidades, oposições, trajetórias do pensamento. O resultado final da montagem não se constitui na forma de uma totalidade orgânica ou fechada; ao contrário, a montagem procura integrar a própria disjunção *entre* as imagens, mídias ou matérias no próprio resultado, tornando o intervalo um elemento produtivo, quando não o elemento por excelência da montagem.

A genealogia da montagem enquanto forma toma como ponto de partida a experiência das vanguardas históricas e da arte chamada modernista, em que se privilegiam práticas e operações tão distintas quanto a experiência da colagem cubista, dadaísta e surrealista, a fotomontagem, o romance modernista, a música concreta, o teatro épico e a teoria e prática da montagem dos teóricos e cineastas soviéticos; a sua genealogia, contudo, pode ser estendida adiante, como o faz Barthes, que identifica o princípio de montagem atuante em Diderot, no ensaio *Diderot, Brecht, Eisenstein* (BARTHES, 1978). A montagem de Farocki se insere, contudo, em um campo de afinidades mais preciso e modesto, em que certas teorias e práticas da montagem são apropriadas e deslocadas a partir dos problemas imanentes à sua própria obra, como Farocki confirma amplamente em seus ensaios escritos e entrevistas: a teorização

e a prática da montagem no construtivismo russo, notadamente Vertov e Eisenstein, e, sobretudo, a reinvenção da montagem fabricada pelo cinema do pós-guerra, notadamente Bresson, Straub e Godard.

A análise da obra de Farocki sob o ponto de vista da montagem nos permite contar a sua história de modo a não conceber o trânsito entre cinema, televisão e artes visuais como um processo de migração de campos artísticos que devem ser necessariamente concebidos como definidos e separados. Acreditamos que situar a obra de Farocki *entre* cinema, televisão e artes visuais poderia ainda nos levar a um mal-entendido, na medida em que a retórica do entre-lugar parece pressupor que cinema, televisão e as artes visuais sejam esferas individuadas e separadas em si mesmas, concebendo, de tal modo, o processo de hibridismo como necessariamente posterior e contingente. A obra de Farocki se filia a uma tradição de práticas e procedimentos artísticos em que a especificidade das artes não se coloca como uma noção operante, tampouco como princípio classificatório definitivo, construindo, portanto, um campo onde a identidade de “cinema”, “vídeo”, “instalação” não estaria garantida por princípio. Pretendemos, portanto, analisar a montagem na obra de Farocki enquanto um feixe de operações que se desdobram em formas, formatos e dispositivos diferentes, sendo, portanto, irreduzíveis a qualquer um deles, onde novos territórios e estratégias sempre estão sendo explorados.

As obras de montagem que procuramos analisar justapõem, reenquandram ou põem em confronto um conjunto de inscrições fotográficas, filmicas, videográficas, digitais, diagramáticas anteriormente fabricadas, que pretendemos chamar de imagens de arquivo. A obra de Farocki nasce de uma profunda consciência de que o surgimento e proliferação no século XX daquele grupo inscrições que Vilém Flusser chamou de imagens técnicas (FLUSSER, 1983) alterou as coordenadas espaciais e temporais que organizam os coletivos humanos, transformando profundamente os modos como fazemos a guerra, o governo, o consumo, o trabalho e a vida. A intuição de que as imagens foram “parte do equipamento” da máquina de extermínio do Estado nazista alemão (*Imagens do mundo e a inscrição da guerra*); ou a hipótese de que as imagens da Revolução Romena não apenas representaram o processo revolucionário, como o tornaram possível (*Videogramas de uma revolução*); ou a ideia de que, a partir da invenção do cinema, “o mundo passou a ser visível” de uma forma inédita (*A saída dos operários da fábrica*), instituem paradigmas de um modo de existência

das imagens que não se define pela sua capacidade de reproduzir o mundo, mas de transformá-lo. As imagens não são para Farocki representações do mundo, elas são sempre operadores do mundo.

O que acontece com as imagens de arquivo quando elas são postas na mesa de montagem de Farocki? O problema que motivou esta pesquisa interroga como a partir da montagem de fragmentos de mundo se tornou possível a constituição de uma forma de pensamento. O que nos inquieta são os vãos improváveis, as trajetórias perigosas ou os encontros desconcertantes entre as imagens que parecem sempre acontecer em um território cuja medida comum nos escapa, onde os diagramas de Albrecht Dürer podem revelar afinidades silenciosas com as fotografias dos campos, filmes da vanguarda russa confrontar-se com imagens de videovigilância ou fotopublicidade com a pintura holandesa. O que perguntamos é o que é posto em jogo a partir das operações de montagem das imagens de arquivo que permite que os trabalhos de Farocki possam se constituir enquanto uma “forma de inteligência” (ELSAESSER, 2004, 95).

O artista que trabalha com material anteriormente fabricado não pode produzir sentido sistematicamente. Ele necessita “a chance e a sorte de um inventor”, onde a palavra inventor vale tanto no sentido de criador, quanto no sentido de homem que compõe inventários (FAROCKI, 2001, 56). O montador, portanto, precisa sempre tensionar com as imagens disponíveis. O seu trabalho é o de um *bricoleur* (LEVI-STRAUSS, 1962): o rearranjo, sempre tateante e experimental, de um conjunto finito e lacunar de materiais heteróclitos, que podem ser remontados e permutados infinitamente, em busca de um resultado que é sempre contingente e nunca pode ser antecipado.

A montagem na obra de Farocki se coloca para nós, portanto, enquanto uma forma de pensamento. O pensamento conquista sua forma no próprio filme. Ele é imanente às próprias imagens e pode apenas emergir de sua montagem: "eu tento não adicionar ideias ao filme. Eu tento pensar no filme de tal modo que as ideias possam emergir da própria articulação filmica" (FAROCKI apud FOSTER, 2004). O seu trabalho é fazer emergir o que já se encontrava nas imagens em estado de latência, a partir de pequenas intervenções. "Meu estilo," Farocki comentou, "é procurar pelo sentido subterrâneo, escavando os detritos nas imagens" (FAROCKI apud FOSTER, 2004). Acreditamos que a montagem permite que as

imagens de arquivo se tornem, pela primeira vez, propriamente visíveis; permite que se possa vê-las, pela primeira vez, enquanto *imagens*. Farocki nos convida, portanto, a *olhar* estas imagens. O seu cinema nos interroga o que estas imagens *dão a ver*. As intervenções de Farocki, os seus cortes, justaposições e reenquadramentos, esquadrinham a materialidade sensível das imagens, permitindo que o que se mantinha latente nos arquivos – um gesto, um detalhe, um sintoma - se torne manifesto na montagem. O pensamento é construído por uma investigação delicada e paciente da vida das imagens, que nunca antecipa ou salta para a forma do geral, sempre se desenvolvendo do singular ao singular, de um fragmento do mundo a um outro fragmento, que são postos no jogo sinuoso de confrontos e alianças da montagem.

O problema da montagem da imagem de arquivo é, sem dúvida, bastante reconhecido e trabalhado na bibliografia crítica sobre Farocki (DIDI-HUBERMAN, 2010; LINDEPERG, 2010; BLÜMLINGER, 2010; BELLOUR, 2010; LINS, FRANÇA, RESENDE, 2011). O que acreditamos poder acrescentar de novo ao debate, primeiramente, é a insistência na dimensão prostética, técnica e hipomnésica do arquivo (DERRIDA, 2001; ERNST, 2013), articulando assim a questão do arquivo com a problematização da mediação técnica por Farocki, que normalmente são questões analisadas separadamente na herança crítica, como se pode constatar em TOMAS, 2013. O conceito de imagem de arquivo que pretendemos construir ao longo deste trabalho redistribui o sentido de termos-chave dentro da bibliografia sobre Farocki, como história, memória, tempo e arqueologia, permitindo a renovação do ponto de vista sobre sua obra.

Acreditamos poder contribuir ainda para uma compreensão mais precisa e singularizada da montagem de Farocki, na medida em que remetemos o seu trabalho às tradições do cinema que presidem o seu desenvolvimento, evitando assim o risco de cair na generalidade do conceito, como me parece ser às vezes o caso em DIDI-HUBERMAN, 2010. A análise do desenvolvimento da montagem na obra do cineasta nos permite evitar qualquer conceito geral do que é montagem, ao nos situar nos gestos singulares e efetivos do montador; perceberemos, de tal modo, que montagem não é um conceito unívoco, que poderia ser subsumido em um conjunto estável de procedimentos. Os trabalhos selecionados para o estudo remetem a diferentes regimes de montagem, cujo entendimento se revelará de primeira importância. A montagem, portanto, não é o que explica a obra de Farocki, mas é justamente o que precisa ser explicado.

A trajetória da apresentação dessa pesquisa foi dividida em quatro etapas distintas, que correspondem cada uma a um capítulo da dissertação. O primeiro capítulo é uma reflexão sobre as condições em que o arquivo se torna uma questão na obra de Farocki. Pretendemos desenhar as coordenadas teóricas onde a dimensão propriamente arqueológica das operações e gestos de Farocki possa conquistar sua intelegibilidade no decorrer deste trabalho. O objetivo do capítulo é produzir um conceito de imagem de arquivo que contemple a sua complexidade temporal e que mantenha a sua irredutibilidade, por um lado, perante à busca da origem, à procura do tempo perdido, ao encontro com um passado que seria exterior ao arquivo; e, por outro lado, perante à memória dita espontânea, própria do vivente, definida pelo ato voluntário da lembrança.

O segundo capítulo pretende analisar a montagem no filme-ensaio. Qual a forma de pensamento a montagem torna possível e quais implicações ela nos coloca para o entendimento da obra de Farocki? A nossa problematização da montagem será desenvolvida em paralelo com a análise do filme *Imagens do mundo e a inscrição da guerra*. Pretendemos mostrar como a montagem constrói a sintaxe complexa do filme, fundada em um princípio rigoroso de *repetição* de imagens, motivos e estruturas. A sintaxe do filme permite a Farocki elaborar a sua análise sobre a relação entre a modernidade histórica e os campos de extermínio, a fotografia e a guerra, a preservação e a destruição, constituindo assim aquele que é possivelmente o seu filme mais ambicioso.

O terceiro capítulo pretende analisar o motivo da mesa de montagem. A mesa de montagem não é apenas o local de trabalho de Harun Farocki por excelência. Ela é também um *motivo* fundamental no seu cinema, que insiste em aparecer no interior dos seus trabalhos com uma ênfase notável. Seleccionamos para análise o vídeo *A expressão das mãos* e a sua primeira instalação *Interface*, ambos trabalhos inteiramente filmados na mesa de montagem. O que significa fazer da mesa de montagem o dispositivo de visualização das imagens de arquivo? O trabalho de montagem é mostrado nos trabalhos em questão enquanto uma *assemblagem* material entre o corpo do próprio cineasta e os seus variados instrumentos de trabalho: os aparelhos de edição, os monitores, os cadernos de anotação, fotografias, livros. As mãos do montador ocupam uma posição privilegiada em todas as situações. A montagem é apresentada como uma articulação de uma função visual e uma função tátil do pensamento, onde os gestos manuais do montador manifestam e, ao mesmo tempo, são o próprio pensamento em ato.

Acreditamos poder mostrar que as ocasiões em que a mesa de montagem é posta em cena constituem uma parte decisiva da obra de Farocki, onde o cineasta pode refletir sobre a sua concepção de pensamento artístico.

O último capítulo da dissertação pretende analisar a montagem que o cineasta desenvolve em sua obra instalativa, particularmente na instalação *Anti-música*. A problematização do trabalho na mesa de edição de vídeo realizada em *A expressão das mãos* e *Interface* permitiu a Farocki o desenvolvimento de uma outra ideia de montagem, na qual se modificam o dispositivo da montagem, o estatuto do intervalo e a relação com o espectador. O trabalho com o vídeo levou os cineastas a ficarem "acostumados a pensar duas imagens ao mesmo tempo, antes que sequencialmente", na medida em que a edição de vídeo é usualmente realizada diante de dois monitores, um monitor que mostra o material já editado e o outro monitor o material bruto, que o cineasta pode ou não adicionar ao trabalho em processo (FAROCKI, 1998, 142). Os princípios que organizam o dispositivo de *Anti-música* derivam dessa mudança: a *espacialização da montagem*, que agora ocorre não apenas entre imagens dispostas sequencialmente, como sobretudo entre imagens justapostas simultaneamente; e o *estatuto indeterminado do intervalo*, que não estabelece uma sintaxe entre as imagens *a priori*, deixando que a produção do sentido fique a cargo do espectador.

O último capítulo vem concluir, portanto, a nossa investigação sobre a montagem. O que acontece quando duas imagens originalmente ordenadas na forma da sucessão são exibidas lado a lado na sala expositiva, na forma da simultaneidade? Acreditamos que a montagem, *ela própria*, é posta em cena nas instalações de Farocki. A montagem é *exibida* e problematizada enquanto tal. A montagem não é mais aquilo que torna visível; ela é, ao contrário, o que se faz visível.

1. A imagem de arquivo

O uso sistemático de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki se inicia com os seus chamados filmes-ensaio da década de 1980, se amplia com o seu trabalho em vídeo e se desdobra em novos horizontes a partir das instalações que o cineasta começou a desenvolver a partir dos anos 1990. O que se desenha neste percurso é, como definiu com precisão Christa Blümlinger, “uma história audiovisual da civilização (pós) industrial e suas técnicas, a fim de localizar as convergências entre guerra, economia e política no interior do espaço social” (BLÜMLINGER, 2010, 156). A história, contudo, não é construída aos modos de uma grande narrativa, tampouco pretende-se reconstruir a partir das imagens uma história que já estaria desde sempre dada. Trata-se, como falou Blümlinger em um outro texto, de uma “história de segundo grau – não uma construída pelas imagens tomadas como traços, mas antes uma história do olhar” (BLÜMLINGER, 2010, 102). As imagens de arquivo não são tomadas, portanto, como representações da história, mas como atores que, eles próprios, constituem a dimensão da historicidade.

O cinema de Farocki encontra na imagem de arquivo não apenas a matéria prima de seus filmes; ela ainda se revela em sua obra como uma questão decisiva, um objeto de investigação continuada, para qual o cineasta dedica grande parte de seus esforços e de seu espanto. O arquivo deixou há muito tempo de ser apenas um meio mobilizado pelo cinema para tornar o passado imaginável, para ter se tornado a própria questão e o objeto de intervenção de uma série de práticas artísticas. A imagem de arquivo abandonou a condição de mero instrumento historiográfico, no qual o cinema documental clássico ainda procurava um passado que seria independente e exterior a ela, para se tornar a superfície sensível na qual o cineasta se debruça, intervém, questiona, analisa ou reinventa. O arquivo, em suma, assumiu uma existência verdadeiramente problemática no cinema contemporâneo que nos convida a pensar.

A aparição da imagem de arquivo como um problema artístico não define, no entanto, um regime propriamente novo de apropriação e manipulação de imagens anteriormente fabricadas. As suas origens podem ser traçadas em direção a diferentes obras da primeira metade do século XX, da mesma forma que a práticas artísticas exteriores à história do cinema, em que o arquivo em sua especificidade já aparecia em relevo¹. O reemprego de

¹ Em 1927, a cineasta russa Esfir Schub realizou o filme de montagem de imagens de arquivo *A Queda da*

imagens de arquivo tampouco se subsume a um conjunto estável de procedimentos, da mesma forma que não se pode inserir as diferentes obras em uma única tradição cinematográfica, que poderia abarcar o cinema de arquivo enquanto um corpo unitário e mesmo sob um título único². O problema da imagem de arquivo na história do cinema se constitui como um campo complexo de estratégias e operações artísticas diversas, em que se encontram as distintas tradições do chamado cinema de vanguarda e experimental, do cinema documental e do cinema de ensaio.

A imagem de arquivo assumiu uma existência problemática, paradoxal e inquietante o suficiente para ter se tornado uma questão proeminente da arte, exigindo de cineastas, artistas e montadores os seus maiores esforços para trazê-la do obscurecimento ao sensível, tornando-a pensável de forma nova. O que queremos dizer, contudo, com a expressão imagem *de arquivo*? O que costumamos chamar de arquivo é o conjunto de artefatos materiais que carregam traços e vestígios do passado, tendo sido consignados em uma instituição responsável pela sua preservação e para qual foram delegadas dentro de nossas sociedades diferentes funções de memória. O caráter problemático da imagem de arquivo aparece dissimulado pela existência supostamente tranquila dos arquivos nos corredores empoeirados das instituições onde eles se acumulam. O que procuramos isolar neste primeiro capítulo é o conceito de arquivo daquilo a que constantemente ele é reduzido, mantendo sua irredutibilidade, por um lado, perante o retorno à origem, à busca do tempo perdido, o encontro com um passado que seria autônomo e exterior ao arquivo; por outro lado, perante aquela experiência familiar que chamamos de memória espontânea, voluntária, interior ou viva, que relacionamos ao ato da lembrança.

O que procuramos apresentar neste primeiro capítulo são os modos pelos quais a imagem de arquivo se torna propriamente um problema na obra de Farocki. Acreditamos que podemos caracterizar o modo de operar as imagens de arquivo do cineasta, artista e ensaísta alemão a partir da noção de arqueologia. O sentido que queremos atribuir à palavra arqueologia

Dinastia Romanov. A obra é considerada pioneira pelo uso dos arquivos. Os arquivos são apresentados e questionados em sua especificidade de artefato material, sendo irredutíveis aos acontecimentos históricos passados representados em suas imagens.

² As expressões filmes de compilação (LEYDA, 1964), *found footage* (WEINRICHTER, 2009), filmes de arquivo (BEAUVAIS, 2004) ou arte de pós-produção (BOURRIAUD, 2005) são hoje alguns dos termos que procuram definir o cinema de reemprego de imagens, sem contudo alcançarem um consenso entre os artistas que o praticam, tampouco entre a comunidade acadêmica.

esperamos poder definir no decorrer deste capítulo, através do desenvolvimento de dois pontos. A arqueologia define uma prática pela qual o arquivo não é o instrumento analítico da investigação, mas o próprio objeto investigado. A arqueologia se define, ainda, por uma experiência temporal singular, que é irreduzível à busca da origem, caracterizada pelo tempo complexo da emergência, que se desenha no momento decisivo em que uma imagem do passado torna-se cognoscível no presente.

O objetivo do capítulo não é, portanto, apresentar uma teoria geral da imagem arquivo, caso uma teoria dessa natureza seja possível, o que nos levaria definitivamente para fora do horizonte de nossa pesquisa; tampouco nosso esforço está em descobrir a teoria particular da imagem de arquivo que subjaz à obra de Farocki, o que me parece ser um esforço destinado a fracassar, na medida em que não acredito que haja uma teoria que anteceda a prática de realização dos filmes que precisasse ser enunciada, como uma certa bibliografia crítica insiste em afirmar³. A concepção da imagem de arquivo de Farocki se define por um modo singular de operar entre, com e nas imagens de arquivo que podemos chamar, se quisermos, de *estilo*, que mobiliza tanto a reflexão esclarecida que esperamos de uma teoria, quanto uma dose produtiva de impensado. O que procuramos com o capítulo é enunciar teoricamente algumas das *condições* em que a imagem de arquivo torna-se verdadeiramente problemática na obra de Farocki, acreditando que possamos construir as coordenadas teóricas pelas quais a nossa análise detalhada dos filmes, vídeos e instalações do cineasta possa se desenvolver plenamente nos capítulos seguintes.

1.1. A restituição do arquivo

Como defendeu Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2010), o gesto de Farocki por excelência é o da *restituição* da imagem de arquivo. A imagem de arquivo restituída aos nossos olhos é interrogada pelo cineasta em sua própria especificidade. O modo pelo qual Farocki manipula a imagem de arquivo é desta maneira próximo à paciência e à paixão de um anatomista. A montagem procura expor a imagem em sua própria materialidade, reenquadra-la, remontá-la, submetê-la a novas combinações, de modo a explorar todas as suas camadas

³ Ver por exemplo WEINRICHTER (2009, 41), para quem é possível caracterizar a obra de Farocki como "teoria feita na mídia do filme".

visíveis e legíveis. O que o interessa pode ser uma mancha na superfície da fotografia (*Imagens do mundo e inscrição da guerra*), a distribuição desproporcional de informação visual no interior do quadro videográfico (*Videogramas de uma revolução*), um gesto aparentemente banal captado pela câmera (*Imagens da Prisão*). O cinema de Farocki toma desta maneira as imagens como o seu próprio objeto de intervenção. Uma imagem não é mais uma imagem *de algo*; uma imagem será sempre, a partir de agora, algo.

A transformação do modo de existência da imagem de arquivo no cinema em geral e na obra de Farocki em particular é contemporânea à emergência de um novo conjunto de problematizações do conceito de arquivo que tomam corpo na história, na filosofia e na teoria da mídia, que se desenvolve sobretudo a partir do século XX. O que se revela neste percurso é o reconhecimento do arquivo enquanto dispositivo que outorga formas de ver, ler e temporalizar o passado. A conhecida introdução de *Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault, é sem dúvida a manifestação paradigmática das transformações pelas quais a investigação histórica passa a se reconhecer como prática e saber coextensiva ao arquivo e não mais como fenômeno transcendente a ele. A relação do trabalho com arquivo de Farocki com o resgate de Foucault do problema do arquivo na história é, inclusive, bastante conhecida na bibliografia crítica sobre o cineasta (LINS, FRANÇA, RESENDE, 2011; BELLOUR, 2010). O que a *crítica do documento* de Foucault procura mostrar é, na verdade, a mudança do próprio objeto da história. O objeto da história não é mais o passado, entendido enquanto acontecimento datável exterior e independente ao arquivo; o objeto da história é o próprio arquivo, são os próprios mundos que os arquivos constituem. A passagem da noção de arquivo como instrumento do historiador para a noção de arquivo enquanto o próprio objeto da investigação histórica implica por sua vez uma mudança da postura do historiador e do próprio método da investigação.

A tarefa primordial do historiador contemporâneo não é mais interrogar os documentos do passado a partir de seu conteúdo de verdade ou seu valor expressivo, não é mais interpretar o sentido do documento, não é mais decifrá-lo. A sua tarefa principal é organizar o documento do seu interior, é intervir no próprio arquivo, em suas repartições, em suas visibilidades, legibilidades e temporalidades. O valor do documento se torna completamente relacional; o seu lugar na série é o que adquire valor na investigação histórica. A função do historiador é,

portanto, constituir séries, unidades, conjuntos, relações, transformando, em última instância, os documentos em monumentos: “em nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentavam reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos” (FOUCAULT, 2007, 08). O arquivo é, de tal modo, o resultado de uma *montagem*, que outorga formas de ver, de ler e de temporalizar as inscrições da história. A resposta do historiador não poderia ser outra: *remontar* o arquivo, realizar os procedimentos que permitem determinar novas séries, definir os seus limites, estabelecer discontinuidades e constituir conjuntos articulados.

A série de conferências de Jacques Derrida (2001) sobre o arquivo avançam ainda mais na direção da renovação do conceito. O que o filósofo pretende isolar são as condições de possibilidade do arquivo, de modo que seja possível entender a especificidade do conceito em relação àqueles da memória, da história, da lembrança, que tão comumente se vêem confundidos. De acordo com Derrida, os arquivos pressupõem a *exterioridade de um lugar*, a existência de um local onde os arquivos são guardados e preservados; a operação topográfica de uma *técnica de consignação*, pela qual o arquivo se constitui através de uma determinada técnica de produção e impressão de signos em um suporte material, sem a qual o arquivo não poderia existir enquanto artefato objetual; a constituição de uma instância e de um *lugar de autoridade*, o investimento do arquivo pelo poder, que lhe atribui diferentes funções sociais de memorização (DERRIDA, 2001, 08). O arquivo revela sua face problemática quando podemos visitar cada uma dessas condições aparentemente simples e desdobrar suas implicações.

A palavra arquivo se origina do termo grego *arkhè*, que significa não por acaso ao mesmo tempo *começo* e *comando* (DERRIDA, 2001, 11-12). O conceito de arquivo que pretendemos trabalhar abriga da sua origem etimológica menos o sentido ontológico e histórico de começo, origem ou início, ao qual frequentemente ele é relacionado, do que o sentido político, jurídico e econômico de comando. O arquivo começa ali onde os homens comandam. O sentido de arquivo origina-se do termo grego *arkheion*, residência oficial dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que exerciam e representavam o comando na *polis* grega. O *arkheion* era não apenas o domicílio em que os comandantes residiam, era ainda a casa a qual se

depositavam os documentos oficiais. Os arcontes foram os seus primeiros guardiões. Os arcontes *protegiam* o arquivo; eles eram os responsáveis não apenas pela segurança material dos documentos, sob a ameaça constante da dissolução, evasão e destruição; eles também representavam a competência hermenêutica legítima, aqueles que eram autorizados a *interpretar* o documento, a fazer os documentos falarem. Depositados sob a guarda dos arcontes, estes documentos tinham força de lei. Os arquivos, guardados na jurisdição de dizer a lei, não poderiam prescindir, contudo, de um suporte e de uma residência.

As instituições que chamamos de arquivo, portanto, não estão configuradas como o lugar tranquilo e estável de estocagem e preservação de um acontecimento passado, que existiria de todo modo e de tal maneira que o passado se manteria o mesmo, independente do arquivamento e das práticas administrativas do arquivo. O arquivo se manifesta, ao contrário, como *poder arquivico*. O poder arquivico é, ao mesmo tempo, instituidor e conservador (DERRIDA, 2001, 17); ele protege o arquivo, promete conservá-lo, responsabiliza-se por sua preservação e acessibilidade, na mesma medida em que o institui, ele próprio, como arquivo autorizado. O arquivo torna-se concebível assim como uma "prática de memorização do poder administrativo" (ERNST, 2004, 47), tornando-se propriamente impensável sem se levar em consideração os regimes de verdade que o atravessam e o constituem. A existência dos arquivos é uma das modalidades pela qual o próprio tempo se torna um objeto de investimento de poder, que se distribui nas diferentes práticas e tecnologias que tornam o passado um objeto administrável nos arquivos, produzindo o verdadeiro, nas formas da autenticação, testemunho, registro e autorização (LISSOVSKY, 2004). As instituições de arquivo manifestam, deste modo, o "poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro" (LE GOFF, 1990, 10).

O gesto de restituição do arquivo de Farocki pode revelar agora a sua dimensão política. Como defende Didi-Huberman em seu ensaio sobre o cineasta, a restituição se diferencia das práticas de reemprego de imagens aparentemente parecidas, como a apropriação warholiana, o colecionismo moderno, o *détournement* situacionista, o *sample* na arte contemporânea, na medida em que o que se põe em jogo na restituição é uma forma de emancipação (DIDI-HUBERMAN, 2010, 161) pela qual as imagens nos são devolvidas como bem comum, aberto a uma nova usabilidade⁴. Trata-se de devolver a um uso comum imagens que tinham sido

⁴ Didi-Huberman pretende derivar de sua problematização da restituição uma concepção da prática artística na

capturadas pelo poder. O cinema de Farocki fabrica uma nova forma de mediação de imagens cujas potencialidades não poderiam ter sido esgotadas pelos arquivos militares, empresariais, estatais, cinematográficos que as haviam capturado, nem pelos regimes de autoridade, verdade e gestão que os constituem. A restituição do arquivo implica o gesto de se apropriar da imagem mantida sob a guarda dos arquivos, o que significa oferecer à imagem outra visibilidade e legibilidade possível que não aquela a que as instituições de arquivo lhe submetem e demandam.

1.2. A mediação arquivológica

O interesse de Farocki pelas relações entre a guerra, a economia e a tecnologia não são exteriores à problematização do arquivo. Ao contrário, ele se insere dentro do próprio questionamento do arquivo, a ponto de se confundir com ele. A compreensão de Farocki do arquivo é desta maneira imanente à sua pesquisa sobre as formas de mediação técnica no campo do trabalho e do consumo, na guerra e na polícia, na ciência e na cultura, na medida em que o arquivo enquanto tal não é possível sem a existência de um suporte técnico e sem a realização de uma técnica topográfica, que permitem a produção e preservação dos traços do passado; o arquivo enquanto memória delegada ao objeto técnico torna-se ainda indissociável do desenvolvimento da economia capitalista e da máquina de guerra (DELEUZE & GUATTARI, 1997), na medida em que as tecnologias do arquivo – da imagem fotográfica ao vídeo e o digital – estão estritamente relacionados na obra de Farocki com a produção do equipamento militar, os dispositivos de controle e as técnicas de governo que caracterizam tais esferas. A concepção de memória com a qual Farocki trabalha se revela de tal modo profundamente não-humanista, como pretendo esclarecer ao longo desta dissertação, na medida em que o arquivo é concebido a partir do relacionamento e co-evolução recíproca entre homens e dispositivos técnicos, que Farocki analisa detalhadamente desde seus filmes-ensaio.

A obra de Farocki, como já colocaram Antje Ehmman e Kodwo Eshun, “pode ser escrita como qual a noção de estilo pessoal estaria de antemão contrariada (DIDI-HUBERMAN, 2010 161 – 173). Discordamos desta perspectiva, embora reconheçamos como pertinentes os outros pontos da abordagem do historiador da arte. Acredito que, durante essa dissertação, a noção de estilo de Farocki ficará mais clara. Ela se manifesta tanto na escolha das imagens, como na montagem e no uso da voz em off, se tornando evidente quando podemos analisar a dívida do cineasta aos universos estilísticos de Eisenstein, Vertov, Bresson, Godard, Straub, Kluge, o que torna flagrante as suas afinidades e interesses estéticos.

uma breve biografia de padrões técnicos em termos de formatos, *players* digitais e ferramentas de edição” (EHMANN & ESHUN, 2010, 205). A consciência dos processos de mediação técnica que tomam corpo no seu próprio processo criativo se desenvolve em paralelo à análise dos arquivos: em *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, a câmera fotográfica é interrogada enquanto ponto de vista maquínico, capaz de registrar mais do que aquilo que foi intencionado pelo fotógrafo, como o próprio Farocki discute na entrevista que realizei com ele⁵; a imagem fotográfica, por sua vez, é analisada neste filme em sua dimensão programática e diagramática, revelando que todo processo de mediação é também um processo de transformação pelo qual o mundo é modulado pelo aparato; em *Viodegramas de uma revolução*, a revolução de 1989 da Romênia é vista a partir das inscrições videográficas produzidas pela televisão estatal e pelas câmeras amadoras dos manifestantes, de modo a revelar a maneira pela qual estas imagens não apenas testemunharam o processo revolucionário, mas tornaram-se operadoras fundamentais, verdadeiros agentes dentro da história. O que se revela em tais percursos é a atenção de Farocki aos processos de mediação tecnológica que constituem o arquivo.

O cinema de Farocki parece, desta maneira, reconhecer a dimensão prostética do arquivo, revelado então como memória delegada a um suporte técnico. A centralidade do problema da mediação técnica na abordagem de Farocki nos sugere deste modo uma profunda afinidade com as teorias do arquivo que o reconhecem explicitamente enquanto dispositivo mnemotécnico, como são as abordagens da teoria da mídia alemã (KITLLER, 1999; ERNST, 2012) e a desconstrução do conceito de arquivo de Derrida. O comando arquiviolítico, a *arkhè* do arquivo, começa afinal no suporte técnico do qual depende todo e qualquer registro do passado. Como nos lembra Wolfgang Ernst, "o arquivo como a condição para o nosso conhecimento da história se torna dependente do medium de sua transmissão" (ERNST, 2012, 42). O arquivo não é possível sem o processo de mediação da memória em um suporte técnico, que assegura, por sua vez, o acesso, a preservação e a reprodução dos vestígios do passado em um espaço de exterioridade. O arquivo não é possível sem o suporte material e sem a técnica arquivística que o antecede e o condicionam. A condição técnica do arquivo é o que permite que Derrida o defina como um suplemento prostético. O arquivo é sempre uma prótese mnemotécnica, uma memória delegada a um dispositivo técnico que existe em um espaço exterior. O arquivo, desta maneira, não pode ser de modo algum redutível à memória chamada

⁵ Ver a entrevista no fim deste trabalho.

espontânea, viva e voluntária; ele se coloca, por assim dizer, aquém e além da memória (DERRIDA, 2001, 22).

A existência das imagens de arquivos pressupõe, portanto, o *momento* próprio e específico do arquivamento. O momento do arquivamento é distinto daquele momento da recordação, que atribuímos à memória viva; ele se confunde, ao contrário, com o tempo discreto, micro-processual da máquina (ERNST, 2013). O momento próprio do arquivo é "o instante do arquivamento *strictu sensu*, que não é a chamada memória viva ou espontânea (*mneme* ou *anamnesis*) mas uma certa experiência hipomnésica e protética do suporte técnico" (DERRIDA, 2001, 39). O momento do arquivo é o momento crítico em que as gotas de tinta secam sobre a superfície do papel, a luz queima a superfície sensível do filme ou a informação visual é computada pela câmera digital. O momento do arquivo é definido pela experiência de impressão da memória em um suporte que preserve os traços do passado, permitindo que aquilo que se tornou passado permaneça de algum modo impresso em e por algum meio mnemotécnico, que assegure a possibilidade de memorização.

O momento do arquivamento foi definido deste modo enquanto o instante crítico em que o arquivo advém à existência: o seu processo de ontogênese. A imagem de arquivo conquista a sua forma no terreno conflitante em que uma explosão luminosa se encontra com uma superfície sensível de contato. A produção de uma imagem de arquivo é um momento crítico porque é quando alguma coisa se decide. A gênese do arquivo não se deixa entender, contudo, se mantivermos o acontecimento arquivável e o suporte arquivante enquanto duas realidades distintas e separadas cujo encontro no instante do arquivamento não colocaria suas respectivas identidades em questão, pressupondo que elas estariam de antemão garantidas. O vir a ser do arquivo não tem lugar somente do lado do acontecimento, que imporá sua forma à transparência do suporte, tampouco apenas do lado do suporte, que já possuirá de antemão o programa do que é arquivável e que imporá em última instância a sua forma ao acontecimento (FLUSSER, 1983). A origem do arquivo tem lugar, na verdade, em um espaço propriamente medial, em que acontecimento e suporte mantêm-se em um estágio de indistinção.

A gênese da imagem de arquivo não se encontra nem do lado do impriminte, tampouco do lado do impresso, mas na "*pressão da impressão* antes da divisão entre impresso e

impriminte" (DERRIDA, 2001, 31). A teoria da ontogênese que acreditamos nos ajudar a pensar o vir a ser do arquivo encontra-se na teoria da individuação de Gilbert Simondon (2009). A teoria simondoniana abre a possibilidade de pensar a própria individuação do artefato arquivado como um processo propriamente de mediação, nos permitindo compreender o processo pelo qual os acontecimentos históricos e os microprocessos técnicos trocam suas propriedades e se constituem reciprocamente em um plano de imanência. A morfogênese desse conjunto de inscrições filmicas, videográficas, digitais que chamamos de imagem de arquivo se desenvolve como um processo de mediação em que a forma do arquivo advém progressivamente a partir do tensionamento de forças próprio ao momento do arquivamento, quando o acontecimento arquivável e o suporte arquivante entram em uma zona de indiscernibilidade:

Uma tal individuação não é o encontro de forma e matéria que existiriam constituídas anteriormente, enquanto termos distintos, mas uma resolução surgindo a partir de um sistema metaestável que está cheio de potenciais (...) Nem forma nem matéria são suficientes. O verdadeiro princípio de individuação é a mediação, geralmente supondo uma dualidade original de ordens de magnitude e a ausência inicial de comunicação interativa entre elas, seguido de comunicação entre ordens de grandeza e de estabilização.

(SIMONDON, 1992, 07)

Há um sentido muito preciso quando se afirma que o arquivo institui ao mesmo tempo que conserva o passado. A identidade da origem está para sempre perdida, na medida em que o passado se torna arquivo somente quando ele é mediado pelo arquivamento. A origem é o próprio ter lugar do arquivamento: "o arquivamento tanto produz quanto registra o evento" (DERRIDA, 2001, 29). A instituição do passado que atribuímos ao arquivo não me parece, portanto, ser redutível aos usos posteriores a que se pode submeter tal conjunto de inscrições, rastros, escrituras; a violência arquivada não se encontra apenas no momento em que o arquivo é investido propriamente com os poderes de monumento do passado (LE GOFF, 1990), quando uma instituição conquista a legitimidade para conservar e consignar tal conjunto de traços ou mesmo quando uma autoridade é investida com o direito da hermenêutica legítima dos vestígios acumulados. O arquivo está, desde sua ontogênese, implicado na fundação do passado, na medida em que "a estrutura técnica arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro" (DERRIDA, 2001, 29). A gênese do acontecimento, a sua sobrevivência e permanência começa na própria

técnica arquivística.

A afirmação de que o arquivo não pode ser concebido como coextensivo à memória do vivente não implica de modo nenhum que a memória chamada viva exista independentemente do arquivo, de modo que ele não teria poderes sobre ela. A memória não existe separada em uma zona de interioridade original e protegida, de modo que ela manteria sua identidade conservada em si mesma. A memória é afetada tanto em sua arquitetura espacial e em sua economia de velocidade, quanto em relação a seus modos de temporalização e em sua própria logística, pelos dispositivos de arquivamento que a capturam. A memória, tanto em seu conteúdo, quanto em sua logística, se individua dentro do campo de forças do qual os dispositivos de arquivamento participam, em um espaço em que as distinções entre interioridade e exterioridade, vida e prótese, não estão dadas de uma vez por todas (DERRIDA, 2001, 27). O aparelho psíquico não se mantém autônomo em relação aos dispositivos em que é posto em jogo; ele é continuamente capturado e transformado a partir dos dispositivos em que se encontra engajado.

A restituição do arquivo de Farocki se manifesta desta maneira pela exposição da própria condição *medial* do arquivo; nela não se separa conteúdo e forma, força e signo, inscrição e suporte. O cinema de Farocki não apenas devolve a história à materialidade do arquivo, como devolve o arquivo, em sua pretensão de fundamento (*arkhé*), à série de mediações materiais, técnicas, simbólicas, políticas que o constituem. O arquivo revela assim a sua face problemática. Do grão fotográfico em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* ao pixel das imagens operativas processadas por computador de *Anti-música*, a ideia de memória que se desenha na obra de Farocki não se faz partir da imagem de um sujeito histórico, da ideia de transmissão da experiência ou do reencontro de uma identidade sempre a ser resgatada e reconstruída, mas a partir da dispersão prostética, criativa e hipomnésica das inscrições deixadas na opacidade material do suporte.

1.3. O tempo do arquivo

As primeiras imagens dos campos de concentração de Auschwitz produzidas pelos Aliados na Segunda Guerra Mundial foram um conjunto de três fotografias de reconhecimento aéreo de

território, tiradas no dia 04 de abril de 1944. Os aviões americanos estavam indo da Itália em direção a alvos na Silésia quando sobrevoaram a planta da indústria química I.G. Farben, produzindo 22 imagens a 7.000 metros do chão do complexo industrial em construção. A existência até então desconhecida dos campos de extermínio foi impressa em três dessas fotografias. As imagens foram enviadas para o centro de análise de fotografias aéreas de Medmenhan, na Inglaterra, onde os analistas puderam identificar o complexo de indústrias, registrar o estágio de sua construção, marcar o nível de sua destruição e estimar seu potencial produtivo. Os campos não foram, contudo, identificados. A imagem dos campos permaneceu em estado de latência, impressa nos grãos da película, em segredo nos arquivos, durante mais de três décadas. Em 1977, dois oficiais da CIA, curiosamente inspirados pela série de televisão *Holocaust*, resolverem reabrir os arquivos. Os oficiais descobriram as fotografias arquivadas a partir das coordenadas geográficas dos campos, permitindo que a primeira imagem de Auschwitz possa ter conquistado, enfim, a sua visibilidade.

A história desta imagem é relatada no filme-ensaio de Farocki *Imagens do mundo e inscrição da guerra*. A imagem aparece no filme primeiramente em um plano frontal, em que a vemos impressa em uma cartolina sobre uma mesa. A imagem se repete durante o ensaio, quase sempre como um objeto no interior do próprio plano. Vemos que a imagem exige o trabalho dos olhos, como os do próprio cineasta, que aparece em cena observando-a com uma lente, assim como os olhos treinados do analista que sobre ela se debruça; a imagem exige também o trabalho das mãos, que sobre ela executam inúmeros gestos, a manipulam, medem, inscrevem com caneta marcas gráficas e palavras em sua superfície e apontam com os dedos os seus detalhes mais discretos, cujas formas parecem se dissolver na dispersão acinzentada dos grãos. Vemos a fotografia conquistar legendas durante o filme, que são inscritas na sua própria materialidade, que assume os nomes dos aparatos administrativos do campo, tornando a distribuição irregular do rastro luminoso, finalmente, legível: a casa do comandante, a torre de vigilância, os dormitórios, as ambulâncias, a câmara de gás. O filme nos oferta como sua última imagem um reenquadramento da fotografia em questão onde nos é desvelado um detalhe aparentemente insignificante: o detalhe, que mal podemos reconhecer os seus contornos, esmaecido no granulado fotográfico, é o traço impresso dos destroços do prédio do crematório do campo, incendiado pelos próprios prisioneiros. O rastro da destruição inscrito na fotografia – o filme nos revela - foi o único vestígio luminoso da coragem e do desespero

dos detentos do campo que perderam a vida destruindo o edifício em uma insurreição suicida.

A imagem em questão ocupa um lugar paradigmático na obra de Farocki em respeito ao problema do arquivo. A trajetória das fotografias dos campos de extermínio permite ao cineasta problematizar a experiência do tempo singular própria aos movimentos de desdobramento da imagem de arquivo. A história das primeiras fotografias dos campos nos mostra que a imagem de arquivo é um território onde as fronteiras do visível e do enunciável estão sempre continuamente sendo remarcadas e que nunca podem ser dadas como definidas de uma vez por todas. O mesmo pode se dizer sobre o próprio passado, que sempre está submetido aos desdobramentos do arquivo, que sobre ele age retroativamente. A emergência da imagem dos campos que se mantinha em estado de latência nas fotografias de 1944 não apenas modifica o presente, como também o próprio passado, que não pode ser mais o mesmo: sabemos agora que os Aliados poderiam deter algum saber sobre os campos, que ainda assim nunca se configuraram como um alvo para a sua ação e intervenção militar. Os únicos que procuraram impedir que os campos continuassem a sua obra foram os próprios prisioneiros.

As trajetória das fotografias dos campos nos apresenta um paradoxo que se coloca no coração da experiência temporal do arquivo. A imagem dos campos não pertenceu ao momento de seu arquivamento, no qual ela não podia ser vista, tampouco podia ser enunciada; mantendo-se em estado de latência na inscrição fotográfica, a imagem arquivada foi destinada a esperar o momento de sua cognoscibilidade. A implicação entre o arquivamento e o futuro ao qual ele se dirigia sem o saber não é de modo nenhum acidental, tampouco redutível ao caso específico em questão; ela é uma tensão constitutiva do arquivo, que o atravessa em sua totalidade. Os arquivos não estão apenas voltados para o passado, o arquivo comporta, ao contrário, uma "experiência irreductível do futuro" (DERRIDA, 2001, 88). O gesto do arquivamento não é possível sem a postulação de um futuro pressuposto, no qual se poderá saber o que o arquivo quis mostrar. O arquivo tem a estrutura da promessa, se constitui na espera de que algum dia saibamos o que ele tenha querido dizer. Os arquivos estão sempre destinados ao futuro, que está sempre implicado no arquivo como o momento vindouro de sua visibilidade e legibilidade.

A imagem de arquivo tem, portanto, sempre uma face voltada para o passado e uma outra para

o futuro. O gesto de Farocki de *reemprego* de imagens anteriormente fabricadas em sua obra pode apenas ser entendido se nos confrontarmos, por um lado, com o apelo ao futuro que está aninhado no coração do arquivo e, por outro lado, com a abertura à transformação que atravessa o passado. São tais as condições pelas quais a montagem possa se tornar um vetor de produção do novo. O trabalho de Farocki com os arquivos, desta maneira, parece ser uma forma de manipulação do tempo, que se torna irreduzível às concepções modernas de um passado e um futuro que poderiam ser datados cronologicamente e que se resumiriam às classificações conhecidas que possuímos da história. As investigações de Farocki nos levam a conclusões próximas daquelas de Walter Benjamin sobre a imagem do passado (BENJAMIN; 1985) e de Derrida sobre o arquivo, que nos exigem categorias de presente, passado e futuro que se colocam fora dos eixos da temporalidade moderna.

A noção de temporalidade moderna que aqui pretendemos evocar brevemente procura isolar a conhecida concepção moderna da passagem do tempo, da mesma forma que as práticas em que o tempo torna-se objeto de classificação, metrificacão e datação que ela supõe. A concepção do tempo moderna se define, em larga medida, como uma laicização do tempo retilíneo e irreversível que tinha sido introduzido no Ocidente pelo cristianismo, porém, dissociado agora de toda ideia escatológica de fim e de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme um antes e um depois (AGAMBEN, 2008, 117 – 118). A noção do tempo dos modernos se define, de tal modo, pelo conhecido tempo "vazio e homogêneo" que Benjamin criticava na concepção moderna da história (BENJAMIN, 1985), que tem como paradigma o tempo abstrato e espacializado do relógio, em que o fluir temporal é metrificado pela sucessão infinita de instantes discretos e pontuais. A noção de um tempo que se tornou completamente abstrato – uniforme, homogêneo, irreversível, divisível em unidades discretas – pareceu ter se tornado definitivo quando se tornou a própria experiência vivida dos trabalhadores por ocasião da introdução de diferentes técnicas e tecnologias de gestão do tempo na indústria e manufatura a partir sobretudo do século XIX (DOANE, 2002, 03-09).

A temporalidade moderna classifica o tempo como uma sucessão ininterrupta de presentes que se apagam mal tendo vindo à existência. O tempo moderno se apresenta, em suas linhas gerais, como um presente que *passa* e, ao passar, rompe radicalmente com aquilo que é deixado para trás, que se torna um passado morto. O tempo moderno não para de passar,

deixando impresso nas coisas as marcas de um passado sempre ausente, traços que sinalizam sua antiga presença e sua atual desaparecimento. A temporalidade dos modernos de certa forma concebe o tempo em geral sempre à imagem do tempo presente, em que o passado se torna o antigo presente que foi e o futuro o presente vindouro que advém. Acreditamos que a temporalidade dos modernos parece profundamente inapropriada para compreender a experiência do passado e do futuro implicada nos arquivos. A temporalidade moderna, contudo, nunca impediu a existência de experiências do tempo a qual ela não oferece cidadania, porque uma temporalidade "em si mesma, não há nada temporal sobre ela", sendo apenas uma forma de conectar os acontecimentos, que podem se agrupar de outra forma (LATOURE, 1993, 71).

A passagem moderna do tempo não é nada a não ser uma particular forma de historicidade. Onde nós aprendemos a ideia de uma tempo que passa? (...) A antropologia está aqui para nos lembrar: a passagem do tempo pode ser interpretada de várias maneiras, como um círculo ou como decadência, como queda ou como instabilidade, como um retorno ou como uma experiência contínua. Vamos chamar a interpretação dessa passagem temporalidade, com o intuito de a distinguir cuidadosamente do tempo. Os modernos tem a peculiar propensão para o entendimento do tempo que passa como se ele estivesse de fato abolindo o passado atrás dele. Eles todos tomam a si mesmos como Attila, em cujas pegadas nenhuma grama pode crescer de novo.

(LATOURE, 1993, 68)

Os arquivos, como sabemos, estão em certa medida sempre no presente, são artefatos que podem ser tocados, manuseados, transportados, dizem tanto respeito aos olhos quanto às mãos, como Farocki nos mostra claramente. Wolfgang Ernst nos lembra que "o que resta do passado nos arquivos é o traço físico de matéria simbolicamente codificada, na qual em sua materialidade está simplesmente presente" (ERNST, 2004, 47- 48). A presença dos arquivos é um dado da imagem de um série de trabalhos de cinema de arquivo, onde vemos as imagens aparecerem como um objeto no interior do próprio plano cinematográfico, tornando-se um ator dentro do quadro fílmico, que mobiliza a palavra, os corpos e o olhar dos personagens que se põem ao redor. A duplicação da imagem, que se insere dentro do plano como uma coisa presente, como as imagens que vemos na moviola do casal Straub (*Onde jaz o teu sorriso*, 2001) ou na mesa de edição de Godard (*Roteiro do filme Paixão*, 1982), as fotografias que vemos nas mãos de Bitomsky (*O cinema e a morte*, 1991) ou nas mãos de Farocki (*Imagens do mundo e a inscrição da guerra*, 1988), atenta para tal dimensão presencial dos arquivos. A

experiência do tempo do arquivo nos alerta deste modo que o passado se manifesta por sua permanência.

O presente dos arquivos é composto de tal modo pelos diferentes fluxos temporais que o atravessam, constituído pelas diferentes durações materiais imanentes aos artefatos arquivicos. A metáfora arqueológica se mostra privilegiada para a problematização do arquivo pela concepção que a disciplina mantém do tempo presente como um palimpsesto de todas as durações do passado, sobrepostas em camadas que ficaram registradas na matéria, o que a diferencia propriamente da história: "arqueologia, em oposição à história, se refere ao que atualmente está lá: o que permanece do passado no presente como camadas arqueológicas" (ERNST, 2013, 57). O arqueólogo Bjørnar Olsen, em um belo livro sobre a ontologia dos artefatos arqueológicos (2010), afirma que o tempo do artefato não pode se subsumir ou se explicar a partir da concepção moderna de um tempo instantâneo que passa e, ao passar, apaga e rompe radicalmente com o passado deixado atrás de si. O arqueólogo não descobre o passado que foi, ele trabalha em um presente saturado de passados que permanecem materialmente, em virtude das durações próprias às coisas. O presente arqueológico é atravessado de passados e futuros, na medida em que está comprometido com os devires imanentes às próprias materialidades dos artefatos. O passado não passa, ele *dura*, proliferando através de seus diferentes ritmos e intensidades e compondo um presente que se tornou complexo, policrônico, embebido de durações e permanências.

O poder arquivico, como já defendemos, não possui, no entanto, apenas uma função conservadora, que procura manter os fluxos materiais em um ritmo sustentável às ameaças constantes de dissolução; o arquivo possui uma função instituidora, ele se destina a tornar o passado imaginável a partir das suas práticas de produção da verdade histórica. O passado que o arquivo instaura não é um passado morto, definido de uma vez por todas, construído à imagem de um antigo presente, como na concepção moderna do tempo. O tempo do passado precisa de um conceito que lhe seja próprio, que não o torne redutível aos presentes cronologicamente datados na linha infinita e irreversível da história. O passado do arquivo é um passado vivo e sempre em aberto, submetido aos desdobramentos imanentes ao próprio tempo e ameaçado pela abertura infinita do arquivo ao futuro. O passado do arquivo é desta maneira contemporâneo ao próprio presente; é o passado que o presente tornou possível e pelo qual ele se sente visado. O passado do arquivo jamais foi presente.

O arquivo não se esgota, como já afirmamos, em uma experiência do presente, tampouco do passado, na medida em que ele comporta uma dimensão que o relaciona de imediato com o futuro, sem a qual ele não seria possível. O arquivo tem no futuro o seu destino, ele o pressupõe enquanto seu interlocutor. A existência de uma experiência de expectativa do futuro é a condição de possibilidade do arquivamento, sem qual nenhum arquivo poderia ser concebido. A história das fotografias dos campos de extermínio nos permitiu abrir a problemática do futuro do arquivo, na medida em que nos foi permitido definir o momento da imagem de arquivo como o instante de sua cognisibilidade, que se distingue do momento do arquivamento, embora seja por ele necessariamente pressuposto, como seu destinatário virtual. A trajetória das fotografias, contudo, não pode fechar o problema do futuro do arquivo, em um sentido que se revelará essencial.

O limite da temporalidade dos modernos para o entendimento do modo de existência temporal dos arquivos se revela aqui novamente. O futuro do arquivo não pode se confundir com o futuro concebido como um presente vindouro que poderia chegar mais cedo ou mais tarde para somar-se como mais um outro ponto em fuga à linha de produção ininterrupta de presentes da história. O futuro do arquivo está sempre em aberto, ele é a eterna possibilidade de que aquilo que foi arquivado conquiste a sua cognisibilidade em um futuro sempre ainda por chegar. O que as primeiras fotografias dos campos de extermínio quiseram mostrar e dizer não se esgotou em 1944, quando elas permitiam ver e enunciar a planta da indústria química I.G. Farben, o estágio de sua construção e o seu potencial produtivo; tampouco em 1977, quando os campos se tornaram visíveis e enunciáveis nas fotografias. Saberemos o que o arquivo quis dizer apenas em um dia porvir cuja data jamais nos será concedida.

O futuro da imagem de arquivo se define, portanto, pelo tempo do *porvir* que Derrida acredita ser o tempo por excelência do arquivo: "o arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca" (DERRIDA, 1955, 51). A abertura do arquivo ao futuro não deve ser confundido com a abertura do arquivo ao progresso do saber, não é de modo algum redutível ao desenvolvimento das descobertas arqueológicas, históricas e arquivísticas que permitiriam que saibamos mais ou diferentemente a respeito do que foi arquivado. O porvir não é um tempo homogêneo ao presente; o futuro do arquivo é o que instala no artefato arquivístico uma abertura, uma indeterminabilidade e uma incompletude radical.

1.4. A arqueologia das imagens

Harun Farocki já defendeu em várias ocasiões que o seu cinema pode ser definido como uma escavação dos arquivos. A dimensão arqueológica dos seus filmes, vídeos e instalações se revela pelo gesto de escavar o sentido latente e não-intencionado de uma imagem, que torna-se legível lentamente no decorrer da duração de seus trabalhos, a partir do corpo a corpo com as imagens, como comenta o próprio cineasta na entrevista que realizei com ele⁶. Os gestos da montagem - o reenquadramento, o *zoom in*, o comentário em off e, sobretudo, a justaposição de imagens - oferecem novas condições de visibilidade e legibilidade do arquivo. A montagem ainda implica trazer à cena o tempo complexo do arquivo. Por um lado, a montagem é possível porque o arquivo faz um apelo ao futuro, ele nos dirige um apelo à revisão, à repetição e ao reemprego; por outro lado, a montagem é potente porque há sempre no arquivo um novo passado a ser construído. A montagem nos situa assim entre os apelos do futuro e do passado, nos colocando em um tempo em crise permanente, que precisamos agora analisar.

O que Farocki escava, afinal, se não pode ser a *origem*, como já defendemos anteriormente? O objeto da escavação é o que procuraremos chamar a partir de agora de *emergência*. O que emerge pode ser a conexão entre a invenção da fotografia aérea e a automação do trabalho (*Imagens do mundo e a inscrição da guerra*), entre a pintura holandesa e a fotopublicidade (*Natureza morta*), entre o cinema de Vertov e os dispositivos de controle de tráfico urbano contemporâneos (*Anti-música*); pode ser ainda um detalhe captado pela imagem, um gesto fortuito, uma mancha no quadro fílmico. A emergência define a passagem no interior de uma imagem do latente ao manifesto sob o efeito *a posteriori* de uma outra imagem. A emergência é o modo pelo qual no encontro entre as imagens *alguma coisa se faz visível e legível* na própria superfície do arquivo. Os gestos do montador permitem ao espectador encontrar o passado que permaneceu em estado de latência na imagem no *presente*.

O modo como procuramos pensar tal tempo da emergência se inspira na diferença entre origem e emergência no que se refere ao início histórico tal como foi estabelecida por Foucault no ensaio que escreveu sobre o método genealógico em Nietzsche. Como coloca o

⁶ Ver a entrevista no final deste trabalho.

historiador, “a genealogia (...) opõe-se à pesquisa da 'origem'” (FOUCAULT, 2008, 260-261). À busca da origem, a genealogia opõe a procura pela emergência. A oposição entre origem e emergência refere-se ao estatuto distinto que os conceitos oferecem ao nascimento histórico. A busca da origem refere-se à procura de um nascimento historicamente datável em uma cronologia, o ponto em que a identidade da coisa consigo mesma apareceria cristalina, como se o trabalho do historiador fosse o esforço para captar na origem “a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente guardada em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo que é externo, acidental e sucessivo” (FOUCAULT, 2008, 262). O genealogista é aquele que vai ao aparecimento histórico das coisas não para encontrar sua imagem preservada: a genealogia conjura a “quimera da origem”, dissolvendo sua identidade originária na dispersão histórica dos acontecimentos. A eliminação da origem permite, por sua vez, a emergência.

Em um ensaio sobre o método arqueológico, Giorgio Agamben retoma a oposição de Foucault e procura precisar a estrutura temporal envolvida na ideia de emergência. O que a emergência coloca em questão não é propriamente o passado, tampouco o puro e simples presente do reconhecimento: “a emergência, a *arkhé* da arqueologia, é o que vai advir, o que chegará a ser acessível e presente, apenas quando a indagação arqueológica tenha cumprido a sua operação” (AGAMBEN, 2008, 145). A emergência possui, deste modo, a estrutura temporal de um “futuro anterior”, a potência de um *haverá sido*, um curto-circuito temporal que toma corpo no encontro entre o arqueólogo e o arquivo (AGAMBEN, 2008, 145). Na arqueologia se trata de remontar a história a contrapelo, não para identificar no início a origem de onde tudo emana, mas para regressar até o ponto em que, na temporalidade do futuro anterior, a história se faz pela primeira vez inteligível.

Diferente da origem, a emergência não é, portanto, um acontecimento determinado, datado no tempo cronológico da história; a emergência, ao contrário, é apenas pensável se também se rejeita aquilo que Didi-Huberman chamou de *tempo eucrônico* (DIDI-HUBERMAN, 2012, 46). O tempo eucrônico é, de acordo com o autor, o modelo de tempo hegemônico da história, é o tempo auto-coincidente consigo mesmo. A eucronia é a temporalidade em que os objetos do passado entram em completa concordância temporal entre si, tornando-se temporalmente redutíveis à época, à cultura ou ao contexto histórico de seu acontecimento. A interpretação eucrônica da história é aquela que, pondo-se diante do passado enquanto fato

datável e almejando suspender as categorias e conceitos do presente no ato interpretativo, acredita que a *fonte de época* é a única fonte privilegiada para a compreensão adequada do objeto histórico. A noção de “época” enquanto totalidade em acordo consigo mesma é um modelo insuficiente para o entendimento da emergência.

A maneira pela qual uma imagem se torna cognoscível na obra de Farocki se diferencia profundamente, portanto, do modelo empreendido pela historiografia tradicional, da mesma forma que do uso dos arquivos no documentário clássico. O que se desenha é uma *montagem dos tempos*, que explora as afinidades, correspondências e similitudes entre imagens distantes no tempo: em *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, a montagem de imagens produzidas por tecnologias digitais de simulação, medição e automação da visão constroem as condições de intelegibilidade da imagem fotográfica, como se a nossa compreensão histórica da fotografia se tornasse possível apenas a partir do efeito retroativo de imagens do presente; em *A saída dos trabalhadores da fábrica*, a história do cinema e o destino do trabalho nas sociedades ditas pós-industriais ilumina à contrapelo o filme pioneiro dos irmãos Lumière; em *Interface*, trata-se das imagens da própria obra de Farocki que se tornam cognoscíveis a contrapelo, a partir de seu trabalho posterior de edição em vídeo. O que se revela desta maneira é uma exploração de toda densidade temporal das imagens, que transborda qualquer cronologia.

A imagem não é redutível ao tempo histórico de seu acontecimento. De acordo ainda com Didi-Huberman, o tempo da imagem é o tempo das manipulações da memória. A memória deve ser entendida aqui não como substância e, sim, como processo. Não se trata da recordação, mas do ato de recordar. Antes que as imagens pudessem ser datadas e que a história da arte pudesse escrever a sua cronologia em “épocas”, “períodos” ou “estilos”, as imagens já guardavam condensadas em si mesmas a sua memória. As imagens reservam, como em um dique, camadas de passado que se acumularam discretamente sob sua superfície, onde outras imagens sobrevivem em segredo. As imagens gestam, desta maneira, um tempo impuro de reminiscências e ressonâncias, que não é determinável epocal ou contextualmente. O princípio funcional desta sobredeterminação da imagem é reconhecido pelo seu contemplador dentro de uma *dinâmica da memória*, que a imagem desperta no instante de seu reconhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2012, 42). O exame da imagem sob o ângulo da memória exige, desta maneira, a soberania do anacronismo. O modelo de tempo

anacrônico pretende levar às últimas consequências o paradoxo fundador da prática da história: o historiador apenas encontra o passado no instante em que ele conquista sua cognoscibilidade no presente. O anacronismo é o modelo de tempo que, rejeitando o princípio de concordância eucrônica das épocas, aceita enquanto princípio de intelegibilidade do objeto histórico a *montagem de tempos diferenciais* imanente à memória. O anacronismo “seria, assim, em uma primeira aproximação, o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2012, 38)

A montagem anacrônica de Farocki produz desta forma trajetos de pensamento capazes de desvendar afinidades entre fragmentos disparatados do mundo. O que se ilumina no processo é o próprio presente, tornado imaginável a partir de imagens do passado, como pretendemos mostrar detalhadamente ao longo desta dissertação. O arqueólogo, afinal, não é um memorialista; ele não procura no passado a unidade do que somos. A obra de Farocki nos mostra, ao contrário, o nosso próprio presente no movimento mesmo que indica aquilo que não somos. A análise do arquivo comporta, desta maneira, uma região temporal privilegiada, cujas potencialidades Foucault já comentava a respeito de seu método arqueológico (FOUCAULT, 2007): trata-se, em suma, da orla do tempo que cerca o nosso presente, que o margeia e que o indica em sua diferença: “a arqueologia (...) é a única via de acesso ao presente” (AGAMBEN, 2008, 142).

2. A montagem como pensamento

A realização de filmes como *Indústria e fotografia*, *Como se vê* e *Imagens do mundo e inscrição da guerra* define o início da maturidade artística de Harun Farocki. O que chamamos de maturidade artística é a passagem pela qual a abordagem e as questões investigadas por Farocki sofrem um notável deslocamento, reaparecendo sob novas formas. Esta passagem implicou, de um lado, a recusa do cinema militante, que o ocupou durante a juventude, de outro lado, o abandono do trabalho com atores, que o entusiasmou em sua breve experiência com o cinema de ficção¹. O confronto direto entre o cineasta e os poderes, que definiu a sua experiência pregressa com o filme militante, passou a acontecer a partir de então em outro nível. O cenário da disputa política deslocou-se da rua para a mesa de montagem: o enfrentamento ganha forma agora a partir do desenvolvimento do que podemos chamar de uma anatomia política das imagens, em que o cineasta procura a criação de uma montagem capaz de observar e comentar com a maior calma e inteligência possível as imagens de arquivo.

A montagem dos filmes desse primeiro período de sua obra de maturidade se estrutura de modo semelhante a como os teóricos pioneiros do filme-ensaio procuraram descrever o seu objeto². Os filmes desse período se constroem aparentemente a partir de duas direções – montagem entre as imagens que se sucedem no tempo e montagem entre a imagem e o som, composto notadamente pela voz em off. A voz em off de Farocki, contudo, não é uma voz autoral que nos remeteria a um ponto de vista pessoal, como aquela que conhecemos do cinema de ensaio de Chris Marker ou de Jean-Luc Godard. A voz off de Farocki é completamente impessoal, distante e maquínica, não se identificando de modo algum com a voz do autor. A sua voz em off estaria mais próxima da narração burocrática e metódica de *Crônica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 35mm, 1968) do casal Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, ou da voz em off dos filmes-ensaio de Alexander Kluge.

Pretendemos analisar neste capítulo o filme que é possivelmente o exemplar mais importante

¹ Farocki comenta brevemente a obsolescência de sua obra anterior na entrevista que realizei com ele, presente no final desta dissertação.

² Ver, por exemplo, BLÜMLINGER, 2007.

deste período, *Imagens do mundo e inscrição da guerra*. O filme é uma meditação sobre as relações entre a produção de imagens, a tecnologia, a economia e a guerra. A problematização de Farocki se insere em uma conhecida tradição de crítica da modernidade ou de uma modernidade crítica. As indagações do cineasta são muito próximas não apenas às de Adorno e Horkheimer, como também a Hannah Arendt, Gunther Anders, Vilém Flusser, Paul Virilio ou Michel Foucault, como já foi suficientemente reconhecido pela bibliografia crítica sobre o cineasta³. O ponto de vista eleito por Farocki, contudo, se diferencia profundamente do desses autores, que já são suficientemente divergentes entre si. O ponto de vista do cineasta é o das as próprias imagens que recolhe do mundo.

O interesse de fazer dos meios do filme um exercício de investigação das imagens é sem dúvida anterior a este trabalho, podendo ser constatado inclusive em seus filmes militantes de juventude; o mesmo pode ser dito da eleição da montagem enquanto método de investigação, que também acompanha Farocki de longa data. O que torna o filme um acontecimento notável em sua carreira é a amplitude que tal reflexão conseguiu conquistar. Interrogado sobre o filme em uma entrevista em vídeo, Farocki o definiu não por acaso como “o trabalho mais ambicioso que já fiz” (FAROCKI, 2012). O que faz do filme um marco interessa profundamente a esta pesquisa, como não poderia ser diferente: *Imagens do mundo e inscrição da guerra* se tornou um ponto de referência, confessa o cineasta, “porque o meu objetivo de produzir ideias com o filme - não apenas produzindo-as no papel, para depois traduzi-lás em filme, mas criando alguma coisa com os meios próprios do filme – parece que de alguma forma foi bem sucedido” (FAROCKI, 2012).

2.1. A desagregação da montagem

A montagem é o que permite que *Imagens do mundo e a inscrição da guerra* se transforme em um ato de pensamento. O cinema de Farocki se vincula à tradição de *montagem intelectual* (DELEUZE, 1990, 191) inaugurada por Eisenstein; “Farocki vem de Eisenstein, enquanto eu venho de Rossellini”, já colocou uma vez Harmut Bitomsky (BITOMSKY, 2003), ao comparar a sua obra à de seu ex-colaborador na revista *Filmkritik*. Tal tradição

³ Para uma análise das relações entre Farocki e Adorno e Horkheimer, ver DIDI-HUBERMAN, 2010; entre Farocki e Foucault, ver BELLOUR, 2010.

pretendeu conceber os agenciamentos da montagem à semelhança do pensamento, fazendo do encadeamento de imagens a expressão do próprio processo intelectual. A obra de Farocki pode ser vista como uma tentativa de responder ao problema que Eisenstein colocou a respeito do cinema antes de qualquer outro: quais são as condições que permitem que a montagem se transforme em uma forma de pensamento? Embora Farocki se mantenha filiado à montagem de ideias, ele recria o problema eisensteiniano ao seu próprio modo, o que o afasta radicalmente do método de Eisenstein.

A montagem foi a fórmula de Eisenstein para que o cinema se tornasse uma forma de pensamento. Trata-se, contudo, de uma outra imagem do pensamento (DELEUZE, 2009), distinta daquela que se centra no sujeito, para qual a ação de pensar é um ato voluntário, guiado pelo bom senso. Os pioneiros do cinema encontravam a justificativa para a promessa de um novo pensamento nas características da nova imagem. A imagem cinematográfica descobria um território em que a oposição conceitual entre imagem enquanto categoria mental e o movimento enquanto categoria material se esfacelava: o cinema tornou o movimento um dado imediato da imagem, fez a imagem cinematográfica uma imagem-movimento. O movimento não precisa mais de um móvel que o execute, como a dança e o teatro, tampouco de um espectador que o reconstitua no espírito, como a pintura e a escultura. A imagem cinemática atingia assim o auto-movimento. A nova imagem parecia implicar desta forma a figura respectiva de um pensamento automático, resumida na fórmula do autômato espiritual, cara aos pioneiros: "o movimento automático faz surgir em nós um autômato espiritual, que por sua vez, reage sobre ele" (DELEUZE, 1990, 189).

A montagem de Eisenstein procura produzir a partir da justaposição de elementos distintos um pensamento de ordem superior, que não se encontraria separadamente em nenhum deles. A essência da montagem era o *choque*, a colisão de elementos díspares. Este choque era a força que poderia produzir o auto-movimento do pensamento, sendo a condição de possibilidade do pensamento enquanto tal. Deste modo, o gesto de montar não possui nenhuma cumplicidade com qualquer forma de associacionismo, como uma análise mais superficial poderia sugerir. Sua operação não é a soma de elementos, mas a sua multiplicação. Para Eisenstein, a montagem não constrói a ideia a partir do acúmulo consecutivo dos planos. A ideia é um produto que advém pela colisão das imagens e não por uma mera soma de elementos. A montagem de Eisenstein se torna assim uma paixão pela síntese dos opostos,

pelo confronto e pelo contraditório: "do meu ponto de vista, montagem não é uma ideia composta de planos sucessivos, mas uma ideia que *deriva* da colisão entre planos que são independentes um do outro" (EISENSTEIN, 1988, 163).

A montagem seria então a força constituidora de uma quinta dimensão da imagem cinematográfica, que se acrescentaria às três dimensões do espaço e ao tempo. O modelo de Eisenstein era a estereoscopia, onde a superposição de duas imagens não-idênticas de duas dimensões eram capazes de criar juntas uma terceira dimensão que não era possível encontrar em nenhuma delas anteriormente. A montagem, ao justapor duas imagens, criaria uma nova dimensão à imagem cinematográfica: uma dimensão propriamente inteligível. O que o cinema revelava, então, era a sua vocação para ser uma espécie de escritura com as imagens. Tratava-se de uma escritura que poderia ser sensorial, na mesma medida em que era abstrata. As imagens se comportariam, contudo, menos como letras do alfabeto, do que como hieroglifos ou ideogramas japoneses. A linguagem ideogramática encantava Eisenstein, porque ele encontrava nela o princípio de composição que, acreditava, era próprio ao cinema: "dois caracteres ideogramáticos independentes (planos) são justapostos e *explodem* em um conceito" (EISENSTEIN, 1988, 164). O filme se torna então um Todo orgânico, irreduzível à soma de suas partes.

Farocki não herda a reflexão de Eisenstein sem antes transformá-la completamente. O cineasta reconhece inclusive a crise geral do modelo de montagem soviético: "Montagem para os soviéticos significava a justaposição de ideias. Para os americanos significava por sua vez a justaposição de componentes narrativos. A montagem soviética está fora de moda esses dias. Apenas a publicidade e os filmes políticos a utilizam" (FAROCKI, 1993). A montagem de ideias parece ter se tornado artifício da propaganda. Ela precisa então ser reinventada.

A ruptura de Farocki com o método de Eisenstein pode ser colocada no nível do estatuto do *intervalo* entre as imagens. As imagens de Farocki não se encontram mais na forma do choque, tampouco elas formam entre si um Todo orgânico. Elas tornam-se fragmentos que não remetem mais a nenhum Todo. As imagens não são mais encadeadas em um discurso que resolve a heterogeneidade dos elementos em um pensamento de ordem superior: os fragmentos podem apenas ser reencadeados em conexões precárias, provisórias, flutuantes, compondo um discurso formado pela concatenação de destroços. O método de Farocki torna-

se próximo assim da sintaxe paratática (RANCIÈRE, 2012) do cinema do pós-guerra, notadamente de Bresson, Godard e dos Straub. Em seu livro escrito junto com Kaja Silverman sobre o cinema de Godard, Farocki elogia justamente a produtividade do novo estatuto do intervalo em *Viver a Vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962, 35mm): “Ele confere ao que é mostrado o status de fragmentos encontrados como que por acaso, mais que elementos fabricados. Como resultado, nenhuma cena é subordinada a nenhuma outra. Ao contrário, cada som e cada imagem existe em igual medida”. Farocki chamou de “democracia do ser” essa forma de autonomia das imagens (FAROCKI, 1998, 2).

O intervalo tornou-se, então, por sua vez, autônomo em relação às imagens que ele conecta. A relação entre imagens tornou-se por assim dizer exterior aos próprios termos que ela põe em conexão. *Imagens do mundo e inscrição da guerra* não por acaso tornou-se conhecido pelo gesto de pôr em comparação o que não tem medida em comum: a invenção da perspectiva e a fotografia de reconhecimento de território, a técnica de fotogrametria e a vídeo-vigilância, a automação da visão e as fotografias de Auschwitz. O que nos força a pensar é o que há de incomensurável entre duas imagens. O intervalo, portanto, antes de ser o resíduo entre uma imagem e outra é, na verdade, o elemento primeiro, que instaura a possibilidade da associação. Nos encontramos novamente próximo do método de Godard em trabalhos como *Aqui e Acolá* (*Ici et ailleurs*, 1975) e *Histórias do cinema* (*Histoire(s) du cinéma*, 1988), como o define belamente Deleuze: “o que conta é o intertício entre as imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia” (DELEUZE, 1985, 216):

Dada uma imagem, basta escolher uma outra que induzirá um interstício entre duas imagens. (...) Em outros termos, é o interstício que vem antes que a associação, ou é a diferença irreduzível que permite escalar as semelhanças. A fissura tornou-se primeira e a este título se ampliou. (...) É o método do ENTRE, “entre duas imagens”, que conjura todo cinema do Um. É o método do E, “isso e então aquilo”, que conjura todo cinema do Ser = é. (...) O todo sofre uma mutação, pois deixou de ser o Um-Ser, para se tornar o “e” constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens.

(DELEUZE, 1985, 217)

Em *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, o pensamento mostra-se se fazendo. A montagem não articula as séries de imagens como um filósofo elabora um argumento ou como

um historiador defende uma hipótese; ela se assemelha a um investigador paciente que ao tatear os seus materiais em sua mesa de trabalho vê surgir, com os poucos elementos de que dispõe, uma ideia, que se cristaliza em uma constelação. Os materiais agenciados pelo investigador não se apagam nas ideias que eles tornaram possíveis, eles não se esgotam nelas, eles insistem em sua própria irredutibilidade, ao mesmo tempo que sempre se abrem a novas trajetórias: a montagem os redistribui, repetindo e variando as imagens nas diferentes séries, como a brincar com cartas sobre a mesa, compondo uma malha que se torna cada vez mais densa, saturada de relações; alguma coisa no processo vai se torneando então visível, legível, imaginável, memorável, pensável.

2.2. A restituição dos instrumentos

Em certa altura do filme, Harun Farocki se debruça sobre as imagens dos campos de extermínio de Auschwitz. Esta é a ocasião que se torna mais evidente qual o modo de existência das imagens que o cineasta resolveu investigar e quais são as suas implicações. Trata-se de imagens, podemos adiantar, de uso instrumental. O cineasta se mostra particularmente interessado pelo arquivo de imagens que a polícia nazista (SS) produziu nos campos durante a guerra. Trata-se de um conjunto de fotografias que os nazistas jamais publicaram, que atesta o fato de que a SS não apenas documentou o modo de funcionamento dos campos, como o fez meticulosamente, constituindo um arquivo que mantém sob registro o processo de chegada dos prisioneiros ao campo, a apropriação dos seus bens e a divisão entre aqueles que estão aptos ao trabalho, cuja estadia se prolongaria por mais tempo, e, aqueles outros, fracos ou doentes demais, que partiriam direto para o extermínio.

Farocki se debruça em particular sobre uma fotografia específica desse arquivo. A imagem é observada atentamente, reenquadrada pela câmera de modo que o filme revele os seus detalhes mais inquietantes. Trata-se de uma fotografia aparentemente simples que flagrou, em meio à chegada dos novos detentos e aos cumprimentos entre oficiais nazistas, uma mulher passante, recém-chegada àquele lugar. A jovem dirige o olhar à lateral do quadro, como se procurasse ver o fotógrafo de relance. A mulher captura a nossa atenção, ao nos surpreender com um olhar oblíquo, que demonstra em um só gesto a consciência de ser observada e a

discrição de fingir não o saber. O seu olhar furtivo parece nos remeter a um outro repertório de imagens, que não caberia em um arquivo militar.

Uma mulher acaba de chegar a Auschwitz. A máquina capta-a em movimento. O fotógrafo tinha montado a máquina e quando a mulher passou tirou uma foto como teria olhado para ela na rua, porque ela é linda. A mulher sabe captar o olhar fotográfico com a posição do rosto, e não olha diretamente para quem está a olhar. Em um boulevard, olharia dessa maneira para uma vitrine, e não para o senhor que está a olhar para ela. E não olhando ela tenta imaginar-se no mundo das avenidas, vitrines e senhores, longe daqui. A tarefa do campo da SS é acabar com ela e o fotógrafo que capta a sua beleza, eternizando-a, é da mesma SS. Como estão ligados, o preservar e o destruir.



Figura 1: Fotografia reenquadrada em *Imagens do mundo e inscrição da guerra*

A imagem da mulher passante parece condensar as tensões próprias ao conjunto de imagens que constitui o material de *Imagens do mundo e inscrição da guerra*. As fotografias da SS constituem um dos poucos rastros que sobreviveram da vida dos prisioneiros nos campos, uma das poucas inscrições que permitem que aquelas vidas que se apagaram para sempre nos interpelem pelos traços que ali deixaram no nitrato; ao mesmo tempo, aquelas fotografias são

também o índice da morte de cada um dos prisioneiros cujas feições ela deixou impressas. As imagens são, como diz mais adiante a voz em off, "parte do equipamento" da máquina de extermínio nazista. A mesma fotografia que nos desvela a beleza de uma mulher passante nos anuncia também a sua própria morte.

Um artista que trabalha com material encontrado precisa da dedicação de um colecionador. Ele precisa cultivar uma obsessão disciplinada pelos objetos minúsculos que procura colecionar, pelos quais a grande maioria dos outros parece nutrir a mais profunda indiferença. O material de *Imagens do mundo e inscrição da guerra* nos revela um colecionador interessado por um conjunto de imagens de arquivo profundamente inquietante. Me refiro a imagens como a fotografia da jovem prisioneira, que não foram produzidas para informar, entreter, agradar ou emocionar, mas que foram fabricadas para cumprir determinadas operações militares, técnicas, científicas, administrativas, policiais, governamentais. Imagens que servem para registrar, identificar, reconhecer, verificar, localizar, medir, calcular, treinar, vigiar, controlar, perseguir. O seu material são imagens instrumentais como fotografias de reconhecimento aéreo, imagens de identificação policial, simuladores de vôo, imagens de sistemas de videovigilância, diagramas, imagens de dispositivos de visão automatizada e, é claro, os arquivos de Auschwitz.

As imagens que formam o *corpus* de *Imagens do mundo e inscrição da guerra* estão marcadas pela condição de serem *parte do equipamento*. Elas não são o que poderíamos chamar tranquilamente de retratos do mundo. Elas são, antes, armadilhas, estratégias, armas, gestos, operações que acontecem *no* mundo. As imagens não apenas fazem o mundo visível, elas decidem sobre ele, redistribuem a partilha dos possíveis de uma dada situação. Elas performam operações que implicam o destino das existências que se cruzam com elas⁴. As imagens em questão são signos não apenas do que elas mostram, mas dos procedimentos

⁴ O modo de Farocki lidar com tais imagens se aproxima, nesse sentido, do modo com que Foucault trata os arquivos em *A vida dos homens infames*. Trata-se em ambos os casos de um arquivo cuja condição de existência é o encontro entre vidas anônimas e o poder: "Para que alguma coisa delas chegue até nós, foi preciso, no entanto, que um feixe de luz, ao menos por um instante, viesse iluminá-las. Luz que vem de outro lugar. O que as arranca da noite em que elas teriam podido, e talvez sempre devido, permanecer é o encontro com o poder: sem esse choque, nenhuma palavra, sem dúvida, estaria mais ali para lembrar seu fugidio trajeto. O poder que espreitava essas vidas, que as perseguiu, que prestou atenção, ainda que por um instante, em suas queixas e em seu pequeno tumulto, e que as marcou com suas garras, foi ele que suscitou as poucas palavras que disso nos restam (...). Todas essas vidas destinadas a passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas só puderam deixar rastros – breves, incisivos, com frequência enigmáticos – a partir do momento de seu contato instantâneo com o poder." (FOUCAULT, 205, 2003).

técnicos, militares, administrativos, que elas tornaram possíveis. Trata-se, de tal modo, de imagens que integram o corpo material de difentes dispositivos, constituindo ao seu próprio modo os regimes de visibilidade e legibilidade que os atravessam.

As imagens que Farocki nos restitui em seu filme constituem um conjunto de instrumentos que em outras situações demandariam o olhar treinado e informado de um técnico de guerra, de um serviço de inteligência policial ou de engenheiro militar, mas que agora são restituídas ao nosso olhar, em uma completa inoperância. As imagens do filme não mais se apagam naquilo que elas dão a ver, mas elas passam a ser interrogadas em sua própria materialidade sensível. A noção de instrumento foi definida por muito tempo a partir da oposição de meios e fins⁵; um instrumento seria em tal tradição justamente aquilo que se apaga ao completar sua função, aquilo que se torna invisível, na mesma proporção em que se torna operante. O instrumento revelaria a si próprio, apenas na medida em que seu funcionamento é suspenso. Farocki nos restitui, de tal modo, tais artefatos, que são exibidos agora em sua própria condição de *meio*.

Em um ensaio escrito de juventude sobre o estilo de Bresson, publicado na revista *Filmkritik*, Harun Farocki realiza uma pequena reflexão sobre o modo como o cineasta francês torna o próprio instrumento visível, sem apagá-lo na operação que ele tornou possível. Podemos constatar nas notas de Farocki sobre "os planos de objetos e os planos de ações" de Bresson, um verdadeiro fascínio do cineasta alemão por imagens aparentemente simples como as de uma mão a operar uma colher, um fio de arame ou uma motocicleta, filmada por Bresson em primeiro plano. Os artefatos filmados por Bresson, acredita Farocki, possuem um poder expressivo enigmático e surpreendente, maior certamente que aquele dos rostos humanos ou aquele que emana das paisagens naturais. Podemos nos lembrar, como nos faz com precisão Farocki em seu ensaio, como Bresson prefere deixar muitas vezes o rosto de seus modelos fora do quadro, em detrimento de um primeiro plano das mãos ou dos pés ou de um plano médio das pernas ou do tronco; a câmera sempre se posiciona a uma distância justa de um corpo, que parece sempre estar empenhado a cumprir um trabalho ou atividade, frequentemente em interação com ferramentas. Podemos nos lembrar ainda de como Bresson parece nutrir profundo desinteresse pelos planos gerais de paisagem; nas poucas ocasiões em que paisagens nos são mostrados em seus filmes, o horizonte aparece sempre cortado do

⁵ Ver, por exemplo, ARENDT, 2007.

campo de visão, como se o mundo se limitasse aos objetos materiais ao alcance do corpo. Farocki parece encontrar, em tais planos de ações com instrumentos, uma verdadeira "força simbólica em cada objeto" (FAROCKI, 2003, 20).

Farocki nos chama a atenção para o modo pelo qual em filmes como *Mouchette* (Bresson, 1967) e *A grande testemunha (Au Hasard Balthazar)* (Bresson, 1996), os objetos conquistam uma posição privilegiada. Podemos nos lembrar como os instrumentos aparecem diante de nós em tais filmes frequentemente antes dos homens surgirem dentro do quadro fílmico. Poucas coisas podem ser mais misteriosas nesses filmes do que uma motocicleta encostada na relva ou um revólver deitado sobre a mesa. Abandonados à sua própria inoperância, os objetos parecem ser postos ali para nos lembrar da vida secreta que possuem quando estão distantes das mãos e dos usos humanos. O gesto firme e preciso com que uma mão retira da superfície de uma escrivaninha um martelo e o segura como quem empunha uma arma, ou o gesto suave e ameaçador com que as mãos de um bêbado escondem atrás de suas costas uma garrafa de vinho vazia, como quem se prepara para um ato de violência, parecem expressar por sua vez o intrigante fenômeno pelo qual todo instrumento, quando manipulado, se transforma, transformando também aquele que o segura.

A problematização de Farocki da natureza dos objetos de Bresson nos revela que a preocupação com a dimensão simbólica do instrumento o acompanha de longa data. A sua reflexão sobre Bresson finaliza com uma citação surpreendente do cientista computacional Joseph Weizenbaum, autor de um ensaio sobre o significado da ferramenta para o homem, escrito por ocasião de uma reflexão sobre o computador. As ferramentas e as máquinas são para o cientista "intrinsecamente simbólicas": os instrumentos são signos das ações possíveis de serem executadas através deles, eles "simbolizam seu próprio uso" (WEIZENBAUM apud FAROCKI, 2003, 19). O modo como um camponês olha uma enxada ou um pianista observa um piano são profundamente diferentes daquele olhar de alguém que não sabe operá-los. Os instrumentos são o símbolo de suas virtualidades. Uma ferramenta é, de tal modo, um arquivo. Um instrumento é desta maneira uma instrução para o seu próprio uso, um objeto que serve tanto para ser manipulado quanto para ser lido, possuindo assim uma função mnemônica, tal como possui uma função operativa. As ferramentas são, deste modo, "um elemento constitutivo da recriação simbólica do mundo pelo homem" (WEIZENBAUM apud FAROCKI, 2003, 20).

O cinema de Bresson se mantém como uma presença espectral em *Imagens do mundo e inscrição da guerra* não apenas pelo visível gosto de Farocki por filmar as mãos em atividade, como podemos verificar nos planos de suas próprias mãos a folhear o álbum de fotografias de Auschwitz ou nos planos em que o vemos reenquadrar com os dedos as conhecidas imagens de mulheres algerianas fotografadas pela polícia colonial francesa. A questão da instrumentalidade se mostra, ainda, também presente em todo o filme, de modo que somos remetidos ao seu texto de juventude.

2.3. A imagem arqueológica

A história do mestre-de-obras alemão Albert Maydenbauer, conhecido como inventor da fotogrametria, é um dos fios condutores no filme da problematização das suas imagens. A fotogrametria é a técnica de medição das propriedades geométricas dos objetos a partir do uso de fotografias. Os documentos que compõe a série de imagens sobre Meydenbauer - uma fotografia de uma catedral, um fragmento de um diário, a placa de um escritório - nos são apresentados ao mesmo tempo em que a voz em off nos relata a epifania vivida pelo mestre-de-obras do governo alemão, enquanto realizava a medição da catedral. Em uma noite de 1858, em Wetzlar, Meydebauer estava pendurado em uma cesta à altura da torre do edifício, sustentada por um cadernal, quando resolveu sair do cesto para entrar pela janela da igreja; o movimento para frente do mestre-de-obras fez o cesto oscilar para trás, afastando o cesto da janela da torre e precipitando o seu corpo para uma queda fatal, de que por pouco escapou. “Ao descer pensei: não se pode substituir a medição à mão pela inversão da vista em perspectiva captada pela imagem fotográfica?”

A história de Maydebauer se torna assim uma fábula de aventura e rendição, que terminou com a consagração da fotogrametria como técnica pela qual podemos medir o mundo à distância, em segurança, afastados dos perigos que a actualidade do mundo poderia nos reservar. O governo da Prússia mostrou prontamente interesse pela nova técnica desenvolvida por Maydenbauer. A técnica se tornaria importante tanto para as instituições militares, quanto para as instituições de conservação de edifícios. A história de Maydenbauer permite que o filme constitua assim uma constelação formada tanto pelas fotografias militares aéreas, quanto pelas fotografias usadas para a reconstrução de Berlim do pós-guerra. A ambiguidade do

fotogrametria põe em jogo a falsa oposição entre preservação e destruição que parece se confundir em cada imagem do filme.

Maydenbauer escreveu: “parece inacreditável para algumas pessoas, mas provado pela experiência, que vê-se muita coisa melhor na imagem de medição do que no local”. A história da fotogrametria nos é apresentada como uma fábula em que se encontra cifrada uma certa interpretação da imagem fotográfica. A fotografia, fabricada a uma distância segura de seu objeto, poderia nos fazer ver muita coisa melhor do que no local; esse suposto ver melhor, próprio à imagem fotográfica, seria o contrário do perigo de morte. A fotografia nos colocaria então na situação de testemunhas à distância. Se vemos alguma coisa em uma foto, o fazemos à distância do seu objeto. “É difícil e perigoso, estar pessoalmente no local, mais seguro é tirar uma foto e avaliá-la depois à secretaria, protegido do tempo adverso”, nos relata de modo maquinal a voz em off.

A história de Maydenbauer abre primeiramente a questão do lugar do espectador de *Imagens do mundo e inscrição da guerra*. A fábula da invenção da fotogrametria parece assinalar que as imagens do filme são fragmentos retirados de um lugar que não queremos e não podemos estar presentes. Nós, espectadores, somos observadores à distância, nós não estamos lá, estamos aqui, protegidos do tempo adverso. A história de Maydenbauer nos prepara para as imagens que o filme nos apresenta em seguida, para as quais dedica grande parte de sua duração: imagens da guerra, da perseguição, do colonialismo, da polícia e da catástrofe. O cinema não nos deve tomar como testemunhas, não nos pode incluir forçosamente no quadro; as imagens de Farocki nos mostram, ao contrário, a distância que nos separa do outro. Elas nos interrogam e põem em relevo o lugar de espectador. A ética do olhar de Farocki se define por uma geografia da distância.

Não estamos distantes apenas no espaço do lugar que as fotos foram fabricadas, estamos ainda distantes no tempo. A montagem implica um trabalho sobre o tempo, da mesma forma que o tempo manifesta-se na montagem. O que significa ver as imagens em um tempo posterior à sua fabricação? Qual o estatuto de tal olhar, cuja condição de possibilidade é a distância? Acredito que *Imagens do mundo e inscrição da guerra* assume a problematização da condição *a posteriori* da montagem da imagem de arquivo como questão. A questão é integrada

organicamente ao seu filme, tornando-se um dos princípios artísticos que o estrutura como forma de pensamento. A questão é posta em relevo quando a montagem cruza a história de Maydenbauer com a história das primeiras imagens produzidas pelos Aliados na Segunda Guerra Mundial dos campos de concentração de Auschwitz, já comentada no primeiro capítulo.

Em 04 de abril de 1944, aviões militares americanos a caminho da Itália em direção a alvos na Silésia, ao sobrevoarem a planta da indústria química I.G. Farben, produziram 22 imagens a 7.000 metros do chão. A existência até então desconhecida dos campos de extermínio foi impressa em três dessas fotografias. As imagens foram enviadas para o centro de análise de fotografias aéreas de Medmenhan, na Inglaterra, onde os analistas puderam identificar o complexo de indústrias, registrar o estágio de sua construção, marcar o nível de sua destruição e estimar seu potencial produtivo. Os campos não foram, contudo, identificados. Os Aliados “não estavam incumbidos de procurar o campo de Auschwitz, e por isso mesmo não o encontraram”.

A imagem dos campos permaneceu em estado de latência, impressa nos grãos da película durante mais de três décadas. A imagem de arquivo, contudo, tem uma face sempre voltada para o futuro. A existência de uma experiência de expectativa do futuro é a condição de possibilidade do próprio arquivo, sem a qual não haveria nenhuma razão para ele existir. Os arquivos estão sempre à espera de seu momento de cognoscibilidade. Em 1977, dois oficiais da CIA, curiosamente inspirados pela série de televisão *Holocaust*, resolverem re-abrir os arquivos. Os oficiais descobriram as fotografias arquivadas, a partir das coordenadas geográficas dos campos, permitindo que a primeira imagem de Auschwitz possa ter conquistado, enfim, a sua legibilidade.

As fotografias dos campos conquistam assim legendas durante o filme, que são inscritas na sua própria materialidade. Os nomes dos aparatos administrativos do campo são inscritos sobre a distribuição irregular do rastro luminoso, que se torna, finalmente, legível: a casa do comandante, a torre de vigilância, os dormitórios, as ambulâncias, a câmara de gás. O filme nos oferta como sua última imagem um reenquadramento da fotografia em questão onde nos é desvelado um detalhe aparentemente insignificante: o detalhe, que mal podemos reconhecer os contornos, esmaecido no granulado fotográfico, é o traço impresso dos destroços do prédio do

crematório do campo, que descobrimos – o filme nos revela - ser o único vestígio da coragem e do desespero dos prisioneiros que perderam a vida destruindo o edifício em uma insurreição em pleno campo de extermínio.



Figura 2: Harun Farocki se debruça sobre a imagem aérea dos campos ampliada em *Imagens do mundo e inscrição da guerra*.

A montagem de *Imagens do Mundo e a Inscrição da Guerra* transforma o intervalo temporal entre o arquivamento de uma imagem e o momento de sua cognisibilidade nas regras do seu jogo. A história da fotografia dos campos nos mostra que as fronteiras do visível e do legível em uma imagem de arquivo estão sempre continuamente sendo remarcadas e que nunca podem ser definidas de uma vez por todas. Farocki procura transformar o próprio movimento pelo qual o arquivo se desdobra e revela a si mesmo em um princípio artístico estruturante de seu filme. Ele submete cada uma de suas imagens a tal espiral do tempo. A montagem de *Imagens do mundo e inscrição da guerra* se estrutura assim a partir de um jogo de variação e repetição, em que as imagens adquirem novos sentidos na medida em que se repetem e variam

em constelações diferentes. A montagem não apenas coloca séries em relação, ela faz com que as séries atravessem umas às outras: as imagens circulam entre diferentes séries, repetindo-se em diferentes agenciamentos.

Tão cedo como em meu primeiro filme, *Fogo que não se apaga*, 1969, eu trabalhei como repetições e variações, provavelmente influenciado por ler livros, incluindo Brecht e Beckett, e por ouvir música clássica. Por eu amar trabalhar com poucos elementos, eu tenho que combiná-los de diferentes maneiras. Uma linguagem com grande vocabulário, como o inglês, pode funcionar com uma gramática simples, mas uma linguagem com menos palavras tem que encontrar mais caminhos para combiná-las. Mesmo assistindo a filmes narrativos, aprendemos como repetição e variação são importantes: a maioria das locações aparecem pelo menos duas vezes. Isto ocorre por razões econômicas, mas por outro lado isso estrutura o filme, e nos faz comparar a cena A com a cena A'.

(FAROCKI, 2011)

Em *Imagens do mundo e a inscrição da guerra*, a repetição é a condição de possibilidade da diferença. Estamos no coração do problema que Deleuze reconheceu como o próprio paradoxo da repetição: a repetição só se deixa revelar a partir da diferença que dela se extrai, a partir da mudança que ela introduz no espírito (DELEUZE, 2009, 111). A repetição nos força a comparar A com A'. Uma imagem da qual em um primeiro momento nada poderíamos enunciar, conquista a sua legibilidade quando se cristaliza em um novo tecido de relações. Toda imagem do filme parece comporta-se como na história das primeiras fotografias dos campos de extermínio. As imagens são a princípio fragmentos silenciosos do mundo. Elas precisam ainda serem postas a falar.

A montagem de *Imagens do mundo e a inscrição da guerra* se torna então uma forma de arqueologia. A montagem submete as imagens a um processo de escavação, pelo qual alguma coisa que se mantinha inconsciente na imagem, torna-se, em um sobressalto, visível e legível. As imagens de Farocki se revelam, portanto, espécimes das *imagens arqueológicas ou estratigráficas*, que Deleuze (1985, 289 – 293) viu se proliferar no cinema do pós-guerra. As imagens de Farocki são como as conhecidas imagens de paisagem dos filmes dos Straub⁶, onde a visão da Natureza oculta o grama da História: as paisagens aparentemente tranquilas e vazias dos Straub estão na verdade a abafar os gritos das lutas passadas e os solos a esconder

⁶ Me refiro a diversas sequências de vários filmes de Straub, como a recitação do poema *Coup de Dés* de Mallarmé, em *Toda revolução é um lance de dados* (*Toute Révolution est un Coup de Dés*, 1977), filmado no cemitério Père Lachaise, onde estão enterrados os mortos da Comuna de Paris.

os mortos ali enterrados. Tratam-se de imagens feitas para serem lidas e serem vistas ao mesmo tempo. Imagens que são compostas de camadas, estratos virtuais, que precisam ser escavados. As imagens arqueológicas são “coalescências do percebido com o memorado, o imaginado, o sabido” (DELEUZE, 2007, 290). As imagens de Farocki são, como uma vez Serge Daney definiu o plano dos Straub por excelência, “um plano como túmulo” (DANEY, 2007). A montagem escava as fotografias aéreas dos campos, os documentos da SS ou um fragmento de vídeo-vigilância como se ali se desenterrasse mortos.



Figura 3: Reenquadramento da fotografia do crematório do campo destruído em *Imagens do mundo e inscrição da guerra*

2.4. O que a fotografia terá sido?

Acredito que a arqueologia de *Imagens do mundo e inscrição da guerra* é uma forma de acesso ao presente. A análise da invenção do fotogrametria, das imagens dos campos de extermínio ou das fotografias aéreas da Segunda Guerra Mundial é a oportunidade pela qual

Farocki procura desenvolver um comentário sobre os novos regimes de imagem que sucedem à imagem fotográfica. O que quer que tenha sido a fotografia, ela se torna cognoscível apenas a partir das imagens de visão computacional, da imagem de síntese e das tecnologias de simulação, que o filme nos restitui. A fotografia se situaria, assim, dentro de uma genealogia de tecnologias de medição, computação, simulação, automação, que a tornaria, retroativamente, compreensível.

Farocki parece convencido de que a fotografia é o início de uma nova forma de visão maquínica. O cineasta se mantém próximo, de tal modo, a Vertov. O que fascina o cineasta alemão a respeito do aparelho fotográfico é o que fascinava o cineasta russo a respeito do cinematógrafo: o ponto de vista da câmera é um ponto de vista inumano, maquínico. O cinema vertoviano procurava triunfantemente se desembaraçar da alma humana, que impedia o homem de completar o projeto de ser “tão preciso como um cronômetro” (VERTOV, 1985, 07), ao mesmo tempo procurava encontrar a “alma da máquina”, que faria “o trabalhador amar sua bancada de trabalho, o camponês seu trator, o engenheiro, seu motor” (VERTOV, 1985, 08). Contra o humanismo romanesco do cinema da época, uma verdadeira “poesia das máquinas” (VERTOV, 1985, 03). A problematização do caráter maquínico do cinematógrafo em Vertov era o ponto de partida para se imaginar uma utopia pós-humanista estética e política, na qual o conceito humanista de homem não se encontrava mais no centro. Tratava-se para Vertov, de uma máquina que liberava o olhar humano do Espírito, da paralisia, da deficiência, da lentidão: “Eu sou o kino-eye, eu sou um olho mecânico, mostro a você o mundo como só eu posso ver” (VERTOV, 1985, 17).

A história de Maydenbauer já nos propunha a fotografia como o olhar da máquina. A conjugação entre o ver à distância da fotografia e a respectiva segurança que ela proporciona abre a oportunidade para que o filme traga para o seu cerne a transformação pela qual a câmera se tornou equipamento de guerra. A ideia que por vezes o filme parece propor de que entre a preservação e a destruição não existe propriamente uma oposição, mas um jogo de troca contínuas, uma pressuposição recíproca, alcança agora um exemplo privilegiado. A série das fotografias militares aéreas se entrecruza com a série de imagens em vídeo produzidas por dispositivos acoplados à viseira do piloto. A voz em off afirma logo em seguida, com a impassibilidade que lhe é característica: “a fotografia que conserva, a câmera que destrói, estão ligadas agora”.

Imagens do mundo e inscrição da guerra descortina os primórdios da guerra luminosa, quando as noções de guerra, território e logística são profundamente transformadas pela introdução das novas tecnologias de visualização no campo de batalha. As fotografias aéreas da Segunda Guerra Mundial sobre as quais o cineasta se debruça marcam a entrada definitiva das câmeras na máquina de guerra, embora o seu uso date ainda o século XIX. A fotografia é, contudo, apenas o começo: Farocki mostra já saber em 1988, contudo, que as guerras que virão serão pautadas pela imagem eletrônica, visão computacional, simuladores, imagens em telepresença, que ele nos mostra durante o seu filme. Trata-se da passagem na história da guerra que, como comentou amplamente Virilio, “a imagem se prepara para triunfar sobre o objeto, o tempo sobre o espaço” (VIRILIO, 2005, 15). A guerra contemporânea viu por um lado a noção espacial de distância sucumbir à noção temporal de velocidade no jogo cúmplice que o filme começa a descortinar entre a câmera e o avião, a velocidade da informação e a artilharia aérea.

A história das fotografias militares aéreas nos revelam os primórdios de uma transformação maior no campo do trabalho. "Os pilotos tiveram o primeiro posto de trabalho com uma câmera para controlar a efetividade", nos relata a voz em off, pondo em relevo o processo pelo qual a introdução da máquina fotográfica na aviação transformou profundamente a partilha da credibilidade em uma das poucas áreas na qual a palavra do trabalhador ainda tinha importância. A noção de testemunho se transformou no processo completamente. A montagem em seguida põe em relação as fotografias aéreas com uma imagem produzida por um aparato de visão automática de uma indústria automobilística. Trata-se de um fragmento de vídeo em que uma máquina reconhece, classifica e fiscaliza a montagem das peças de um automóvel. A passagem entre as duas imagens nos convida a pensar o processo pelo qual o humano é deslocado do processo produtivo e o ato de ver é delegado ao dispositivo técnico. A fotografia seria revelada assim apenas como um momento de um longo processo pelo qual tem se constituído a máquina de visão.

Harun Farocki parece fascinado, de modo próximo a Vertov, pelo ponto de vista da máquina. O cineasta parece insistir assim na dimensão abstrata, programática e diagramática da fotografia. A história de Maydenbauer já nos situava a fotografia menos dentro de uma genealogia de tecnologias da arte, da representação ou mesmo da imaginação, do que dentro de uma genealogia dos instrumentos modernos de medição, metrificação e controle do mundo

visível; em outras palavras, a fotografia importa menos nesse momento por tornar o mundo imaginável do que por torná-lo metrificável. A fotografia se revelava assim como uma *máquina abstrata*⁷. O gesto de transformar a fotografia em um aparato capaz de converter o fluxo heterogêneo da experiência em grandezas métricas torna a história de Meydenbauer uma fábula privilegiada. Não por acaso a fábula de Maydenbauer se cristaliza no filme em uma constelação composta, por um lado, pelos cadernos de desenho de Dürer, por outro, pelas imagens do grande canal de ondas de Hannover.

A imagem de um grande canal de água nos revela um dispositivo para estudo do movimento da água. Ela parece funcionar como signo da operação de abstração. Vemos o processo pelo qual as ondas se formam, se aproximam e se quebram diante de nós, como as ondas da maré se desfazem na areia. A voz em off nos fala então, em seguida: “quando o mar se quebra na costa, irregularmente, mas não sem regras, esse movimento atrai o olhar, sem o prender, e liberta os pensamentos. A rebentação que move o pensamento será aqui investigada cientificamente no seu próprio movimento, no grande canal de ondas de Hannover. Até agora os movimentos da água foram menos estudados que os da luz”.

O filme descortina em seguida imagens do livro *Instrução para medições com régua e compasso*, de Dürer. A obra de Dürer foi fundamental, sabemos, para a invenção do espaço figurativo clássico, subsumido pela noção de perspectiva. A perspectiva não me parece ser trazida ao filme apenas pelo conhecido papel que ocupa na pré-história da fotografia. A leitura de um ensaio de Farocki escrito sobre seu próprio filme (FAROCKI, 2004, 197), nos permite descobrir uma breve referência à conhecida teoria da perspectiva de Panofsky (PANOFSKY, 2003). A perspectiva, de acordo com o historiador da arte alemão, foi o dispositivo figurativo necessário para expressar a nova noção de espaço que se inaugurava com a modernidade histórica. As tensões entre acima e abaixo, atrás e na frente, corpo espesso e espaço vazio que preocupavam a figuração antiga eram resolvidos pela pintura em perspectiva em um sistema de relações de dimensões, que pressupunha “um espaço matemático puro”, relacional e não substancial, composto por pontos ideais (PANOFSKY, 2003, 13). A perspectiva construiria, de tal forma, um espaço “totalmente racional, ou seja, infinito, constante e homogêneo”

⁷ Em seu artigo sobre o filme, Raymond Bellour problematiza o estatuto da fotografia em Farocki como máquina abstrata: “para Farocki, a fotografia parece ocupar a função do diagrama, a mesma função que Foucault atribui para o Panóptico, ainda que no sentido amplo descrito por Deleuze em seu comentário de Foucault, onde o diagrama adquire, em parte, as propriedades da máquina abstrata de Mille Plateaux” (BELLOUR, 149, 2010).

(PANOFSKY, 2003, 12).

A perspectiva interessa a Farocki pelo papel que ela ocupa na “modernização do olhar” (IVINS, 1973). A técnica foi uma das invenções que possibilitaram a centralidade da visão na modernidade, possibilitando uma forma de consistência ótica que permitia um outro grau de tradutibilidade, credibilidade e manipulação das formas visíveis, na medida em que os seus inventores desenvolveram um sistema pelo qual as formas poderiam se adequar às relações de grandeza geométricas. Os métodos de pintura em perspectiva manifestam o reconhecimento lógico da manutenção de invariantes internas entre os objetos durante todas as transformações sofridas pelas formas visuais através das mudanças de localização espacial; a perspectiva pressupõe, deste modo, as ideias de "uniformidade do espaço" e a "homogeneidade da natureza" que presidem a ciência e a tecnologia moderna (IVINS, 1973).

A fotografia participaria da constituição de tal imagem moderna do mundo. "Conceber a imagem fotográfica como um dispositivo de medição, é insistir na matematicalidade, calculabilidade e, finalmente, na computabilidade da imagem-mundo", nos escreve Farocki (FAROCKI, 2004, 198). De modo análogo a Dürer, Meydenbauer também foi um homem que engajou-se no “labor da abstração”, para usar uma expressão do próprio cineasta (FAROCKI, 2004, 194). Sabemos que a fotografia é uma tecnologia analógica, pela qual a imagem advém a partir da inscrição luminosa de um original. Farocki parece estar querendo nos mostrar, no entanto, que a fotografia implica ainda e de modo radical uma forma de computabilidade do mundo.

A concepção computacional do dispositivo fotográfico Farocki procurou no pensamento de Vilém Flusser. Para o filósofo tcheco-brasileiro, o que caracteriza um aparelho é justamente o fato de *estar programado* (FLUSSER, 2011 15). O dispositivo fotográfico está embebido em pensamento, que nele está pré-escrito, na forma de um pro-grama. O universo do fotografável pré-existe, ele é o próprio o programa do aparelho, são as suas virtualidades, cuja atualização depende da ação do fotógrafo, que é o seu operador – na terminologia de Flusser, seu funcionário (FLUSSER, 2011, 36).

Vilém Flusser diz que a tecnologia digital já é encontrada de forma embrionária na fotografia, porque a fotografia é construída a partir de pontos e decompostas em pontos. O olho humano sintetiza os pontos em uma imagem. Uma máquina pode

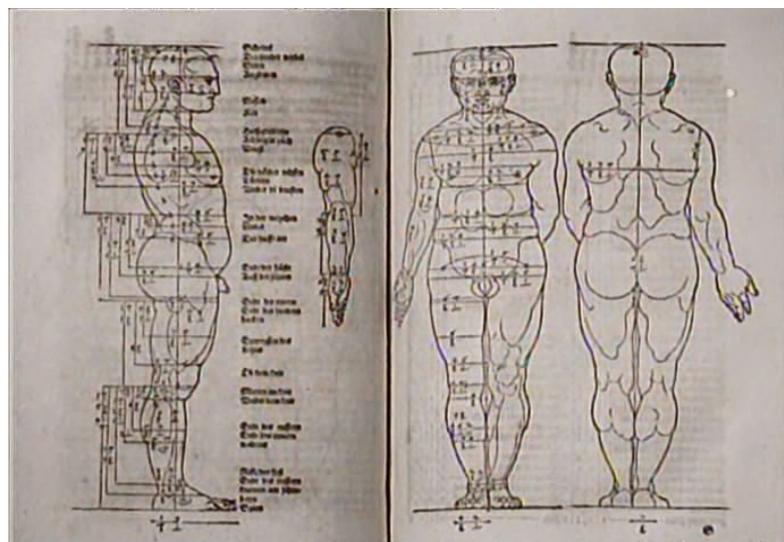
capturar a mesma imagem, sem a consciência ou a experiência da forma, ao situar os pontos em um sistema de coordenadas. O sistema-signo continuum da imagem se torna então divisível em unidades discretas; ele pode ser transmitido e reproduzido. Um código é deste modo obtido, que compreende a imagem. Isto permite que se ative o código e se crie novas imagens a partir do código. Imagens sem original se tornam assim possíveis.

(FAROCKI, 2004, 198)

A comparação da fotografia com as imagens de síntese, a visão computacional e tecnologias de simulação pressupõe o desvelamento da dimensão programática do aparelho fotográfico. Os cadernos de Dürer se repetem no final do filme em uma nova constelação de imagens. A montagem aproxima fotografias de identificação policial, imagens de simuladores de guerra e fotografias aéreas de paisagens camufladas. “De novo Dürer, ele mediu corpos, obteve dos estudos da Natureza números e regras. Hoje as calculadoras transformam números e regras em imagens”.

Agora a polícia quer avaliar imagens. A polícia, aqui e algures, guardou fotos de milhões de suspeitos. Como pode se descrever um rosto, de modo que possa ser reconhecido por qualquer um? Por todos, até mesmo por uma máquina. Como descrever um rosto? A polícia não consegue abranger os aspectos de um rosto, quais os traços que se mantém na juventude e na velhice, na sorte ou na infelicidade. A polícia não sabe o que é a imagem do homem. E porque a polícia não sabe o que é a imagem do homem, como descrevê-lo, quer pelo menos medi-lo, expressar sua imagem em números.

Figura 4: Imagem dos cadernos de Dürer em Imagens do mundo e inscrição da guerra



A ideia de um mundo-imagem que se tornou computável leva a colidir as oposições entre o continuum e o discreto, o concreto e o abstrato, o qualitativo e o quantitativo, o sensível e o inteligível. O que parece interessar a Farocki não são, contudo, as oposições em si mesmas, mas os processos de mediação pelos quais elas ameaçam se transformar umas nas outras. O que filme parece investigar é como tais processos de mediação se transformam em procedimentos militares, policias, administrativos, industriais, tornando-os possíveis e permitindo-lhes proliferar. Trata-se, em suma, de entender o modo de existência das imagens enquanto *parte do equipamento*, tomá-las como fragmentos que indiciam o mundo que as fabrica e onde elas operam.

3. A mesa de montagem

Harun Farocki já havia trabalhado com a imagem eletrônica desde suas obras de cinema militante dos anos 1960. Apenas a partir do final dos anos 1990, no entanto, o vídeo se torna o seu formato privilegiado, substituindo a hegemonia do 16mm, com o qual trabalhou proficuamente por mais de três décadas. A reflexão sobre a imagem em vídeo precisou esperar, contudo, a realização de obras como *A expressão das mãos* (Der Ausdruck der Hände, Beta SP, 1997) e, sobretudo, a instalação de dois monitores *Interface* (Schnittstelle, Beta SP, 1996) para se desenvolver com clareza. Os dois trabalhos em questão foram a oportunidade pela qual o trabalho com o vídeo se transformou em uma meta-reflexão sobre a imagem eletrônica, cujos desdobramentos implicaram um processo de transformação da concepção de Farocki do trabalho artístico e da prática da montagem. O que se mostra em tais trabalhos é uma meditação sobre aquele que se tornou o próprio local de produção de Farocki: a mesa de edição de vídeo.

A mesa de montagem não é, contudo, apenas o local de trabalho de Farocki por excelência. Ela é também um *motivo* privilegiado no seu cinema, que insiste em aparecer no interior dos seus trabalhos com uma ênfase notável. A aparição da mesa de montagem nos filmes e instalações de Farocki é, antes de tudo, a ocasião em que o próprio cineasta aparece em atividade, onde o vemos a manusear o equipamento e os materiais dispostos à mesa e a observar as imagens que são confrontadas nos seus monitores, quando não é visto a proferir o discurso que frequentemente acompanha as suas imagens. A função que o motivo da mesa de montagem assume na economia discursiva de seus filmes se mantém, contudo, ainda não investigado. A sua análise é uma ocasião privilegiada para se pensar a ideia de montagem que anima o seu cinema, do mesmo modo que ela pode nos levar a desocultar as concepções de arte, trabalho e pensamento que animam a sua obra.

A aparição de uma mesa de montagem cinematográfica ou videográfica na obra de Farocki é encontrada tanto em *A expressão das mãos*, quanto na instalação *Interface*. Em ambos os trabalhos, Farocki se encontra na mesa de edição, que funciona ao mesmo tempo como motivo, cenário, dispositivo e temática da obra. A mesa de montagem enquanto mesa de trabalho, em um sentido geral, no entanto, deve ser procurada desde seus primeiros trabalhos, como os agitprop's *As palavras do presidente* e *Fogo que não se apaga*, filmes de agitação e

propaganda política realizados na passagem dos anos 1960 aos anos 1970. O cineasta também aparece na mesa de montagem no longa-metragem de ficção *Entre duas guerras*. Em *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, podemos ver Farocki em sua mesa de trabalho a folhear o álbum de fotografias de mulheres argelinas do fotógrafo francês Marc Garanger ou o Álbum de Auschwitz; Farocki reenquadra as imagens com as mãos de modo a explorar novos pontos de vista, pondo em relevo assim, ao mesmo tempo, a atividade da montagem.

3.1. O artista como (pós)produtor

Em um de seus ensaios escritos, *O que é uma sala de montagem* (FAROCKI, 2003), Farocki apresenta a sala de edição de cinema como um lugar inóspito, escondido nos porões ou sótãos da casa e dos estúdios, parecido com os “galpões onde descansam os trabalhadores das fábricas ou os de uma obra em construção” (FAROCKI, 2003). A sala de edição é, neste ensaio, tanto oficina quanto fábrica, enquanto a montagem é, ao mesmo tempo, um trabalho artesanal e industrial; figura ambígua, em que se confunde a dedicação silenciosa do artesão e a escuridão do trabalho explorado. O gesto de mostrar o artista em seu local de trabalho, em *A expressão das mãos* e *Interface*, portanto, não apenas retira do autor a sua transcendência à obra, ao implicá-lo no próprio tecido do filme, tampouco é apenas um gesto de produção de uma visibilidade deslocada, em que o trabalho solitário do montador nos porões do cinema é restituído à visibilidade pública; a eleição da figura do artista na mesa de trabalho manifesta certa concepção da relação entre as formas de fazer da arte e as formas de fazer do trabalho, entre o trabalho intelectual e o trabalho manual, entre a obra de arte e as suas condições materiais de produção.

A relação entre as formas de fazer da arte e as formas de fazer do trabalho tem uma história complexa, cuja referência última é, evidentemente, a polêmica grega. O homem fazedor de *mimesis* não é condenado em *A República* de Platão apenas sob a acusação da distância dupla que suas imagens mantêm em relação à Ideia, que seria imitação segunda desta imitação primeira que é o sensível. O protocolo do banimento dos poetas também se baseia no estatuto duplo do seu fazer. O trabalhador que produz a *mimesis* não faz uma atividade específica no espaço-tempo privado de seu trabalho; ele faz duas coisas ao mesmo tempo, desenlaçando a

partilha dos tempos e dos espaços da *polis*. O artista rompia com a *sophrosyné*, o conceito que Platão instituiu enquanto princípio de uma comunidade organizada. A *sophrosyné* é a virtude que prescreve que cada indivíduo faça uma única e mesma coisa, à qual a sua natureza o destina. A inclusão do artista na *polis*, na *Poética* de Aristóteles, apenas foi possível na medida em que se equacionou a exceção artística com uma *tekhné*, com um trabalho determinado: a arte deixa de ser um simulacro das outras atividades para se tornar uma atividade específica, inscrita na partilha das ocupações e hierarquias da cidade ¹.

A modernidade artística, entendida em sentido amplo, desvinculou as artes e as técnicas. A emergência da montagem como forma é contemporânea ao desenlaçamento da repartição de temas, gêneros e materiais que definia as divisões próprias ao regime representativo da arte, da mesma maneira que é parte da crise na partilha dos modos de fazer que incluía a arte enquanto uma técnica específica. A identidade da arte não se define no contemporâneo, portanto, por uma distinção interior às maneiras de fazer, mas pela distinção do modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Os filmes de Farocki põem em cena, contudo, uma equação entre arte e trabalho. A associação não se revela apenas através da eleição do artista na sua mesa de montagem como figura privilegiada. A insistência obsessiva em filmar suas mãos trabalhando na mesa de edição em *Expressão das mãos* e *Interface*, assim como em certas cenas em *Imagens do mundo e inscrição da guerra* ou em *Entre duas guerras*, é um gesto de embaralhamento de identidades, em que artesão e artista entram em uma zona de indiscernibilidade. O que se desenha é a concepção de Farocki de cinema como "manu-fatura" (ELSAESSER, 2002). A aproximação entre o artista e o trabalhador instaura uma nova partilha do sensível, ou uma nova partilha das ocupações do corpo: uma nova figura da comunidade, que suprimiu a separação entre trabalho intelectual e trabalho manual².

O cineasta parece herdar sobretudo a partir dos cineastas soviéticos a noção própria à arte construtivista do fazer artístico enquanto um ato de produção. A noção de "arte como primeiramente um modo de produção antes que um modo de expressão" pode ser traçada a partir dos debates construtivistas, da mesma forma que o comprometimento artístico pela "luta por abolir a divisão entre trabalho manual e intelectual" (GOUGH, 2005, 08) faz parte do

¹ A nossa reconstrução das relações do fazer artístico e do trabalho é baseada nas reflexões de Rancière em várias obras, mas principalmente em RANCIÈRE, 2009, 63 – 71; RANCIÈRE, 1996, 35 – 55.

² A crítica à separação entre trabalho manual e trabalho intelectual, Farocki herda da tradição marxista, em particular SOHN-RETHEL, 1978.

imaginário da vanguarda, que procurou transformar a oficina de arte em um laboratório ou fábrica. A noção de produção, que põe em relação tanto a esfera do trabalho industrial como a noção de fazer artístico, torna-se uma categoria privilegiada na modernidade artística, na medida em que propõe uma nova configuração, decisiva para a nova figura do artista que se desenhava, entre o ato de fazer e o ato de tornar visível: "a produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante e da visibilidade. (...) Produzir une ao ato de fabricar o ato de fazer visível, define uma nova relação entre o fazer e o ver" (RANCIÈRE, 2009, 67).

A noção de artista como produtor parece contudo sofrer uma reviravolta fundamental com o trabalho de Farocki. O cineasta poderia muito bem ser localizado dentro do panorama de arte de pós-produção, que Nicolas Bourriaud procurou descrever (2002), na medida em que trabalha frequentemente com a restituição de imagens anteriormente fabricadas. O conceito de arte de pós-produção procura definir as novas formas de restituição e apropriação de objetos, materiais, sons e imagens que dominam a arte contemporânea, na qual a noção tradicional de produção pode ser vista como deslocada, em uma paisagem em que proliferam formas novas de criação a partir do consumo, reciclagem e reemprego de elementos. O uso da noção de produção para caracterizar a montagem de imagens de arquivo de Farocki estaria, nesta perspectiva, equivocada.

Na entrevista que realizei com Farocki durante a escrita deste trabalho, pude ver que o jogo entre a ideia de produção e pós-produção tomam rumos mais complexos. Farocki afirmou que um dos princípios que organizam o seu processo criativo é a procura por abolir a oposição entre produção e pós-produção, que domina hoje o campo do audiovisual. O cineasta afirma que, desde a realização de seus primeiros filmes, ele procura não separar as duas atividades de realização, nem em impor um cronograma pré-estabelecido, no qual a escrita do roteiro, a coleta de imagens e a edição do material seriam etapas distintas. Farocki edita o seu filme ao mesmo tempo que o escreve, filma ou recolhe as suas imagens. O seu modo de produzir não apenas nos revela os seus hábitos de trabalho, ele mostra o processo pelo qual a montagem deixa de ser uma atividade secundária, onde são cumpridas decisões tomadas em outro lugar, para se tornar o centro no qual converge todo o processo criativo. A montagem se constitui durante todo o processo de criação, embaralhando as distinções entre produção e pós-

produção. A mesa de montagem se torna o lugar de produção por excelência.

3.2. A gestualidade das mãos

A expressão das mãos faz parte da série de trabalhos de Farocki sobre o que o cineasta chamou de conceitos visuais (FAROCKI, 2004, 273). A série foi iniciada por *A saída dos trabalhadores da fábrica*, cujo conhecido primeiro filme projetado na história do cinema, *A saída dos operários da fábrica Lumière (La sortie des usines Lumière, 1985, França)*, era o ponto de partida para uma pequena arqueologia na história do audiovisual da imagem de trabalhadores abandonando a fábrica depois do término da hora de trabalho. A série procuraria constituir, nas próprias palavras do cineasta, um *arquivo imaginário*, que investigaria a sobrevivência de determinadas figuras ou motivos visuais na história das imagens (FAROCKI, 2004, 273). A série incluiria ainda *Imagens da prisão* (2001), juntamente com algumas instalações feitas posteriormente, como *Paralelo* (2012) e *Tropos de guerra* (2011). Este conjunto de filmes, vídeos e instalações se interessam em analisar o processo de gramatização do audiovisual, pelo qual certas imagens se cristalizam em “uma figura retórica” (FAROCKI, 2008, 238), que supostamente entenderíamos às cegas, apresentando-se disponível como uma palavra em um dicionário.

O projeto de Farocki pode ser visto como um novo engajamento nas possibilidades permitidas pela imagem eletrônica para se colecionar, catalogar e analisar a imagem cinematográfica. Em um ensaio escrito no começo do desenvolvimento da série, Farocki se interroga sobre o possível nome ou estatuto da nova forma de arqueologia que tal conjunto de seu trabalho inaugurava: “como podemos nomear tal coisa? Alguém poderia chamar de um 'livro ilustrado', uma enciclopédia, uma coleção de imagens ou, talvez mesmo, um arquivo de expressões cinematográficas” (FAROCKI, 2004, 273). O cineasta, enfim, procurou a definição de sua compilação no modelo de um dicionário etimológico, “por causa do modo em que eles documentam uma palavra ou uma expressão cronologicamente, durante as décadas e os séculos” (FAROCKI, 2004, 273).

O motivo visual de *A expressão das mãos* é, como o título já sugere, o primeiro plano das mãos. Harun Farocki procura pôr em relação imagens em close up de mãos humanas, retiradas

da história do cinema e da propaganda, compondo um pequeno atlas de imagens. O filme nos revela uma outra abordagem em relação à imagem de arquivo. A concepção bastante tradicional da imagem fotográfica enquanto inscrição indicial do real, que era extremamente importante na análise das fotografias em *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, se apaga agora diante de novas preocupações. A montagem procura ainda uma forma de arqueologia da imagem, que procura trazer à superfície as camadas visíveis e legíveis sedimentadas nos arquivos; no entanto, a concepção de imagem não é mais a mesma. Podemos dizer que a imagem não é mais vista sob signo da *cópia*. Ela não se refere mais a um original do qual ela seria o índice inscrito em um suporte. Ela é vista, ao contrário, como *simulacro*. As imagens se aproximam nos filmes a partir do critério da semelhança figurativa. A memória se torna assim por inteira capturada no jogo das similitudes que as imagens provocam. As imagens são manipulações da memória. O seu poder é o de nos lançar no circuito das similitudes.

A arqueologia do primeiro plano das mãos na história do audiovisual é a oportunidade pela qual Farocki pode, por um lado, analisar o processo de gramatização dos gestos no cinema, por outro lado, pôr em questão a partir dos seus próprios gestos manuais o trabalho de montagem. *A expressão das mãos* nos mostra Farocki em sua mesa de edição de vídeo. O filme se estrutura de modo muito próximo a certas obras de cinema também passadas na mesa de montagem, como *Onde jaz o teu sorriso* (Pedro Costa, 2001), *Roteiro do filme Paixão* (Godard, 1982) e *O cinema e a morte* (Bitomsky, 1991), onde a distinção clássica entre "*mise en scène*" e montagem se esmaece. Trata-se de filmes organizados em uma forma de "montagem direta"³, pela qual as operações características da montagem são inseridas no interior do plano, confundem-se com o gesto de pôr em cena. Em *A expressão das mãos*, a justaposição de imagens frequentemente ganha forma a partir de pequenas panorâmicas, que lançam o nosso olhar de uma imagem de um monitor à imagem do outro monitor; a montagem entre imagem e som torna-se uma questão de som direto, pela qual Farocki analisa ao vivo as imagens que dispõe na sua frente; a montagem entre elementos díspares, como imagens em vídeo, páginas de livros, desenhos, anotações, ocorre na própria mesa de edição, o local em que os elementos são agenciados. *A expressão das mãos* se torna assim uma análise dos próprios gestos manuais de montagem.

³ A expressão "montagem direta" foi apresentado por Anita Leandro, que discutiu o conceito na sua apresentação na SOCINE, em 2013.

O filme se inicia com a análise de uma bela cena de um batedor de carteiras em ação de *Anjo do mal*, de Samuel Fuller (*Pickup on South Street*, 1953, 35mm). A cena do filme é projetada em dois monitores; a câmera se desloca de um monitor para outro, sempre à altura das mãos de Farocki. A cena nos mostra uma bela mulher (Jean Elizabeth Peters) sendo furtada em um trem: a montagem de Fuller constrói um jogo desconcertante entre os gestos da mão que roubam e os gestos do rosto da mulher, que sente-se seduzida pelo estranho que se aproxima. A justaposição das imagens constrói uma analogia figurativa, sugerindo que a mão que abre a bolsa da mulher abre na verdade os seus lábios, desejosos de se entregar ao homem desconhecido. A ação de rebobinar a fita de vídeo e mostrar a cena novamente revela uma nova possibilidade trazida pelo vídeo, cujo gesto Farocki parece enfatizar: a potência de ver de novo, parar a imagem, voltar e ver mais uma vez.



Figura 5: As mãos, o monitor, o furto e a mesa de montagem em *A expressão das mãos*

A análise de Farocki se centra nas relações entre o primeiro plano do rosto e o primeiro plano da mão, em como cada um parece cancelar o significado do outro. O rosto revela um jogo de sedução pelo qual a mulher roubada parece estar encantada, enquanto a mão volúvel do seu sedutor nos mostra as suas más intenções. A mão, na verdade, tornou-se um rosto, foi tratada

pelo filme como um rosto. Podemos dizer, com Deleuze, que a mão foi “rostizada” (DELEUZE, 2007, 137 – 142). Nesta cena, os micro-movimentos das mãos ganharam enorme força expressiva. As mãos são o suporte que nos permite ler a alma dos personagens e não mais o seu rosto.

A expressividade das mãos era uma das razões que tornavam o cinema de Bresson fascinante para Farocki. Em seu ensaio escrito sobre o cineasta francês, Farocki oferece grande importância ao conhecido papel das mãos no cinema de Bresson: “Antes de mostrar o primeiro plano de um rosto, Bresson mostra o primeiro plano de uma mão. Corta sem maiores preocupações a cabeça e, com esta, a face, e se limita a registrar a ação de uma mão (FAROCKI, 2003, 19). A câmera de Bresson demonstra pouco interesse pelos planos abertos, da mesma forma que evita o close do rosto, procurando alcançar uma distância justa do corpo de seus modelos, que em geral estão absortos em sua atividade ou trabalho. Os personagens bressonianos são frequentemente esfinges, cujas intenções os rostos dissimulam e as mãos revelam. O que parecia interessar Farocki era a nova partilha do corpo em Bresson, que destitui o privilégio do rosto, e elege órgãos menores, os órgãos do trabalho, como os verdadeiros elementos expressivos.

O problema do gesto das mãos no cinema de Bresson talvez tenha chegado a seu maior grau de complexidade em *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé* Bresson, 1963). O filme descreve o meticuloso processo de planejamento e execução de um plano de fuga da prisão de um detento francês, condenado à pena de morte pela polícia nazista por ter participado da resistência à invasão alemã à França. O filme se desenvolve no mesmo ritmo que os gestos do prisioneiro, que executa a sua fuga como quem cumpre um rito, onde cada movimento tem a gravidade de um gesto cerimonial. Os objetos que participam do ritual da fuga parecem se metamorfosear ao serem manipulados, como se a depender do modo como se segura uma coisa, ela pudesse receber um outro nome: uma colher se transforma em uma alavanca que lhe permite a fuga, uma parede em um meio de comunicação com seu vizinho de cela, roupas em cordas, os arames do colchão em um gancho, um alfinete em uma chave. Os prisioneiros se envolvem em todo um circuito secreto de troca de objetos misteriosos, pequenas ferramentas como um lapis, pedaços de papel ou alfinetes, em que estão cifradas as possibilidades de fugir ou de se comunicar com o mundo exterior.

"Jamais havia se filmado um filme semelhante sobre o trabalho e o seu significado", nos diz Farocki (FAROCKI, 19). *Um condenado à morte escapou* contrasta a completa opacidade do rosto do seu personagem com a transparência de suas mãos, que revelam progressivamente o seu plano, a sua execução e a firmeza de sua convicção. As mãos expressam desta maneira, Farocki parece sugerir, o processo de recriação material e simbólica do mundo pelo personagem. O breve comentário de Farocki sobre o filme nos revela uma concepção humanista e bastante tradicional do trabalho no Ocidente, no qual o trabalho se define pela ação voluntária orientada para produção de objetos, a transformação pela qual as coisas se tornam objetos pela manipulação do homem. (ARENDETT, 2007, 152 -157). O objeto se revela assim como um gesto cristalizado. O trabalho, portanto, seria a mediação entre Natureza e Cultura, pela qual o homem constitui o mundo e a si próprio.

A Expressão das Mãos desdobra em várias direções o interesse de Farocki pelas mãos de Bresson. O filme nos mostra que as mãos não apenas carregam e manipulam instrumentos, elas oferecem e recebem, elas apontam e mostram, elas saúdam e ameaçam, elas comunicam e significam. As mãos mediam nossa relação com o mundo. As mãos pensam. A importância das mãos em Farocki pode nos lembrar a equação entre mãos e pensamento de Heidegger, para quem a atividade de pensar também se aproximava daquela do artesão: “todo movimento da mão, em cada um de seus trabalhos, realiza-se no elemento do pensamento, todo suporte da mão suporta ele mesmo nesse elemento. Todo trabalho da mão está enraizado no pensamento” (HEIDEGGER, 1968, 16).

Em certo momento de *A expressão das mãos*, Farocki nos mostra algumas cenas de um filme silencioso de 1908. Trata-se de um filme da época em que o processo de gramatização do cinema encontrava-se em seus primórdios. A noção de quadro filmico ainda apresentava uma profunda dívida em relação a noção teatral de palco, o que implicava que para cada cenário do filme era apenas necessário um único plano aberto, no qual todas as ações aconteciam, sem recorrer portanto ao processo de planificação das ações que se tornou hegemônico no cinema alguns anos depois. O filme nos mostra, no entanto, o seu único plano em close-up, que nos revela duas mãos de uma ladra a esconder, em gestos furtivos, jóias dentro de um suporte para sabonete, sobre um fundo totalmente preto, para que nada nos distraia do ato criminoso. Farocki nos mostra em seguida outra cena. O cineasta encosta o seu dedo na tela do monitor, apontando para um mulher específica, sentada em uma mesa à esquerda, dentro de um *plano-*

tableaux cheio de outros personagens. Farocki reenquadra a imagem com as mãos, para que a expressão da mulher se sobressaia, como em um close. Ele nos diz:

Esta mulher, que mais tarde vai se tornar a ladra, tem aqui uma expressão e uma postura que significa raiva ou mesmo más intenções. Hoje nós estamos acostumados em ver um filme – em receber um filme – em imagens fragmentadas. Os fragmentos direcionam nossa visão. Sem essa imagem-guia e diálogo, é difícil para nós entender o que está se passando. Os gestos e expressões faciais dos atores em filmes silenciosos parecem para nós como uma língua estrangeira; alguma coisa que temos que aprender.

A sequência é exemplar do modo de funcionamento da montagem de *A expressão das mãos*. A imagem é comentada pela voz de Farocki e ao mesmo tempo pelas suas mãos, que interferem em uma montagem direta. O filme abre nesta cena algumas de suas hipóteses. Farocki parece convencido de que o lugar da gestualidade no cinema silencioso foi aos poucos deslocado de sua centralidade. A transformação do gesto em uma mídia do cinema é uma promessa ainda não cumprida. O filme nos mostra mais tarde um pequeno manual para atores de cinema, *Gestologia e Atuação Filmica*, fundador de uma escola de atuação que nunca chegou a existir. Os gestos das mãos de Farocki, que folheia pacientemente o livro, possuem a precisão e a lentidão ritualística de um personagem de Bresson. O livro oferece lições para atores a respeito de como posicionar suas mãos: beijar as costas da mão indica um cumprimento formal, beijar a palma da mão é um gesto de adoração; uma tapa com a palma da mão é um signo de intimidade, com as costas, é um castigo.

O filme surpreende ao nos mostrar que em um dos capítulos do livro os atores deveriam aprender sobre o taylorismo. *A expressão das mãos* se interroga assim sobre a relação entre a economia do movimento do trabalho e a economia do movimento do cinema. O cineasta nos mostra uma sequência de quatro planos de um filme: 1) um pianista, "o trabalhador manual preferido do cinema", toca virtuosamente seu instrumento, no que parece ser a sala de estar de sua casa, enquanto bebe uma taça de vinho; 2) em seguida, a taça, colocada no braço do piano, desequilibra-se e cai, espatifando-se no chão; 3) uma mulher na cozinha, provavelmente uma faxineira, larga imediatamente as roupas passadas que se encontram na sua mão em cima do balcão, pega uma pá e se direciona para fora do plano; 4) Vemos em primeiro plano as mãos da faxineira a recolher os estilhaços de vidros. A sequência nos chama a atenção para o encadeamento firme e preciso dos gestos, que se engatam um no outro com grande exatidão rítmica, como em uma linha de produção. "Mesmo hoje nós não temos um claro

entendimento da relação entre os gestos do trabalho e aqueles da narração cinematográfica", nos diz Farocki.

O gesto de pôr em comparação o cinema com o trabalho industrial nos descortina a reflexão de Farocki sobre a gramatização do gesto. A ligação entre o cinema e os processos de modulação da gestualidade do trabalho industrial é historicamente conhecida, podendo ser traçadas aos próprios estudos do movimento de Marey e Muybridge. Farocki parece apontar ainda que de maneira semelhante ao modo como foi construída a linguagem dos gestos do cinema, o taylorismo contribuiu para o processo de gramatização da gestualidade, constituindo a linguagem de movimentos eficientes e produtivos do trabalho fabril. A técnica de seleção, produção e otimização dos gestos de trabalho de Frederick Taylor nos mostra o processo pelo qual o corpo é repartido, analisado, medido pelo poder, em busca da capacitação e sincronização de seus movimentos, em seus mínimos detalhes anatômicos. Os gestos do trabalho expressam no filme a transformação do corpo em objeto de controle continuado .

O cineasta parece assim compartilhar com Foucault a reflexão sobre transformação do corpo "como objeto e alvo de poder", que o filósofo rastreia no início da idade moderna (FOUCAULT, 2007, 163). A ideia de Foucault de que a emergência de novas técnicas do corpo transformou profundamente a própria natureza do objeto de controle parece, contudo, perder a validade aqui. O filósofo procurou diferenciar, podemos por assim dizer, a gestualidade própria ao símbolo e a gestualidade própria ao labor: a nova coerção sobre o corpo "se faz mais sobre as forças que sobre os sinais", mais sobre a economia e a eficácia dos movimentos, que sobre os elementos significativos do comportamento ou a linguagem dos gestos (FOUCAULT, 2007, 163 – 164). Do ponto de vista de Farocki, a distinção se esfacela. Tanto o corpo laboroso se revela dotado de um hieratismo cerimonial, quanto o corpo teatralizado do ator do cinema revela o processo de disciplinamento dos gestos.

Em uma propaganda militar do governo americano da época da Segunda Guerra Mundial, apenas as mãos dos trabalhadores nos são mostradas. As mãos parecem pertencer, nos fala Farocki, ao "grande corpo alegórico" da Nação. Em tal fragmento, se conjuga novamente, uma indistinção provisória entre a dimensão simbólica e material do gesto. O labor torna-se um rito comunitário.

A análise dos gestos manuais nos filmes da história do cinema em *A expressão das mãos* aponta para uma análise subjacente dos gestos manuais do montador, que a câmera sempre enfatiza, como se o que é dito a respeito das imagens nos monitores também valesse para as atividades manuais de Farocki. Os movimentos locais de manipulação de um livro, de anotação em uma folha papel, de desenho em um caderno, de operação com os equipamentos, de parada, repetição e corte das imagens, também conquistam um valor expressivo decisivo. O gesto de apontar o dedo diante de um monitor, de reenquadrar uma imagem com as mãos simbolizam as próprias operações de montagem. O filme parece querer revelar que a condição de possibilidade da montagem é *o gesto inscrito* que nela se oculta: os gestos de mostrar, apontar, isolar, comparar, relacionar, distinguir, que se inscrevem em cada operação de corte. A montagem parece se revelar assim como uma forma de pensamento gestual.

3.3. O artista como operador

A experiência de Farocki com o vídeo transformou não apenas sua ideia e prática de montagem, como trouxe a sua concepção do cinema como manufatura a um novo nível. *Interface* é seu primeiro projeto instalativo, idealizado para ser mostrado em dois monitores em galerias e museus. *A mise en scène* de *A expressão das mãos*, que se organizava em torno da própria mesa de edição, em que se destacavam os movimentos da câmera, que levavam o olhar de um monitor a outro, de uma imagem a outra, se transforma no próprio dispositivo instalativo de *Interface*: os dois monitores da mesa de edição de vídeo, que ocupavam antes uma única tela, se transformam nos dois monitores da instalação. *Interface* põe em cena Farocki em sua mesa de edição, a interrogar seu próprio trabalho. A análise das imagens dos outros que ele realizou desde os seus primeiros filme-ensaios dos anos 1980 agora é dedicada a seus próprios filmes, desde os trabalhos de juventude até os mais recentes. A reflexão sobre a montagem, a interação com os equipamentos e o seu próprio cinema que se mantinha implícita em *A expressão das mãos* torna-se, então, a questão central em *Interface*.

O filme *Número dois* de Godard (Numéro Deux, 35mm, 1975) ocupa um papel privilegiado na gênese do dispositivo de *Interface*. Uma série de episódios da vida de uma família de trabalhadores, vivendo em um pequeno apartamento na França, foram filmados por Godard em vídeo. Tais imagens são exibidas em dois monitores, que foram instalados na sala de

montagem do cineasta. *Número dois* apresenta, deste modo, um dispositivo inédito no cinema até então. Os dois monitores de vídeo, que mostram as cenas da família operária, são refilmados em 35mm. O filme apresenta em uma única tela, deste modo, duas imagens em vídeo, que coexistem no interior do quadro fílmico, emergindo do fundo preto da sala de edição. O próprio Godard aparece na sala de montagem, sempre na posição de operador dos equipamentos de trabalho. *Número dois* se revela assim como uma das primeiras investigações de Godard sobre as relações entre o filme e o vídeo, assim como um de seus primeiros trabalhos de auto-retrato.

As semelhanças entre *Interface* e *Número Dois* nos revelam as preocupações em comum entre Farocki e Godard. Os cineastas põem a si próprios em cena a interrogar o seu próprio trabalho. Ambos problematizam a relação que mantêm com os próprios filmes que fazem, com os equipamentos e com as imagens. O cenário de ambos os trabalhos não por acaso é um sítio de produção. De maneira semelhante a Farocki, Godard se apresenta em seu filme antes como um trabalhador, alguém que opera máquinas e instrumentos, do que propriamente como um autor, dando continuidade à desconstrução da figura da autoria que Godard iniciou em seus filmes no grupo Dziga Vertov.

Figura 6: Dois monitores em uma única tela em *Número dois*



A lição que Farocki acredita ter aprendido com *Número dois* é a que o vídeo nos acostuma a pensar em termos de duas imagens ao mesmo tempo, ao invés de sequencialmente. O que está em jogo em *Número dois* para Farocki é a mudança de um princípio de montagem centrado na

sequencialidade (no tempo) para um princípio de justaposição (no espaço). A transformação teria sido motivada pela a passagem da edição filmica para a edição videográfica. Em um diálogo com Kaja Silverman sobre o filme de Godard, Farocki coloca:

A ideia de duplicar a imagem deve ter vindo a Godard do trabalho em vídeo. Edição de vídeo é usualmente feita sentando na frente de dois monitores. Um monitor mostra o material já editado, e o outro monitor o material bruto, o qual o vídeoartista pode ou não adicionar ao trabalho em processo. Ele se torna acostumado a pensar duas imagens ao mesmo tempo, antes que sequencialmente.

(FAROCKI, 1998, 142)

O que Farocki põe em jogo são as implicações que uma mudança no dispositivo da mesa de montagem implica na produção do pensamento. A mesa de edição de vídeo convidou Farocki a pensar de outra forma. O sistema de dois monitores do vídeo levou ambos os cineastas a uma nova ideia de montagem, na qual o estatuto do intervalo se deslocou completamente. A montagem já não mostra mais “isso e então aquilo”, mas mostra “isso e aquilo, ao mesmo tempo”. A reflexão sobre a mesa de edição de vídeo permitiu, desta maneira, o advento das instalações de Farocki.

O princípio de construção do dispositivo de *Interface* pode ser definido assim como uma forma de *espacilização da montagem*. A montagem agora ocorre não apenas entre as imagens dispostas sequencialmente no tempo, como ocorre sobretudo entre as imagens justapostas simultaneamente, no espaço. Em *Interface*, Farocki submete certas sequências de seus filmes anteriores à sua nova forma de montagem. Em um dos dois monitores da instalação, podemos ver o primeiro plano de um olho de uma mulher sendo maquiada, que reconhecemos como uma das imagens recorrentes de *Imagens do mundo e inscrição da guerra*; no outro monitor, vemos a imagem de uma máquina, desenhando detalhadamente a fachada de um edifício, que reconhecemos pertencer ao mesmo filme. Farocki comenta, então, a seguir diante da mesa de montagem:

Esta mesa de edição tem duas telas, para ver se duas imagens se encaixam bem juntas, já que vão aparecer em sequência em um filme. Será que esta imagem funciona com esta outra? Será que esta imagem se oferece a esta outra? Será que esta imagem fecha a si mesma diante dessa outra? Nós podemos entender essa dualidade ao sugerir que uma imagem comenta a outra. Até hoje, apenas palavras, ou às vezes música, podiam comentar imagens. Agora, imagens comentam imagens.

O que acontece quando duas imagens originalmente ordenadas na forma da sucessão são exibidas lado a lado na sala expositiva, na forma da simultaneidade? Acreditamos que a montagem, *ela própria*, é posta em cena em *Interface*. A montagem é *exibida* e problematizada enquanto tal. A montagem não é mais aquilo que torna visível; ela é, ao contrário, o que *se faz* visível.

O mesmo procedimento de exposição da montagem de uma sequência de *Imagens mundo e inscrição da guerra* é aplicado a outros dos filmes anteriores de Farocki. O que mais nos chama atenção são os fragmentos de *Fogo que não se apaga* e *Entre duas guerras*, nos quais podemos ver Farocki em sua mesa de trabalho. *Interface* produz assim um jogo de espelhos, no qual a imagem do cineasta em seu sítio de produção se multiplica.

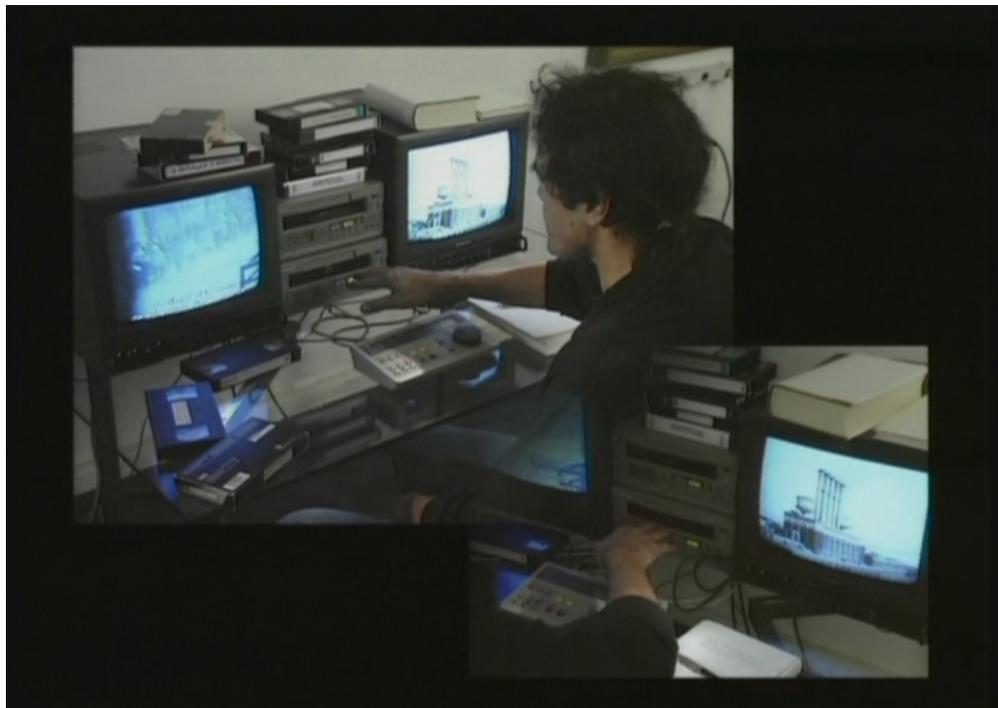


Figura 7: A mesa de montagem de Harun Farocki em *Interface*

Em um dos monitores, podemos ver a primeira sequência de *Fogo que não se apaga*. Sentando atrás da mesa de trabalho, Harun Farocki, nos seus vinte e poucos anos, lê o depoimento de Thai Bihn Dah, vietnamita sobrevivente ao ataque de napalm durante a guerra

americana contra o Vietnã. No outro monitor, Farocki reproduz o seu discurso de juventude, 26 anos depois. O relato é a oportunidade pela qual Farocki pode realizar uma reflexão sobre a imagem. A interrogação “como podemos lhes mostrar o napalm em ação?” é o ponto de partida de um reflexão sobre a possibilidade de representar o inimaginável. Farocki nos apresenta o seu problema na forma do que poderíamos chamar de uma *aporia* da imagem, para usarmos uma expressão de Didi-Huberman (2010):

Como posso mostrar o napalm em ação? Como posso mostrar os danos causados pelo napalm? Se lhes mostrarmos imagens de queimaduras de napalm, vocês fecharão seus olhos. Primeiro fecharão seus olhos às imagens, então, fecharão seus olhos à memória, então fecharão seus olhos aos fatos, então fecharão seus olhos a todo o contexto. Se lhes mostrarmos uma pessoa com queimaduras de napalm, feriremos seus sentimentos. Se ferirmos seus sentimentos, vocês se sentirão como se nós tivéssemos tentado usar napalm em vocês, às suas custas. Só podemos dar-lhes uma pequena ideia de como o napalm funciona.

A pergunta “O que pode dar a ver o napalm em ação?” é respondida com uma comparação inesperada. A sequência termina com o gesto decisivo com que Farocki resolve, com a ponta de um cigarro, queimar o próprio braço. A comparação entre duas imagens incomparáveis - um cigarro, que “queima a 400°C” e, o napalm, que “queima a 3.000°C” - revela um princípio de pensamento por montagem. O gesto de pôr em relação aquilo que não tem medida comum se transforma no princípio de montagem do filme. A montagem em Farocki manifesta neste filme de juventude uma de suas características mais marcantes e, ao mesmo tempo, mais duradouras: a montagem não é a operação que procura construir entre duas imagens uma continuidade discursiva, uma homogeneidade primeira, que permite que as imagens se agenciem sem fissuras; a montagem é, ao contrário, uma arte do intervalo, uma arte do entre imagens. A montagem é a operação de corte que permite manter as imagens justapostas no seio do irreconciliável. A falta de medida em comum é que o permite confrontar-se, em *Fogo que não se apaga*, com o horror da guerra.

Vemos duas imagens de *Fogo que não se apaga* serem projetadas lado a lado na instalação: a citada cena da queimadura de cigarro e uma outra, que no filme a sucede temporalmente, em que vemos uma substância inflamável sendo testada em um rato de laboratório. A montagem comparou a sua mesa de trabalho e o laboratório científico. O cineasta direciona então uma pergunta ao passado. Quais experimentos tomam corpo na mesa de montagem? - ele

pergunta. A mesa de montagem é um dispositivo de visibilidade das imagens. Entendemos por dispositivo de visibilidade uma determinada correlação de forças que, ao dispor o visível em certas coordenadas espaço-temporais institui, por sua vez, um determinado feixe de modos de ver e ser visto. As visibilidades não são “nem os atos de um sujeito da visão, nem os dados de um sentido visual” (DELEUZE, 2007, 65). Os dispositivos de visibilidade são as linhas de força que, invisíveis, fazem ver. A justaposição das imagens em *Interface* sempre nos interroga: o que estas duas imagens compartilham? O que pode uma imagem ter em comum com uma outra? Montar é produzir um experimento em um laboratório. Algo pode tornar-se visível.

A problematização da interação entre o montador e a mesa de montagem em *Interface* é o ponto de partida para uma reflexão sobre o pensamento. Em um artigo sobre o projeto, Christa Blümlinger expõe o jogo pelo qual, “por um lado, a expressão de uma forma de pensamento é confiada a uma forma artística, e por outro lado, este pensamento é ele mesmo transformado em objeto de reflexão através dos meios filmicos e eletrônicos” (BLÜMLINGER, 2004, 62). Tal problematização é sintoma da concepção de artista que Farocki procura experimentar agora. Em uma entrevista, o cineasta define o próprio estatuto de sua atividade nos termos de uma assemblage homem-máquina: nem “trabalhar como uma máquina”, nem “trabalhar como um artista”, que seriam para Farocki soluções fáceis, mas de “juntar as duas formas em uma” (FAROCKI apud ESSAESSER, 2012). A mesa de montagem se tornou, assim, o espaço por excelência em que o pensamento pode ganhar forma; a própria imagem do pensamento, contudo, apresenta-se, neste ensaio sobre o ato de pensar diante das imagens, transformada radicalmente: um novo pensamento tornou-se possível.

O que se aprende na mesa de montagem, Farocki já havia dito no seu ensaio sobre a sala de edição: “na ilha de edição, adiantando e rebobinando, se aprende acerca da autonomia da imagem” (FAROCKI, 2003, 12). A crença na autonomia da imagem é o que diferencia Farocki dos cineastas que trabalham com material de arquivo que procuram ressignificar as imagens, desviá-las de seu uso habitual ou construir com elas um discurso que elas não solicitaram: o seu trabalho é, ao contrário, fazer emergir o que já se encontrava nas imagens em estado de latência, a partir de pequenas intervenções. A ideia de uma imagem autônoma se conjuga à ideia de uma visão involuntária: “Foi quando eu estava editando este filme – o cineasta se refere a *Uma Imagem* (Ein Bild, 1983, 16mm, Alemanha) - que pela primeira vez

entendi como ver as imagens involuntariamente, de uma só vez, até o projeto do filme se desenvolver por si próprio”. A visão não é o ato voluntário de um sujeito senhor de si mesmo: a visão é tomada dos olhos pela imagem que os captura, que os força a ver mais e além. A famosa atentividade de Farocki não é outra coisa que um olhar flutuante que sabe deixar-se ser surpreendido por algo – um detalhe, um gesto, um indício – que vem de fora.

A mesa de montagem é, portanto, o local de um encontro decisivo. Ela não é o espaço no qual decisões tomadas em outro lugar (no roteiro, no set de filmagem), ganham corpo, mas o cenário onde as decisões, de fato, acontecem. “Mais tarde, eu aprendi a como resgatar das imagens o texto que as acompanharia. Eu falava com as imagens e escutava as coisas que elas me diziam”. A figura do pensamento que se desenha em *Interface* esmaeceu as fronteiras entre atividade e passividade, entre saber e não-saber, entre vontade consciente e processo inconsciente. As relações entre operador e instrumento se tornaram simétricas. O mesmo pode-se dizer da relação do montador com as imagens. O trabalho da mesa de montagem se torna a escuta paciente das imagens e a interação sinuosa com os equipamentos, em uma aliança entre os olhos e as mãos, onde o pensamento aos poucos conquista a sua forma. “O automatismo material das imagens faz surgir, de fora, um pensamento que se impõe, como o impensável para nosso automatismo intelectual” (DELEUZE, 1985, 216).

4. A instalação como montagem

A obra instalativa de Farocki se inicia, como vimos, com *Interface*, em 1995, se desdobrando a partir de então em mais de 25 trabalhos até hoje. O cineasta mantém a exploração de seus temas característicos - a produção de imagens, os dispositivos de visualização, a guerra, a economia, a tecnologia, o trabalho, o cinema -, submetendo-os agora a uma outra forma de pensamento, definida por um outro regime de montagem. Pretendemos analisar neste capítulo a instalação em dupla projeção *Anti-música* (*Gegen-Musik*, 2004, Digital Beta), em que os procedimentos que definem a obra instalativa do cineasta aparecem já bem definidos e desenvolvidos. Embora a montagem de *Anti-música* não possua a complexidade de trabalhos mais recentes como *Devorar ou voar* (*Fressen oder Fliegen*, Antje Ehmann e Harun Farocki, 2008, Digital) ou *Tropos de guerra* (*Tropen des Kriegen*, Antje Ehmann e Harun Farocki, 2011, Digital), que realizam uma montagem com seis monitores, ampliando o escopo das operações de suas instalações precedentes, já podemos encontrar nesta instalação de apenas dois monitores o que há de melhor na obra instalativa de Farocki.

4.1. Soft Montage

No capítulo anterior, discuti a respeito da passagem da obra propriamente cinematográfica de Farocki para a sua obra instalativa, a partir da análise de *Interface*. A minha hipótese era de que a reflexão de Farocki sobre a mesa de edição de vídeo criou a oportunidade para a experimentação de outros dispositivos instalativos, distintos do dispositivo tradicional do cinema. A meditação de Farocki em *A expressão das mãos* e *Interface* procurava encontrar na mesa de montagem uma nova forma de agenciamento material entre o artista, os seus instrumentos e as suas imagens, que implicava e constituía uma forma nova de pensamento. A mesa de edição de vídeo ensinava o cineasta a pensar em termos de duas imagens simultâneas, ao invés de sequencialmente. *Interface* transformava o princípio de ver duas imagens ao mesmo tempo no dispositivo aparentemente simples da instalação: dois monitores de vídeo são justapostos na sala expositiva, mostrando diferentes séries de imagens que se

cruzam lenta e continuamente, frequentemente montados no chão para favorecer o olhar distanciado do espectador. A montagem se multiplicava então em várias direções: ela passava a acontecer então não apenas entre as imagens justapostas sequencialmente em cada monitor, como também entre as imagens justapostas simultaneamente pelos dois monitores. O gesto de composição a partir da distribuição de monitores no espaço implicava ainda a construção de uma nova visibilidade da montagem: a montagem tornava-se assim, ela própria, exposta; ela poderia a partir de então ser problematizada enquanto tal.

A passagem de Farocki para o trabalho com instalações de vídeo se mostra, portanto, profundamente enraizada em sua própria prática de cinema. Rosalind Krauss já havia comentado o modo pelo qual a identidade de Farocki enquanto cineasta se mantinha independentemente da mudança de formato, dispositivo e público, a partir da afirmação aparentemente paradoxal de que “Farocki é sempre referido como *cineasta* e sua arte como *instalação*” (KRAUSS, 2011, 113). A definição de Farocki como um artista híbrido, que trabalharia com muitos formatos diferentes, não parece desta maneira proceder corretamente: a noção de hibridismo poderia nos confundir, ao sugerir que os campos das artes visuais e do cinema seriam por princípio campos já individuados e separados, e que a mistura seria por assim dizer secundária, acidental e posterior. Trata-se de uma ideia que nega a própria noção de montagem enquanto agenciamento de materiais, imagens e mídias heterogêneos, ignorando a autonomia dos campos artísticos e a especificidade do meios. A ideia de hibridização nos impede ainda de reconhecer a coerência interna de sua obra, o modo pelo qual foi a sua reflexão sobre a montagem no cinema que se desdobrou em suas variadas montagens instalativas.

A manutenção da identidade de cineasta não impede, contudo, que Farocki desenvolva em sua obra instalativa um novo regime de montagem. Em um ensaio escrito para a revista *Trafic*, o cineasta definiu com a expressão *soft montage* o seu atual método de trabalho, iniciado a partir de *Interface* e desenvolvido em suas instalações seguintes (FAROCKI, 2010, 69 – 74). O que significa *soft montage* e quais mudanças são postas em jogo? Em nossa análise de *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, procuramos mostrar como Farocki herda o problema eisensteiniano da montagem intelectual, transformando-o completamente, a partir de uma forma de montagem inspirada pela sintaxe paratática de Bresson, Straub e Godard, os seus autores favoritos do cinema do pós-guerra. O pensamento eisensteiniano se dissolvia em

sua pretensão à totalidade, à organicidade e ao automatismo, sendo recontrado em Farocki transformado de maneira radical. Tratava-se então de uma forma de pensamento que operava a partir de disparações entre imagens, e não mais a partir de sua colisão: o seu local de funcionamento era os intervalos entre os elementos, que passavam agora a valer por si próprios. A montagem já não constituía um Todo, ela não mais expressava um pensamento de ordem superior. A montagem construía o discurso a partir da organização dos intervalos, espaçamentos e passagens.

Imagens do mundo e inscrição da guerra constrói desta maneira uma estrutura bastante rigorosa. A estrutura do filme permite que a montagem de fragmentos se transforme no decorrer de sua duração em uma sintaxe coesa, a partir do uso sistemático de repetições e variações, que oferecem ao filme a dimensão analítica, reflexiva e ensaística que ele ambicionou. A obra instalativa de Farocki nos revela, por sua vez, um projeto de montagem diferente, marcado ao mesmo tempo por uma modéstia e liberdade maior, prescindindo do rigor estrutural de seus filmes-ensaio. O que Farocki procura chamar de *soft montage* é o desenvolvimento de uma forma de montagem na qual o estatuto do intervalo se tornou indeterminado. A montagem nas instalações de Farocki não apenas multiplicou os intervalos, distribuindo-os tanto no tempo, quanto no espaço, como transformou a sua própria natureza: o intervalo não estabelece mais uma sintaxe entre as imagens *a priori*, deixando que a produção do sentido fique a cargo do espectador.

A noção de *soft montage* Farocki foi procurar novamente em *Número dois*, de Godard. Neste filme, a justaposição de dois monitores de vídeo no interior do quadro fílmico permitia um pensamento por montagem no qual a sintaxe dos elementos não era mais aquilo o que explicava as imagens, mas o que precisava ser explicado.

Quando Godard mostra dois monitores, ele faz um deles comentar sobre o outro em uma *soft montage*. Eu falo em “soft montage” porque o que está em questão é uma relacionalidade em geral, antes que uma oposição ou equação rigorosa. *Número dois* não predetermina como duas imagens devem ser conectadas; nós devemos construir as associações nós mesmos de modo continuado na medida em que o filme se desdobra.

(FAROCKI, 1998, 142)

No texto de 2002 escrito para *Trafic*, Farocki retoma a expressão para comentar as suas

próprias instalações de dois ou mais monitores. O cineasta comenta em particular a série de três instalações *Olho-Máquina* (*Auge\ Maschine*, 2001, Digital Beta), realizado um ano depois de *Anti-música*. Farocki comenta o modo como a justaposição de duas imagens – um plano de um filme suíço de 1949, em que as mãos de um operário cortam pequenos pedaços de metal com o auxílio de uma máquina, e um vídeo promocional de um míssil teleguiado - produziu diferentes sentidos, em duas apresentações distintas da obra. No Centro de Arte-mídia em Karlsruhe, Farocki fala que viu apenas aquilo que tinha intencionado realizar: um comentário a respeito dos processos de automação, que parecem abolir o trabalho da visão humana em certas esferas da economia capitalista contemporânea, como fora abolido o trabalho manual em outras no passado. Na galeria Kunst-Werk em Berlim, o cineasta comenta que viu surgir entre as imagens um sentido inesperado, embora certamente interior às suas próprias preocupações: “quando eu vi essa dupla projeção (...), com os dois monitores levemente virados um para o outro, fui atingido pela conexão horizontal de sentido, a conexão entre forças produtivas e forças destrutivas” (FAROCKI, 2010, 71). A noção de *soft montage* promove desta maneira uma ambiguidade imanente à montagem:

Há sucessão como também há simultaneidade na dupla projeção, a relação de uma imagem com a seguinte como também com aquela ao lado; uma relação com a precedente como também com a concorrente. Imagine três ligações duplas pulando atrás e à frente de seis átomos de carbono de um anel de benzeno; eu procuro a mesma ambiguidade na relação entre um elemento em uma imagem com aquele que a sucede ou a acompanha.

(FAROCKI, 2010, 70)

A noção trazida por Farocki de uma “relatividade em geral” parece mais uma vez nos remeter à potência do *E*, que de Godard de *Aqui e acolá* (*Ici et ailleurs*, 35mm, 1976,) à análise de Deleuze (1990, 217) parece condensar de maneira precisa a concepção contemporânea de montagem. O próprio Farocki reconhece a discussão sobre a potência do *E* como uma reflexão subjacente ao seu método de trabalho, como podemos constatar pela leitura da entrevista que realizei com ele¹. O gesto de montar, como se sabe, diz respeito à construção de conectivos: o seu modo de existência é próximo, afinal, àquele em que vivem as preposições e conjunções na linguagem. A *soft montage* é uma forma de composição no qual a palavra de ordem é então “isso e aquilo, ao mesmo tempo”, onde o *E* significa tanto o espaçamento entre uma imagem e outra, quanto a generalidade da passagem, tanto sugere a irredutibilidade de

¹ Ver entrevista realizada com Farocki no final deste trabalho.

cada fragmento, quanto a exterioridade das relações. O *E* é uma espécie de conectivo universal: em clara inspiração deleuziana, Viveiros de Castro nos fala que o *E* é “para o universo das relações, o que a noção de *mana* (...) é para o universo das substâncias. O *E* é um tipo de grau zero da relacionalidade, um *mana* relacional de todos os tipos – o significante flutuante da classe dos conectivos, cuja função é opor a ausência de relação, sem no entanto especificar qualquer relatividade em particular”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2003). A única relação que o *E* não suporta é a relação de identidade: ele sempre supõe a produção de diferença.

A transformação do estatuto do intervalo pela prática da *soft montage* parece implicar necessariamente uma mudança no lugar do espectador. O espectador das instalações de Farocki tem muito mais trabalho a realizar do que aqueles de seus filmes, na medida em que a montagem recusa submeter as imagens a uma sintaxe reconhecível. Podemos mesmo dizer que a dupla projeção em trabalhos como *Interface*, *Olho-Máquina* ou *Anti-música* institui no espaço expositivo uma espécie de mesa de montagem virtual, em que o espectador ocupa a posição de montador. O espectador é quem vai tecer as relações entre as imagens dispostas nos dois canais, intuindo as afinidades e divergências entre os elementos, a partir da distribuição prévia do cineasta. A liberdade de caminhar pelo espaço expositivo, aproximar-se ou afastar-se dos monitores, entrar no meio da projeção, ou abandonar a sala expositiva antes do término dos vídeos, parece ser integrada dentro da própria obra de Farocki, que chegou a abandonar em algumas obras a noção de duração fechada, oriunda do cinema.

O novo lugar do espectador alcançado pela obra instalativa de Farocki termina por concluir o processo iniciado pelos seus filmes-ensaio. Trata-se da reinvenção de uma prática política do cinema, iniciada com a ruptura com o cinema militante. A imagem de Farocki sentado atrás de sua bancada, discursando como um professor muito consciente a respeito de sua matéria, em filmes como *Fogo que não se apaga* ou *As palavras do presidente* parece pertencer a um tempo muito distante, na medida em que a obra do cineasta se afastou definitivamente do modelo pedagógico de eficácia da arte (RANCIÈRE, 2010, 77-122), que sustentava a sua experiência com o filme militante. O lugar de fala de Farocki se transformou completamente: ele não parece mais se colocar em uma posição de susposto saber em relação ao espectador, necessária para todo cinema que se pretende crítico. A *soft montage* parece manifestar, portanto, uma nova distribuição de papéis entre artista, imagens e espectador. A mudança na

montagem é acompanhada pelo abandono da voz em off, que se torna cada vez mais rara em seus trabalhos. O discurso escrito se tornou uma questão de introdução de pequenas cartelas, que contêm comentários precisos, quando não lacônicos, a respeito das imagens. O gesto de Farocki hoje é desta maneira mais modesto e, ao mesmo tempo, mais aberto ao mundo, se comparado à sua obra pregressa: trata-se de compartilhar algumas imagens, realizar algumas pequenas intervenções aqui e ali e esperar que o pensamento siga adiante, por outras cabeças, outras mãos.

4.2. A imagem operativa

A instalação *Anti-música* se estrutura na forma de uma *soft montage* de dois monitores. O projeto instalativo mostra em dois canais paralelos duas séries de imagens que são postas em comparação. As imagens foram resgatadas basicamente de dois arquivos distintos. Do primeiro arquivo, Farocki nos mostra um conjunto de fragmentos retirados de dois filmes fundamentais da década de 1920, *O homem com uma câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 35mm, 1929) e *Berlim: sinfonia de uma cidade* (*Berlin die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 35mm, 1927). Tais filmes são considerados exemplares do conhecido gênero cinematográfico *sinfonia da cidade*, próprio ao cinema silencioso da década de 1920, reponsável pela composição de grandiosos panoramas modernistas do dia a dia das grandes metrópoles européias, construídos aos modos das vanguardas artísticas do início do século XX. Do segundo arquivo, Farocki nos mostra um conjunto de imagens fabricadas pelos aparatos de gestão e vigilância da cidade de Lille, na França. Trata-se, sobretudo, de imagens que participam do controle do tráfico e da segurança pública da cidade: imagens de videovigilância, diagramas, imagens geradas ou processadas por computador, imagens publicitárias, que se distribuem e circulam no corpo da cidade, ocupando diferentes funções na gestão da vida urbana.

Anti-música procura construir, desta maneira, uma espécie de reinvenção do gênero sinfonia da cidade: a matéria-prima da montagem é agora as próprias imagens que compõem o corpo material das instituições que governam uma grande cidade contemporânea. “Muitas imagens fabricadas no mesmo momento – como no sonho de Ruttmann e Vertov – para contar a história

de um dia na vida de uma cidade”, nos diz uma legenda da instalação. A grandiosidade sinfônica do cinema dos anos 1920 se dissolve, contudo, no teatro frio e apático de operações da gestão pública. O gesto de pôr em relação os dispositivos de controle do transporte e da segurança de uma grande cidade e a utopia cinematográfica da vanguarda revela o processo pelo qual sua própria instalação herda e transforma o programa do gênero sinfonia da cidade. A montagem, contudo, não determina a natureza do intervalo entre as duas séries, permitindo que o filme sustente ao mesmo tempo a similitude e a oposição entre o projeto de cidade industrial da vanguarda e aquele de cidade pós-industrial dos dispositivos de controle contemporâneos.

As imagens produzidas pelos centros de controle de Lille não são propriamente retratos da cidade, tampouco representações. As imagens que interessam agora a Farocki se diferenciam afinal daquelas do cinema de vanguarda, na medida em que integram os próprios dispositivos de controle que tornam a cidade um objeto governável. As imagens que nos são mostradas se confundem com as próprias operações que dão forma à cidade. Em um de seus ensaios, Harun Farocki procurou definir o regime ou modo de existência próprio a estas imagens singulares, que são orientadas para cumprir funções determinadas: “desde meu primeiro trabalho sobre este tópico, *Olho-Máquina*, em 2001, eu tenho chamado estas imagens, que não são feitas para entreter ou informar, imagens operacionais. Imagens que não são simplesmente feitas para reproduzir alguma coisa, mas são parte de uma operação” (FAROCKI, 104, 2009). O regime de existência destas imagens, desta maneira, não é propriamente representativo; o seu modo de circular e atuar na sociedade contemporânea não é redutível à sua dimensão representacional ou indicial. O entendimento de tais imagens operacionais exige que se assumam e se analise a dimensão performativa destas imagens, os modos como estas imagens agem, operam e atuam dentro dos dispositivos em que elas se tornaram uma parte integrante fundamental.

A investigação das imagens operativas pode ser remetida naturalmente a *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, que já investigava imagens de uso instrumental. O foco desloca-se, contudo. No filme-ensaio, Farocki parecia interessado em analisar o uso instrumental da imagem fotográfica a partir da comparação destas com imagens operativas como simulações militares, imagens produzidas por dispositivos de visão computacional ou diagramas; tratava-se de produzir na forma de uma arqueologia uma nova visibilidade e legibilidade da

fotografia, a partir do efeito retroativo que as novas tecnologias de produção de imagem produzem nas nossas próprias condições históricas de inteligibilidade do dispositivo fotográfico. Em *Anti-música*, o objeto de foco são as próprias imagens operativas. Farocki parece querer nos mostrar que o modo de existência das imagens operativas da cidade de Lille implicam uma outra ecologia entre humanos, máquinas e imagens, radicalizando a reflexão sobre a instrumentalidade, o trabalho e tecnologia de sua obra anterior. A imagem operativa manifesta o processo pelo qual o olhar humano tornou-se acessório em relação ao aparelho técnico de visão, que pode inclusive prescindir da visão humana. A imagem manifestaria diante de nós dessa forma uma opacidade radical. A sua superfície seria para nós uma terra estrangeira.

As imagens em questão manifestam aquela forma de “visão sem olhar” (VIRILIO, 2005, 17), que Paul Virilio rastreou no processo pelo qual as atividades de ver e interpretar aquilo que se vê puderam ser delegadas ao objeto técnico, em virtude da ascensão da cibernética na máquina de guerra. Trata-se, portanto, de “imagens sem um *cameraman* ou uma *camerawoman*”, como nos permite ler uma outra legenda da instalação. Estamos muito distantes de imagens como as fotografias da SS dos prisioneiros de Auschwitz ou as fotos da polícia colonial francesa de mulheres argelinas, que nos ocupou em *Imagens do mundo e a inscrição da guerra*: o que se perde agora é o gesto humano do fotógrafo que se inscrevia em tais fotografias enquanto índice. O gesto se comportava ao mesmo tempo como a condição de existência e condição de legibilidade da inscrição fotográfica. As fotografias revelavam assim a tensão pela qual algoz e vítima se confrontavam pelo olhar; nelas viam se manifestar o gesto violento que as tornaram possíveis, e ao mesmo tempo, a abertura para o contragolpe, pelo qual o olhar furtivo de uma prisioneira poderia perturbar a ordenação da imagem, revelando as tensões entre a vida e o poder que tais imagens manifestavam. As imagens operativas de *Anti-Música* desenham um mundo no qual os inimigos não são localizáveis, tampouco o confronto direto é possível.

As imagens operativas não apenas apagam o gesto humano que ainda se encontraria legível na fotografia, elas também não se destinam exatamente ao olhar humano. Em *Anti-Música*, Farocki parece interessado por imagens que têm a inquietante característica de não serem fabricadas para os olhos humanos, como ainda eram as fotografias militares de *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, mas para serem processadas por softwares – para serem vistas

pela máquina. Em determinado momento da instalação, o cineasta nos restitui algumas imagens de videovigilância, produzidas para serem analisadas por computadores. Podemos ver em uma delas um grupo de jovens negros sentados em um banco na calçada margeando o que parece ser uma avenida movimentada. Esta imagem é posta em comparação com uma outra disposta na projeção ao lado que seria igual a primeira, exceto pelo fato de ter sido processada por um software de reconhecimento de padrões. Podemos ver uma distribuição regrada de pontos azuis e amarelos a se espalhar sobre a superfície da imagem, acompanhando às vezes o movimento dos jovens, sem que, no entanto, nos seja permitido decifrar claramente o objetivo do pontilhamento. A imagem não torna evidente o que de fato está ali sendo processado, tampouco o fazem as legendas inseridas na montagem. A imagem, contudo, manifesta o processo pelo qual a máquina produziu o reconhecimento de padrões e contrastes, intervindo diferencialmente na imagem.

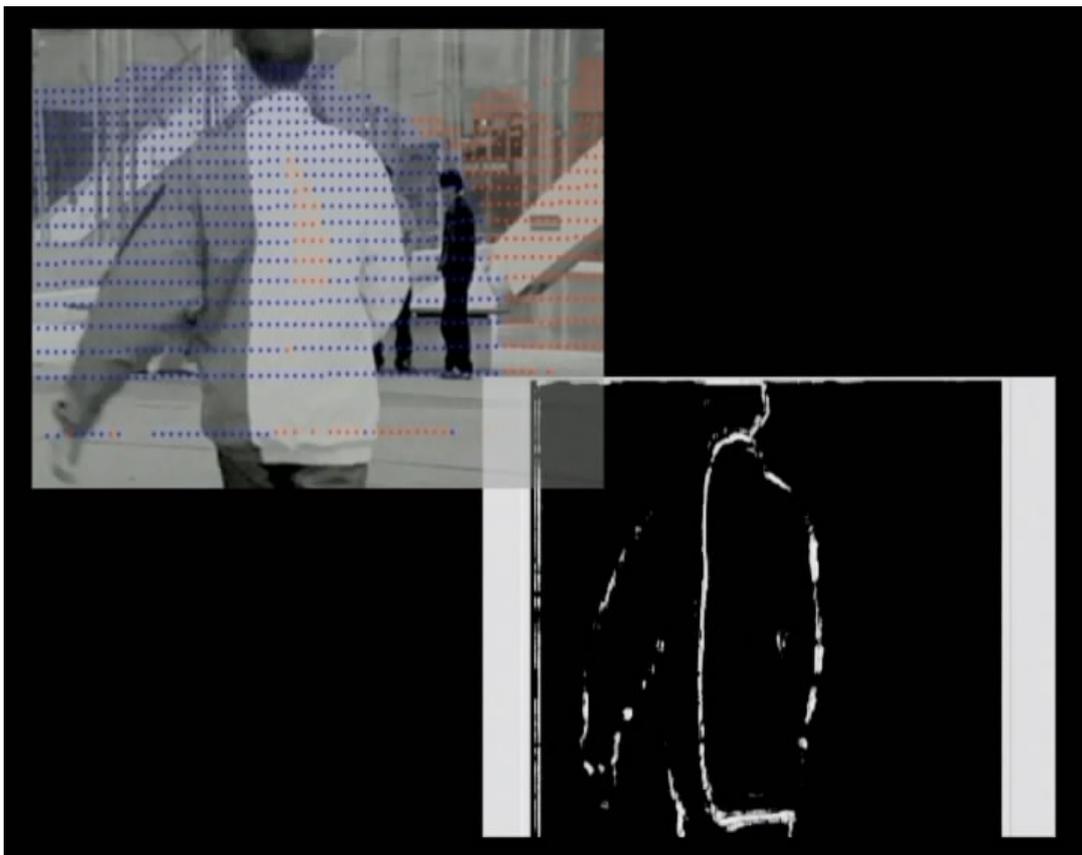


Figura 8. Dupla projeção de imagens de videovigilância processadas por computador em *Anti-música*

As imagens operativas manifestam em *Anti-música* a nova ecologia entre humanos e máquinas que redefine hoje o campo do trabalho. Farocki nos mostra imagens captadas no Centro de controle de transporte de Lille, o local de destino das imagens fabricadas pelas 1200 câmeras distribuídas no corpo da cidade. A instalação nos mostra em seguida o rosto de um trabalhador do centro, cuja apatia não sabemos se se trata de tédio ou de dedicação. O homem é mostrado trabalhando nesta que se tornou uma das atividades mais comuns em centros administrativos pós-industriais: olhar atentamente um monitor, checar se tudo o acontece na imagem está em ordem. Tratam-se de “homens e mulheres que são pagos para olhar imagens”, como nos mostra a legenda. O seu trabalho é, contudo, acessório em relação ao aparelho. As imagens já são interpretadas pelo computador, resta apenas verificar se tudo tem funcionado corretamente. Os homens são “adereços do aparato”, como nos diz a legenda seguinte; não por acaso Farocki nos mostra sequencialmente imagens de arquivo de uma indústria têxtil de Lille do início do século, em que corpos de homens e mulheres acompanham os movimentos do máquina, onde os gestos humanos e os gestos do equipamento expressam a mesma coreografia.

A montagem de *Anti-Música* contrapõe desta maneira a automação na esfera do trabalho manual da época da indústria com a automação contemporânea na esfera do trabalho cognitivo. Trata-se de “imagens processadas por um programa, programas reduzindo a quantidade de trabalho para o observador – ou abolindo-o”, nos diz a legenda. A análise do processo de deslocamento do olho humano do campo do trabalho que Farocki iniciou em *Imagens do mundo e a inscrição da guerra*, a partir do comentário sobre a transformação da câmera fotográfica em equipamento de guerra, alcança agora uma posição privilegiada, na qual as próprias noções de instrumento, testemunho e trabalho se encontram profundamente alteradas.

Eu de repente tomei consciência que o olho humano também já não era essencial para o processo produtivo. Imagens do cinema e da televisão têm uma simples função: manter os olhos alertas e se movendo, semelhante a ter que exercitar cavalos, quando eles não estão lá fora correndo. Se você comparar com o campo do trabalho manual, é o mesmo: mais e mais automação, também no campo da visão. De repente, eu percebi que o tipo de trabalho com imagens que eu estou envolvido é tão moderno quanto os experimentos de Muybridge com o registro do movimento do cavalo.

(FAROCKI, 2004, 184)

A construção de uma espécie de *sinfonia da cidade* a partir de imagens operativas é um gesto de uma ironia mordaz. O projeto é traído desde o começo, não apenas porque o destino épico, musical e grandioso das imagens do gênero se encontra transformado no frio jogo de operações destas pequenas imagens sem brilho ou vigor, que traduzem o teatro tedioso da vigilância, do controle, do cálculo e da gestão da cidade; o programa mostra-se traído ainda, na medida em que o projeto de visibilidade total e sincrônica da vida da cidade da vanguarda encontra-se corrompido pela própria natureza das imagens operativas. Como defendeu Michale Cowan em um belo artigo sobre a instalação, *Anti-música* é “um trabalho sobre a impossibilidade de visualizar as operações crescentemente não-espectaculares da cidade” (COWAN, 2008). O que se perde nele é o intuito de tornar visível a cidade como sistema material complexo, que animava o projeto da vanguarda, cuja capacidade de visualização dependia das propriedades do cinematógrafo.

Certamente, filmes como *Berlim* de Ruttmann e *Metropolis* de Lang já eram centralmente preocupados com a crescente dificuldade de visualização das operações da cidade para os olhos humanos. Uma pessoa poderia argumentar que o projeto estético desses filmes se assenta precisamente no esforço de traduzir o que Klaus Scherpe chamou de *Unwirklichkeit* ou irrealidade das cidades modernas – seu status de sistemas funcionais abstratos que supera a capacidade visual do observador – numa representação tangível.

(COWAN, 2008)

Anti-música nos apresenta uma imagem da cidade abstrata constituída por processos de troca informacionais. As imagens operativas expressam processos que se colocam aquém e além de nossas faculdades sensíveis e que constituem a cidade enquanto sistema funcional. As imagens operativas revelam, no mesmo movimento que escondem; elas tornam visível, no mesmo gesto que são índices do invisível. As imagens operativas são *caixas pretas* (FLUSSER, 2011; LATOUR, 1994), que não mostram os processos informacionais que a tornaram possíveis e que definem a sua própria natureza operativa. Somos confrontados com uma superfície opaca feita de pontilhados, linhas coloridas que se fazem e desfazem diante de nossos olhos, decodificações de imagens, toda uma série de procedimentos técnicos abstratos, que não podemos visualizar de fato, embora eles deixem marcas visíveis nas imagens, que Farocki já chamou anteriormente de “pseudo-visualizações” (FAROCKI apud COWAN, 2008). As imagens operativas não apenas tornam cada vez mais ilegível o gesto humano, não apenas se destinam a uma forma de olhar não-humana, como se apresentam diante de nós na

forma de uma opacidade radical, desenhando um horizonte em que nos sentimos completamente estrangeiros. O sentimento que essas imagens aparentemente sem interesse algum nos despertam não por acaso é o assombro.

4.3. Três variações sobre a cidade

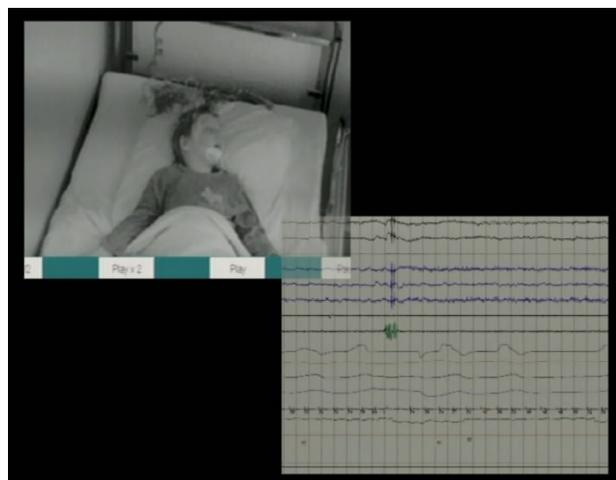
A cidade de Lille não se deixa facilmente ser visualizada ou ser lida pelas imagens operativas que a constituem. Farocki precisa então criar estratégias para torná-la pensável. As estratégias são coextensivas aos gestos da montagem, se confundem com eles. Trata-se de pôr em comparação fragmentos sequencial e simultaneamente, dispor as imagens no tempo e no espaço de modo que se estabeleçam relações abertas entre os elementos, tornando o pensamento possível. A análise da cidade segue na instalação um itinerário de comparações, confrontos, correspondências, onde o gesto de pôr imagens em relação toma a forma de um ensaio tão livre quanto fecundo sobre os modos de existência da cidade dita pós-industrial, explorando sua dimensão biopolítica, espectral e abstrata, a partir da construção de constelações pela montagem.

De modo semelhante a *O homem como uma câmera* e a *Berlim: sinfonia de uma cidade*, o tempo diagético de *Anti-música* é a duração de um dia. “Como começar?”, nos pergunta uma legenda no início da projeção, para em seguida uma outra legenda nos responder: a instalação se inicia “antes do dia começar”. Em seguida, *Anti-música* nos mostra simultaneamente a imagem produzida por uma câmera de videovigilância que nos revela a cidade no início da manhã, antes do sol se levantar, e a imagem produzida por um aparelho de eletroencefalograma que, saberemos graças à legenda seguinte, foi fabricada por um “laboratório de sono”. A montagem articula duas séries, indo do indivíduo, que se encontra dormindo para o estudo do laboratório, ao coletivo, representado pela cidade que também dorme antes do início do dia. O gesto de mostrar alguém dormindo no início da instalação não apenas cria o paralelo com os filmes de Vertov e Ruttmann, como permite introduzir a ideia da cidade enquanto sistema funcional: aquele que dorme, já trabalha, produzindo informação cerebral para um laboratório que analisa, mede, calcula e torna manipulável a sua faculdade de dormir. O tempo de sono já é tempo de produção. “Mostramos o sono do ponto de vista de

câmeras já apontadas para aqueles que dormem”, nos fala em seguida uma legenda, tornando evidente o fato de que o tempo de sono do indivíduo já é um objeto de investimento de controle.

O intervalo entre a imagem de um indivíduo sendo examinado em um laboratório científico e a imagem da cidade sendo vigiada de madrugada apresenta-se como uma abertura para toda uma série de cruzamentos em que a existência funcional da cidade é posta em comparação com a vida biológica do corpo humano. Farocki contrapõe imagens do interior das tubulações da cidade, produzidas por dispositivos de vigilância das redes de água de Lille, com imagens do interior das veias e artérias humanas, retirada do filme de ficção científica *Viagem Insólita* (*Innerspace*, Joe Dante, 1987, 35mm), onde a similitude entre as veias da cidade e as ruas do corpo se torna o motivo capaz de articular a cidade enquanto sistema e a vida enquanto objeto de investimento do poder; o cineasta nos mostra ainda um pequeno vídeo animado, onde vemos uma representação do sistema de mobilidade de uma cidade adquirindo formas de corpo humano, onde o tráfego urbano se confunde com o sistema circulatório. A montagem estabelece assim um jogo de referências em que a dimensão biopolítica da cidade é posta em relevo. O problema da gestão da cidade se confunde com o problema biopolítico da gestão da população, da segurança e da manutenção de taxas de normalidade (FOUCAULT, 2008, 3-37), o que as imagens de videovigilância, controle do tráfego urbano, produção de formas de visualização, de gráficos e de estatísticas das redes de mobilidade da cidade tornam ainda mais manifesto.

Figura 9. Laboratório do sono em *Anti-música*



A analogia entre a cidade e o corpo biológico também resgata o motivo vertoviano da metrópole como totalidade orgânica², no qual as partes se articulam em um todo funcional. O privilégio da imagem da mobilidade, das redes e do circuito de trocas revela ainda o modo de funcionamento da cidade que interessa ao cineasta, que ao mesmo tempo se contrapõe e se aproxima daquele da metrópole inventada pela vanguarda. Para Farocki, a cidade de Lille funciona como uma espécie de paradigma da transição de uma cidade da era das massas e da indústria para uma cidade da era de economia pós-industrial de informação e serviços. As imagens que o cineasta nos mostra na instalação integram o próprio corpo material dos dispositivos de gestão da cidade no capitalismo contemporâneo: a gestão da mobilidade dos homens e das mercadorias, a vigilância das redes de locomoção e dos lugares de trânsito humano e a observação continuada dos indivíduos enquanto corpo vivo produtivo da cidade. A transição, contudo, não é ruptura, tampouco esquecimento; a metrópole industrial se mantém como uma presença espectral na cidade de Lille.

A metrópole industrial moderna é desta maneira uma das imagens virtuais que habitam o fundo das imagens operativas de *Anti-música*. “Hoje, quase toda cidade tem a memória de um passado industrial”, nos afirma uma legenda em certo momento da instalação, que é confrontada simultaneamente com uma imagem de arquivo de Lille do início do século, pela qual vemos um grupo de trabalhadores abandonando uma fábrica, depois do término do período produtivo. A inserção de imagens de arquivo da era industrial de Lille não tem uma função memorialista, tampouco de contextualização: a montagem assume uma função arqueológica, no qual o passado industrial se revela enquanto presença espectral em Lille. O que se desenha neste gesto é o modo de Farocki pensar a transição entre dois modelos de cidade, na qual o passado industrial não é definido pela ideia de passagem, mas pelo movimento da duração.

Anti-música não por acaso surgiu da constatação de que “as cidades de hoje são tão racionalizadas e organizadas como um processo produtivo” (FAROCKI, 2004, 106). Se no início da instalação, o modelo analógico de interpretação da cidade era o corpo humano, agora Farocki parece encontrá-lo na indústria. A indústria agora, contudo, toma como seu objeto de

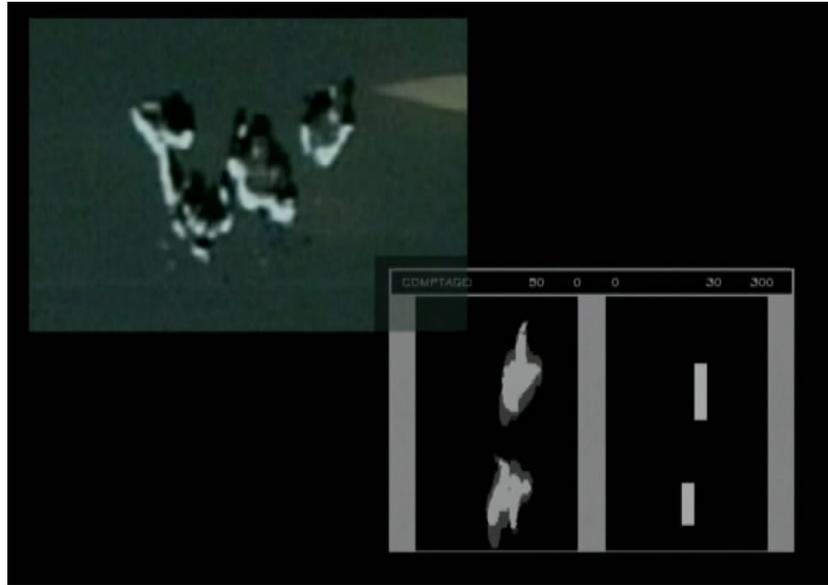
² Embora Vertov seja mais conhecido pela construção de agencimentos maquímicos, em contraposição a totalidades orgânicas, o organismo é também um dos modelos de inteligibilidade de seus filmes, da mesma forma que a máquina, que nunca chegam a se opor em sua obra. Para uma análise do orgânico em Vertov, ver o excelente artigo *Vertov: entre o organismo e a máquina* (TURVEY, 2007).

controle tanto o corpo quanto o espírito, que ela não mais é capaz de diferenciar, da mesma forma que ela não se reparte mais em dentro e fora, de modo que ela não se manifesta mais como meio de confinamento: a indústria se expandiu e se proliferou para todos os lados, tornando-se coextensiva à cidade, confundindo-se com ela. Farocki parece compartilhar com Deleuze a compreensão de que as formas contemporâneas de controle não se definem pela atuação do poder em sistemas fechados, em equilíbrio e separados entre si, como na era da indústria moderna, mas se manifestam em dispositivos de “controle ao ar livre”, conectando tempo livre e tempo de trabalho, tempo de produção e tempo de consumo em “variações inseparáveis”, onde “nunca se termina nada”, interligados em “um sistema de geometria variável cuja linguagem é numérica” - ou seja, informacional, ou, melhor ainda, “operativa”(DELEUZE, 1992, 224 – 226).

Em um determinado momento, Farocki projeta sincronicamente duas imagens oriundas do dispositivo de vigilância do metrô da cidade: de um lado temos uma imagem em que nos é dado ver um espaço de trânsito de pessoas, localizado entre a entrada e a saída da estação; do outro lado, temos a mesma imagem, processada agora por computador, resultando em uma disposição abstrata de manchas de cor que indicam na imagem os contornos dos corpos em movimento. Os corpos são automaticamente individualizados na massa em que se misturam por meio de um software e reduzidos, assim, a dado numérico na imagem, afim que se contabilize automaticamente em um banco de dados o número de pessoas que entram e saem do metrô por minuto. O gesto de mostrar tais imagens no espaço expositivo nos convida a interrogar não propriamente o que estas imagens mostram, mas a própria modalidade do olhar embarcada na materialidade da imagem. As imagens indiciam, deste modo, as visibilidades e enunciabilidades que constituem as instituições de gestão da cidade de Lille. Estas imagens mostram as práticas de gestão de população, onde o indivíduo e a massa se constituem reciprocamente.

As sociedades disciplinares têm dois polos: a assinatura que indica o indivíduo, e o número de matrícula que indica a sua posição numa massa. É que as disciplinas nunca viram incompatibilidade entre os dois, e é ao mesmo tempo que o poder é massificante e individuante, isto é, constitui num corpo único aqueles sobre os quais se exerce, e molda a individualidade de cada membro do corpo. (...) Nas sociedades de controle (...) não estará mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou bancos.

Figura 10: Imagens operativas em *Anti-música*. Indivíduos passantes são transformados em número por programa



Farocki parece preocupado em dar a ver o campo perceptivo dos poderes que as imagens operativas de *Anti-música* revelam. As imagens de vigilância projetadas pelo cineasta mostram quais são os espaços estratégicos para o funcionamento produtivo da cidade pós-industrial. Trata-se de espaços de passagem e circulação, que ligam as redes e multiplicam as conexões necessárias para o funcionamento da economia nômade e connexionista de serviços e informação: estações de metrô, avenidas, aeroportos. Em uma economia produtiva que exige a ampliação continuada das redes, a circulação ininterrupta de informação, serviços e mercadorias, o inimigo seria justamente aquele que não abre conexões, que não se movimenta, que não circula: o cineasta nos mostra uma imagem de vigilância que captou um homem parado, encostado na parede à beira da escada rolante de um aeroporto, como se esperasse alguém; na imagem, podemos ver a aparição de uma seta vermelha, gerada por computador, apontando para o indivíduo de modo alarmante; a imagem foi produzida por um dispositivo – nos avisa a legenda, projetada sincronicamente –, responsável por identificar, no aeroporto, os corpos que não se movimentam e não circulam - como inimigos em potencial.

A montagem das imagens operacionais permite que o espectador reflita sobre as visibilidades que instituem os campos perceptivos dos dispositivos contemporâneos, oferecendo ao seu olhar a camada visível das instituições responsáveis por gestar a vida no capitalismo dito pós-industrial. A própria dimensão figurativa destas imagens, a materialidade pictórica que as

compõe, indiciam as modalidades de visão que elas abarcam e as subjetividades que elas produzem. O próprio modo como os poderes enquadram, selecionam, recortam a imagem, o que excluem e o que incluem nela, da mesma forma que o próprio processo de abstração da imagem das suas qualidades sensíveis pelo processamento digital, a sua reelaboração em unidades discretas manipuláveis, apresenta-se como sintoma, que torna manifesto o ideal de representação que subjaz às práticas de visualização dos dispositivos de controle da cidade de Lille.

O computador se tornou o modelo padrão, tanto quanto a máquina industrial o foi cem anos atrás. Se uma imagem de computador deixa fora de seu campo de visão um detalhe que filme e fotografia reproduzem, isto não é mais considerado uma deficiência, mas, ao contrário, um ideal de representação. Hoje, imagens geradas por computador são como uma rejeição aos detalhes supérfluos captados pelo processo de gravação filmica, tal como o produto industrial foi uma crítica da irregularidade do objeto de feitura manual.

(FAROCKI, 104, 2009)

Anti-música nos revela desta maneira uma terceira variação sobre a cidade. Se o modelo analógico foi primeiro o corpo humano e depois a indústria, o modelo de ininteligibilidade da cidade se torna agora – podemos assim afirmar - o computador. O que Farocki procura é tornar pensável a dimensão abstrata da cidade que as imagens operativas ao mesmo tempo expressam e escondem, definida não mais pela face visível de suas imagens, mas pelos processos informacionais subjacentes, que embora invisíveis, tornam visível. O que se revela é o diagrama informal de forças (DELEUZE, 1998, 57-59) que torna a cidade possível. A cidade é vista assim em sua dimensão diagramática, numérica, digital, como Farocki já fazia com a perspectiva, com a fotografia e com o arquivo militar em *Imagens do mundo e inscrição da guerra*: a cidade não é mais compreendida a partir das formas, mas a partir dos processos informacionais pelos quais as formas se constituem. A cidade revela-se então como máquina abstrata: “uma máquina quase cega e muda, se bem que seja ela que faz ver, que seja ela que faz falar”(DELEUZE, 1998, 58).

4.4. O ponto de vista da imanência

Anti-música é a ocasião em que Farocki torna explícito o seu diálogo com a obra de Vertov.

Sabemos como a proximidade entre os dois cineastas é notável, como deve ter ficado claro ao longo deste trabalho; ambos são artistas construtivistas, cineastas materialistas, pensadores da modernidade, ambos escolheram a montagem enquanto essência, procedimento e forma de seus filmes, ambos fizeram do intervalo entre as imagens a sua matéria privilegiada, cada um a seu modo. Os dois cineastas são ainda artistas da imanência. O programa do cinema de Vertov era devolver o olhar à matéria, de modo que o cinema alcançasse não mais a representação do olhar humano *sobre* o mundo, mas a apresentação do olhar do próprio mundo *entre* si mesmo. O Cine-olho de Vertov, na bela definição de Deleuze, assume o ponto de vista do plano de imanência, traduzido pelo gesto de “levar a percepção para as coisas”, de “pôr a percepção na matéria, de tal modo que qualquer ponto do espaço percepcione por si mesmo todos os pontos sobre os quais age ou que agem sobre ele, por mais longe que se estendam essas ações e reações” (DELEUZE, 2005, 129).

O modo de realização do programa vertoviano se traduzia em uma nova concepção do cinematógrafo e da montagem. O olhar do cinematógrafo de Vertov, como já defendemos no segundo capítulo deste trabalho, é irreduzível ao olhar humano: “eu, a máquina, mostro para você o mundo como só eu posso ver” (VERTOV, 1985, 17). O que o cineasta soviético chamava de olhar da máquina significava, sobretudo, a emancipação da percepção da imobilidade do olhar humano. A propriedade que Vertov identificava na própria câmera de filmar tratava-se, na verdade, de um atributo da montagem: a capacidade de pôr em relação qualquer ponto do universo e, desta maneira, fabricar uma forma de percepção que não mais dependia de um ponto de ancoragem imóvel, de um centro perceptivo determinado pelo qual todas as imagens variavam em relação a ele: “livre dos limites do tempo e do espaço, eu coloco junto qualquer ponto dado do universo, não importa onde eu os filmei” (VERTOV, 1985, 18). O que se desenhava neste percurso era a restituição do olho ao próprio mundo, onde “todas as imagens variam em função umas das outras, em todas as suas partes e em todas as suas faces” (DELEUZE, 2004, 128).

Agora e para sempre, eu (a câmera) me livro da imobilidade humana, eu estou em constante movimento, eu me aproximo e depois me afasto dos objetos, eu rastejo abaixo, eu subo sobre eles. Eu me movimento rapidamente com o focinho de um cavalo galopante, eu mergulho a toda velocidade no meio da multidão, eu ultrapasso os soldados correndo, eu caio de costas, mergulhando e alcançando corpos. Agora eu, a câmera, me arremesso ao longo do vetor resultante, manobrando o caos do movimento, registrando o movimento, começando com os movimentos compostos com as mais complexas combinações.

(VERTOV, 1985, 17)

O ponto máximo de realização do programa vertoviano foi *O homem com uma câmera*. A construção sinfônica da vida da metrópole moderna traduzia o desejo de atingir a percepção imanente à cidade enquanto sistema material em movimento. O filme nos mostrava homens, máquinas e animais enquanto manifestações da própria matéria em interação e variação universal; nela se perdia o homem antigo do humanismo e se descobria o “homem elétrico”, emancipado do Espírito, que se revelava em igualdade ontológica em relação à máquina (VERTOV, 1985, 8). Neste filme, todos os movimentos interagiam entre si, formando um grande sistema energético, de inspiração termodinâmica, que traduzia a figura de comunidade aspirada pelo comunismo vertoviano. A decifração materialista da realidade é o que reúne “o homem de amanhã com o mundo anterior ao homem, o homem comunista com o universo material das interações definido como comunidade” (DELEUZE, 2004, 131). O que se desenha neste percurso é a dimensão verdadeiramente pós-humanista do comunismo de Vertov.

Em *Anti-música*, Harun Farocki não herda o programa vertoviano sem antes transformá-lo completamente. O projeto de assumir a perspectiva do plano de imanência se revela primeiramente no tratamento dado à imagem: as imagens não se referem a um centro de percepção imóvel, mas elas são cortes móveis que se relacionam em todas as suas faces, são operações que se engatam em diferentes pontos espaciais e temporais da cidade, por mais distantes que eles estejam. Elas se constituem, enfim, como agenciamentos. O olhar é devolvido ao mundo, na medida em que percebemos a cidade a partir do próprio ponto de vista de seus dispositivos; a imagem não é representativa, mas operativa; elas são intervenções diferenciais (HOEL, 2014), processos informacionais que se acoplam a máquinas, a humanos, a instituições, reordenando a ordem do visível, do legível e do possível. O modelo termodinâmico do materialismo de Vertov, contudo, dá lugar ao modelo cibernético do materialismo de Farocki: a matéria é informação, ela não é mais que a diferença que se transmite de um ponto a outro da cidade.

A maneira como Farocki retrabalha o programa do Cine-olho de Vertov é acima de tudo a oportunidade pela qual o cineasta alemão pode comentar o projeto de auto-abolição do homem, que estava no coração do imaginário vertoviano. O pós-humanismo triunfalista de

Vertov parece ser contrabalanceado em Farocki pelo humanismo tardio de Hannah Arendt, que tanto o influenciou. Em *Imagens do mundo e inscrição da guerra*, Farocki colocava em comparação a deificação do trabalho nos campos de concentração e a obsolência do trabalho humano na indústria, procurava relacionar as práticas de extermínio dos humanos em Auschwitz e Hiroshima e o processo de automação tecnológica; o que ele parecia querer revelar era a transformação tão bem analisada por Arendt (ARENDR, 2007) pela qual a categoria do trabalho, eleita pela modernidade como a categoria antropológica por excelência³, perdia o seu lugar de fundamento, em uma sociedade na qual os homens não apenas se deslocavam do centro do processo produtivo, mas se *desvalorizavam*, no sentido econômico da palavra⁴. Em *Anti-música*, a análise dos processos de automação da produção de imagens, da visão e da interpretação daquilo que é visto é, desta maneira, apenas a ponta visível de uma reflexão maior de Farocki sobre a crise do trabalho enquanto categoria humanista.

A interpretação de Farocki acerca do caráter acessório do trabalho humano em várias esferas hoje tanto do trabalho manual, quanto do trabalho intelectual, revela a inspiração arendtiana subjacente: para a filósofa, a automação sinaliza o ápice do processo iniciado pela industrialização pelo qual a diferença entre homem e instrumento, meios e fins, se apaga de maneira definitiva. O homem já não pode ser concebido como o sujeito ativo que transcende seus instrumentos passivos, que seriam apenas meios para atingir um fim determinado de antemão. O lento processo de automação introduzido pela industrialização revelou o homem como “força de trabalho”, que não se impõe sobre a máquina, mas é agenciada entre a máquina: neste movimento, “os instrumentos perdem o seu carácter instrumental, e desaparece a clara distinção entre o homem e seus utensílios” (ARENDR, 2007, 159). O que se desenha no processo, de acordo com Arendt, é o apagamento da categoria antropológica do trabalho como mediador entre animalidade e humanidade, natureza e cultura, sujeito e objeto, pelo qual o homem moderno constituía a si próprio e o seu mundo: “na modalidade de

³ A tese de Arendt é baseada na distinção entre o trabalho (das mãos) e o labor (do corpo), *homo faber* e *animal laborans*, enquanto dois modelos antropológicos para definir a vida humana enquanto *vita activa*. A distinção procura diferenciar *grosso modo* o exercício da liberdade e a submissão à necessidade, o trabalho enquanto fabricação do mundo humano e o labor enquanto metabolismo vital. Os modernos escolheram o trabalho enquanto essência genérica do homem às vésperas do início do desaparecimento do trabalho enquanto tal, pela constituição de uma sociedade fundada no labor, para qual a diferenciação ontológica entre produção e consumo, meios e fins, homem e máquina não encontra mais fundamento (ARENDR, 2007).

⁴ Para uma análise da questão da desvalorização econômica do trabalho humano em Farocki, ver o excelente ensaio *Eliminando o labor: uma economia estética em Harun Farocki* (SEYMOUR, 2010).

produção introduzida pela automação, a diferença entre a operação e o produto, bem como a precedência da operação sobre o produto (que é apenas o meio de produzi-lo), perdem o seu sentido e tornam-se obsoletas” (ARENDETT, 2007, 164). A imagem do “novo homem” celebrada por Vertov aparece agora virada pelo avesso: a utopia vertoviana do homem transformado em máquina se realiza na forma de uma distopia, representada pelos tediosos centros de análise de imagens processadas de Lille.

Conclusão

A escrita desta dissertação foi animada pela tentativa de entender o processo de constituição da forma de pensamento de Harun Farocki. Acreditamos que ela se iniciou, sobretudo, a partir dos seus filmes-ensaio dos anos 1980, se desdobrou em seus trabalhos em vídeo e se desenvolve hoje em plena forma em sua obra instalativa; o modo como a sua obra militante, os seus filmes de ficção ou os seus documentários observacionais antecipam e transformam tal projeto é uma questão para um outro trabalho, que não pude desenvolver nesta pesquisa, sob risco de me afastar do espectro de trabalhos que me propus a analisar. O desafio assumido foi tentar entender a obra de Farocki enquanto um pensamento em ato, procurando mostrar na medida do possível o pensamento enquanto ele se faz, acompanhando deste modo os gestos de Farocki com a maior proximidade possível; trata-se, afinal, de *um pensamento que não se separa de sua forma*, que se torna por assim dizer coextensivo aos seus próprios filmes, vídeos e instalações, nos exigindo então atenção detalhada ao corpo a corpo do cineasta com suas imagens.

A análise da constituição da forma de pensamento de Farocki foi desenvolvida a partir da análise da *montagem da imagem de arquivo* em sua obra. A maneira como o cineasta trouxe a imagem de arquivo a outro nível de inteligibilidade não apenas o aproxima do cinema de arquivo em geral, mas o situa dentro de toda uma renovação do conceito empreendida na filosofia, na história e na teoria da mídia, como procurei mostrar. A manipulação do arquivo de Farocki procura restituir e expor a imagem de arquivo em si mesma, enquanto medialidade sensível; o que se opera neste gesto é a devolução da história à materialidade do arquivo enquanto sua condição de possibilidade, a destruição da pretensão de fundamento (*arkhè*) do arquivo, revelado enquanto processo de mediação – no caso de Farocki, sobretudo, uma mediação técnica, mas também material, política, simbólica; o que se põe em jogo, enfim, é a constituição de uma forma de arqueologia, centrada no processo de escavação dos arquivos, nos quais o tempo complexo das imagens se encontra aberto a novos usos, a partir de uma montagem anacrônica, capaz de nos fazer confrontar com os sentidos latentes das imagens, que são irreduzíveis aos historicismos, cronologias e eucronias que dominam a nossa experiência da história.

O que procuramos analisar foi o processo pelo qual a tradição de pensamento por montagem

foi reabilitado e transformado por Farocki. A noção de montagem com que trabalhamos não é redutível à ideia de edição filmica, como espero ter ficado claro ao longo deste trabalho: a montagem é uma arte das relações, dos intervalos, dos fragmentos; o seu objetivo é construir constelações saturadas de afinidades, disparates, correspondências, que nos conduzam a trajetórias de pensamento insuspeitas. Analisamos como o programa de montagem intelectual de Eisenstein foi transformado por Farocki a partir de seus filmes-ensaio e como o cineasta passou a desenvolver um diálogo explícito com as obras e formas de montagem de Godard, Straub, Bresson, Vertov; da mesma maneira, comentamos brevemente no decorrer da dissertação a relação da obra do cineasta com a reabilitação da montagem enquanto forma de pensamento na filosofia, em abordagens tão distintas quanto às da obra de Walter Benjamin, Levi-Strauss, Gilles Deleuze, Didi-huberman. Procuramos analisar ainda as transformações sofridas por essa forma de pensamento por montagem, quando entrou em relação com o vídeo. A montagem de Farocki não é um sistema acabado, mas tem se transformado continuamente a partir dos seus projetos instalativos.

O que se revelou no processo foi uma forma de montagem capaz de constituir novas formas de pensamento. A montagem de Farocki ignora as distinções que organizam a nossa imagem do pensamento (DELEUZE, 2009), se situando em um território movediço, onde as oposições entre o sensível e o inteligível, o concreto e o abstrato, a atividade e a passividade se desfazem e são atravessadas continuamente. O lugar de gênese do pensamento se revelou ser a própria mesa de montagem, enquanto dispositivo material e especulativo ao mesmo tempo, onde o artista e seus materiais se constituem e se transformam reciprocamente, a partir de sua interação continuada, no qual o montador se põe em jogo *entre* as imagens, dispositivos, monitores. Trata-se, em suma, de uma forma de pensar que resgata a potência do fragmento, do disparate, do incomensurável, abrindo um caminho que concilia a surpresa e o rigor, a análise e o assombro. Procuramos, enfim, oferecer um quadro de inteligibilidade aos gestos e operações que definem o cinema de Farocki, de modo a tornar explícito o *pensamento por montagem* que os atravessa.

A nossa pesquisa assumiu o desafio de contribuir para a extensa bibliografia crítica a respeito da obra de Farocki. A questão da montagem da imagem de arquivo é, sem dúvida, um problema já amplamente comentado na herança crítica: acredito, contudo, que nossa pesquisa pôde contribuir para o campo, a partir dos pontos que enumerarei a seguir. Como comentei

anteriormente na introdução deste trabalho, nossa pesquisa parte de uma concepção da imagem de arquivo entendida enquanto suplemento mnemotécnico, articulando desta forma a questão do arquivo e a questão da técnica, que me parecem ser dois problemas inseparáveis na obra de Farocki, embora apareçam frequentemente separados na bibliografia crítica. Espero que o caminho desenvolvido nesta pesquisa, desde a reflexão teórica sobre o arquivo no primeiro capítulo à análise das imagens operativas no último, tenha deixado claro o meu esforço de dar novas visibilidades e legibilidades a tais questões, permitindo que elas sejam plenamente conectadas.

Acredito ainda que meu trabalho pode contribuir para a discussão geral sobre a montagem na obra de Farocki. A hipótese levada adiante nesta pesquisa de que a obra de Farocki não nos apresenta uma concepção unívoca de montagem, mas que manifesta diferentes regimes de montagem que se transformam no decorrer de sua obra, me parece ser um ponto ainda pouco trabalhado na bibliografia crítica, embora seja de fato reconhecido entre vários comentadores, possuindo, contudo, frequentemente uma posição marginal. Procurei pôr tais passagens em relevo, permitindo que o conceito de montagem não seja a panacéia pela qual o cinema de Farocki se explica, mas um problema definido que precisa ser explicado, nos exigindo uma análise cuidadosa, que reconheça a singularidade de cada procedimento. Procurei ainda relacionar a obra de Farocki à tradição de cinema com o qual ele dialoga diretamente, desenvolvendo uma interpretação das relações do cineasta com o cinema do pós-guerra. Embora tais relações tenham sido comentadas na herança crítica (ELSAESSER, 2002), poucas vezes foram objeto de um comentário mais extenso.

Entrevista

Esta entrevista foi realizada no dia 21 de janeiro de 2014, no apartamento de Farocki, em Friedrichshain, Berlim. A conversa transcorreu tranquilamente na mesa da cozinha, conduzida por mim e pelo também pesquisador da obra de Farocki Ednei de Genaro, doutorando do programa de pós-graduação de comunicação da UFF (Universidade Federal Fluminense). A entrevista durou cerca de quarenta e cinco minutos, em que Farocki nos surpreendeu com a naturalidade, a simplicidade e o bom humor com que respondia às nossas perguntas. O texto abaixo é uma transcrição editada da conversa.

H: Nós gostaríamos de falar um pouco sobre a ideia de arqueologia. Atualmente, é muito comum descrever o seu trabalho como uma espécie de arqueologia. A nossa pergunta é se o seu trabalho com montagem tem alguma coisa a ver com arqueologia. Que tipo de arqueologia se torna possível através da prática da montagem?

F: Há quinze ou vinte anos na Holanda, era inteligente dizer que os arquivos não significam apenas alguma coisa que deve ser guardada, mas também alguma coisa que precisa ser trabalhada – alguém tem que lidar com os arquivos. E existiam cineastas que faziam filmes com *old footage*. Eu acho isso uma ideia muito interessante, fazer uso do patrimônio dos arquivos. E é isso o que eu tenho tentado fazer. Se você olha as imagens guardadas há cinquenta ou cem anos, talvez você possa achar agora leituras diferentes do que as pretendidas então, quando o olhar frio do aparato estava somente gravando alguma outra coisa. Você sabe o texto de Rancière sobre o filme de Chris Marker no qual você vê o Czar e o policial e tal? Então, a câmera só quer apenas gravar e ela então não distingue as intenções do cineasta e o que não é intenção do cineasta. Isso é de algum modo uma grande vantagem porque há um suplemento documental nessas imagens “frias”. E a montagem em sentido amplo pode tornar esses significados acessíveis.

Nós gostaríamos de perguntar agora sobre a sua concepção sobre a máquina. Você sabe, a ideia do olhar da câmera como um olhar da máquina foi uma ideia muito forte no começo do cinema, com Vertov e outros. Nós acreditamos que você é muito fiel a tal ideia, de que o olhar da camera não é redutível ao olhar humano, que é como um olhar não-humano. Então, como você leva em consideração tal ideia em seu trabalho?

F: Eu acho que um aspecto da questão, que eu acabei de comentar, é que uma máquina grava qualquer coisa - qualquer coisa que esteja dentro do *frame*. E não somente alguma coisa que você pretendeu destacar. Anos depois, você pode ler um significado diferente, que não foi intencional. Isso também pode acontecer na pintura: as pessoas que pedem para esses pintores famosos pintarem sua filha favorita ou noiva ou amante... eles podem alcançar também diferentes significados em relação àqueles que eles intencionaram. Se você pensa no que as pessoas chamam de câmera subjetiva... hoje em dia em *videogames*, você também tem uma câmera atrás da pessoa, do atirador, você anda pela rua e pelo cenário e você vê que estranha construção de um ponto de vista subjetivo é essa. Ela deveria ser um ponto de vista subjetivo, ela deveria ser uma perspectiva, mas ela não é, é claro, o mesmo que um olhar humano, porque, claro, nós não somos máquinas - nós estamos olhando fragmentos e estamos os comparando. Estamos fazendo um milhão de operações mentais quando estamos olhando para uma imagem. O que a gente vê não são apenas cores, pontos e luz, nossa percepção é bem mais complexa. A literatura tenta nos descrever (tal percepção), por exemplo, no fluxo de consciência de James Joyce.

Hoje em dia a questão da delegação das ações humanas para a máquina é cada vez mais real. Desde os anos 1980, pelo menos, nós podemos ver você fazendo apontamentos abundantes sobre isso nos seus filmes. Como você pode explicar a questão hoje?

A questão é o que a palavra “delegação” significa? Deixar a máquina trabalhar para nós não significa delegar o trabalho para a máquina. Provavelmente delegação é um processo complexo. Para mim, o termo “delegação” não significa muita coisa. Você pode tentar delegar algo, mas você não consegue realmente, porque depois a máquina sempre deseja algo de você. No nível mais simples, o que pensamos primeiramente foi que quando tivéssemos o computador nós não teríamos que trabalhar mais. Hoje com o grande interesse que a indústria tem em produzir *software*, passamos dez horas por dia na frente do computador. Hoje temos mais trabalho do que antes. Nesse sentido, eu acho que “delegação” é uma palavra complicada. No meu filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra* de 1988, eu lidei com esse aspecto parcialmente. Por um lado, mostrei o início da gravação automática e técnica da história pela fotografia. Hoje, é claro, há vários outros meios, mas naqueles dias, era a fotografia aérea. Na época da guerra, já havia então máquinas registrando informações

históricas, mas por outro lado, temos no filme essas pessoas “fora de moda” em uma espécie de odisséia: dois homens de Auschwitz, que tinha testemunhado o que se passava, escaparam para contar ao mundo o que viram. Trata-se do antigo método historiográfico, que é de certa forma a base de nossa ideia de história.

H: Eu tenho também uma questão sobre a mesa de montagem. Você parece dar muita importância aos diferentes tipos de mesa de edição. Você mesmo diz que o seu trabalho com o vídeo mudou a sua maneira de trabalhar com imagens, na medida em que (na mesa de edição de vídeo) há dois monitores. Como você reflete sobre as mudanças na mesa de montagem e nos programas de edição? Como essas mudanças influenciam a maneira de você fazer filmes? Eu acho que essas metareflexões são de algum modo muito coerentes com sua reflexão geral sobre tecnologia, trabalho...

F: Em linhas gerais, eu acho que o desenvolvimento tecnológico é bom, a qualidade do som e da imagem melhorou. Eu não penso muito no aspecto negativo. Já na época em que eu trabalhava com filme, já era minha ambição não distinguir entre produção e pós-produção. Eu começava editando logo no primeiro dia. Isso tem se tornado cada vez mais fácil com a edição no computador. Voltando da viagem das filmagens em Frankfurt, no trem, eu já posso ir editando, fazendo alguns testes. Para mim isso tem deixado tudo mais concreto, mais sobre a qualidade real da imagem, não sobre as minhas intenções, porque você já tem alguma coisa e você pode começar a pensar o que vai encaixar com ela, qual vai ser a próxima imagem. Você pode comparar imagens de fato, comentar imagens com outras imagens, que é uma coisa que eu amo fazer.

H: Você pode falar mais sobre essa ideia de não diferenciar produção e pós-produção? Desde quando você começou a tentar fazer isso?

F: A partir principalmente dos anos 80, em *Imagens do mundo e inscrição da guerra* e em *Como se vê*. O que eu procurava superar era esse modelo tolo de que primeiro você tem um roteiro e depois você tem que traduzí-lo para o filme concreto. Isto, é claro, não é algo novo, muitos cineastas também puderam improvisar. Godard também improvisa um pouco, Cassavetes também. O que está em questão é improvisar um pouco mais. Se você, tecnicamente, diz: eu começo filmando, eu edito um pouco e daí surge a nova ideia para a

próxima filmagem. Esse processo é muito comum quando você está pintando ou escrevendo um livro, onde você não tem primeiro um conceito e depois tem que executá-lo, onde você vai passo a passo.

H: Eu queria perguntar sobre o gesto humano, que penso ser algo muito importante no seu trabalho. Em *A expressão das mãos*, você tenta pensar como o cinema procura criar uma gramática dos gestos. Você está interessado também, por exemplo, nos gestos do trabalho, nos seus documentários observacionais. Você parece tentar ver como os gestos expressam o poder, as transformações do campo do trabalho, a lógica capitalista e tantas outras coisas. Como isso começou? O que você diria que está procurando quando você analisa o gesto?

F: Muitas coisas. Na sintaxe cinematográfica, é muito presente a visão do rosto. Isto é de certa forma esquisito - digamos assim, *bourgeois*. Um empreendimento burguês. Se eu tirar meus óculos, eu reconheço as pessoas que eu conheço pelo jeito que elas andam. De alguma forma, é muito mais típico o modo como alguém se move, como alguém se comporta. Esses aspectos são interessantes. A cinematografia também os inclui, ela também inclui os outros gestos, mas nós acabamos tendo todas essas expressões faciais. A câmera normalmente não está realmente focada em outros aspectos dos movimentos corporais. *O Lobo de Wall Street* é sobretudo sobre rostos, rostos, rostos.

H: Em uma entrevista, você falou que os seus filmes dos anos 1970 e 1980 estão de certa forma politicamente obsoletos. Nós gostaríamos de saber o que você queria dizer com isso, e o que você acha que ainda está vivo em filmes como *Entre duas guerras*?

F: Eu só quero dizer que, ideologicamente, contar a história da República da Alemanha do ponto de vista tecnológico sintomaticamente é interessante, mas, claro, se você está interessado em história, você sabe que ela não é redutível ao determinismo tecnológico, às forças produtivas, como eu procurei fazer. Todas as especificidades que formam a história deste século estão de alguma forma desaparecidas. Nesse sentido, eu acho obsoleto, porque isso revela um estranho dogmatismo, que não tem mais nenhum valor significativo – felizmente. Existe um autor alemão que escreveu bons livros sobre os movimentos políticos

dos anos 1960 e 1970, que disse que nos anos 1970, de tudo que os cinco ou dez mil jovens mais inteligentes na Alemanha escreviam e falavam dia e noite, nem uma palavra sequer tem valor nos dias de hoje. Eu concordo mais ou menos com isso.

H: Nos últimos anos, desde que você começou a trabalhar com instalações, você parece assumir uma outra abordagem em relação ao comentário discursivo. Você está, digamos assim, mais lacônico, você não parece mais tão interessado em voz em off. Você parece esperar ainda mais das imagens em si mesmas. Eu gostaria de saber o que isso mudou na sua reflexão sobre imagem e política.

F: Você está certo, mas há algumas excessões. Em 2003, *Reconhecer e perseguir* teve muitos comentários. Mas em geral, você está certo. A série *Jogos sérios* é mais ou menos baseada em um pequeno paradoxo: você tem as mesmas imagens para se preparar para a guerra e para curar o trauma da guerra. De alguma forma, é uma ideia muito simples. Eu gosto então de colocar mais comentário estrutural que o comentário falado. A simplicidade sem simplificação é um objetivo importante. Em galerias e museus, onde eu tenho mostrado esses trabalhos, as coisas tendem a ser mais curtas. Eu também encontro vantagens nisso, porque em espaços de arte as coisas podem ser mostradas em paralelo. Eu acho uma vantagem exibir em paralelo, como capítulo 1, 2, 3, etc. Eles estão todos separados e ao mesmo tempo são um tipo de estrutura. Você tem capítulos verdadeiramente autônomos, mas que têm uma interrelação, que se relacionam uns com os outros, e você não precisa mediá-los como em um filme convencional.

E: Você acredita que o ambiente da instalação contribui para uma mudança no estilo do comentário?

F: Ele contribui sim, como um tipo de montagem espacial. É uma abordagem diferente.

H: Eu queria fazer também uma pergunta sobre seu processo criativo. Eu queria saber como a ideia de um filme ou uma instalação se inicia. Você começa já com tudo na cabeça? Você já falou aqui que procura não planejar muito, você procura fazer o trabalho de pós-produção durante a produção – há muito espaço para surpresa então. Em *Interface*, você fala que não consegue escrever mais sem que tenham duas imagens

na sua frente! Eu gostaria de saber como a relação entre produção e pós-produção, palavras e imagens, se põe em jogo durante seu processo criativo.

F: Na maior parte da vezes, quando você trabalha com dinheiro da televisão, você tem que se inscrever e ter um projeto. Nessa situação, claro, eu preciso inventar alguma coisa, digamos cinco ou dez páginas. Em alguns casos eu não tenho a menor ideia da forma que o filme vai tomar - eu finjo saber! - mas tento manter a cabeça aberta. Eu quero manter o horizonte aberto. Como eu consigo meus meios de sobrevivência agora de galerias e museus, eu não posso dizer “eu preciso disso” ou o que quer que seja, mas eu tenho que esperar por oportunidades, como alguma exposição que me ofereça algum dinheiro para realizar alguma ideia. Eu aprendi a manter pensamentos na minha cabeça sem que eu saiba realmente onde eles vão dar! Assim que vejo uma oferta de dinheiro, eu começo a tentar ajustá-los. Algumas vezes funciona, algumas vezes não funciona tão bem. Algumas vezes é previsível, algumas vezes não. É muito difícil, mas eu acho muito bom não ter esse impulso idealista, “este é meu projeto, como posso conseguir o financiamento?”, mas achar os recursos e alguma ideia que se adeque a eles. Isso é uma coisa que muitas pessoas fizeram na sua vida, como os pintores que tinham que esperar por um trabalho. Nesse sentido, não é muito importante se eu escrevo a frente de duas imagens ou na mesa. Só é importante que a forma que o filme tome esteja baseada nas imagens que você realmente tem e em seu próprio julgamento.

H: Tem se tornado muito comum agora se referirem a você como um “pensador da mídia” ou tentarem descrever seu trabalho como uma “forma de pensamento” ou uma “forma que pensa”. O que você acha disso? A gente está, na verdade, bem interessado nas relações entre montagem e pensamento. Que tipo de pensamento você está procurando na montagem ou na mídia do filme?

Com toda modéstia, eu tento achar meios nos quais não apenas as palavras criem as ideias ou o discurso cinematográfico, mas que de algum modo a *forma* - a montagem – do filme contribua para tal. Desta maneira, pode soar um pouco poético ter “imagens que pensam” ou “filmes que pensam” etc, mas esta é de fato uma das minhas ambições: achar alguma autonomia da forma cinematográfica, pela qual você não apenas repita coisas que já existem no papel e as traduza para forma do filme. Eu tento achar alguma autonomia para a forma do cinema - este é de fato um dos meus objetivos.

H: Eu tenho então uma última pergunta...

F: Oh! Maravilha! (risos)

H: A gente pensa que no seu trabalho tanto o gesto iconoclástico, quanto o gesto iconofílico, estão ambos suspensos. Você parece achar uma espécie de terceiro caminho. Eu queria perguntar sobre a sua posição diante das “imagens do mundo”. Como você se comporta diante delas? Como a elaboração de uma forma de montagem ajudaria a pensá-las?

F: Eu sou muito, muito idiossincrático em relação a palavras. Eu sou às vezes fóbico das palavras- eu odeio algumas expressões, não exatamente por causa de uma má construção, mas porque o seu sentido está conectado a uma cadeia ruim de significados. Acontece algo muito próximo com as imagens. Eu acho alguma coisa, eu revelo alguma coisa, que poderia realmente ajudar o filme, constituir um bom argumento e tal, e eu não consigo usar, porque há essa falta de intensidade – eu não consigo descrever exatamente o que é. Eu tento manter um certo aspecto intuitivo: eu apenas assisto às imagens e elas devem se revelar fortes o suficiente. É de certa forma como na vida: existem as pessoas que você acaba conhecendo que você não decide, mas apenas descobre depois, se vocês vão se ver frequentemente, se vão se tornar amigos, se vão compartilhar a vida juntos de certa forma ou se elas vão simplesmente deixar seu horizonte. Eu lido com as imagens também dessa maneira. Elas não precisam ser belas, nem precisam ser únicas e tal, às vezes elas podem ser quase vulgares, mas elas precisam ter certa tensão, aspectos interessantes, algum sentido contraditório. Isso é o que é importante.

E: Você acha que a ideia de *soft montage* veio com o intuito de construir tal abordagem?

F: De certa forma, essa ideia de não apenas falar “A ou B”, mas “A e B” também... Como Deleuze falou a respeito de Godard, as imagens não estão se excluindo umas às outras, mas estão construindo uma relação entre elas. Isso é, de fato, uma abordagem diferente em relação às imagens, que vai mais além do iconoclasmo. Como eu lhe falei a um minuto atrás, por um lado você tem a *soft montage*, porque há a conjugação de imagens separadas, por outro lado, você tem a interrelação de um primeiro e um segundo filme no espaço expositivo, o que não é

exatamente uma *soft montage*. É mais como uma batalha ou alguma coisa assim. É um pouco cacofônico – eu não sei se há uma expressão equivalente para imagens –, como caco-imagens, eu não sei. Nesse sentido, a montagem pode ser pesada em certas partes da obra.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- _____. *Infância e História*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.h
- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990
- BAZIN, André. *What is cinema?* Los Angeles: University of California Press, 2004.
- BEAUVAIS, Yann. Filmes de Arquivo. In.: Revista do Festival Internacional de Cinema deArquivo. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 2004.
- BELLOUR, Raymond. The Photo-Diagram. In EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*. London: Raven Row, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BITOMSKY, Harmut. Dissent! Harmut Bitomsky. *Auguste Orts*, 2003. Disponível em: <http://www.augusteorts.be/discourse/2/DISSENT-Hartmut-Bitomsky> Acesso em: 01/10/2013
- BLÜMLINGER, Christa. Memory and Montage. On the installation Anti-música. In EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*. London: Raven Row, 2010.
- _____. Harun Farocki: estratégias críticas. In: *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.
- _____. Leer entre las imagens. In: La forma que piensa: tentativas en torno al Cine-ensayo. Navarra: Punto de Vista, 2007.
- _____. Incisive Divides and Revolving Images: On the Installation Schnittstelle. In ELSAESSER, Thomas. (org). *Harun Farocki: Working on the Sight Lights*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction*. Berlim: Lukas & Sternberg, 2007.
- COWAN., Michael. Rethinking the City Symphony after the Age of Industry : Harun Farocki and the ‘City Film’. *Intermedialités*, N. 11, 2008.

DANEY, Serge. *A Rampa*. São Paulo: Cosacnaify, 2007

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

_____. *A Imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

_____. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs V.5: Capitalismo e Esquizofrenia*. Ed. 34: São Paulo, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editor, 2012.

_____. *L'oeil de l'histoire* : Tome 2, Remontages du temps subi. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

DOANE, Mary Ann. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. A to Z of HF or: 26 introductions to HF. In EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*. London: Raven Row, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. *Selected Works*. Volume 1. London: Idiana University Press, 1988.

ELSAESSER, Thomas. *Working at the Margins: Film as a Form of Intelligence*. In ELSAESSER, Thomas. (org). *Harun Farocki: Working on the Sight Lights*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

_____. Introduction: Harun Farocki. *Sense of cinema*, julho, 2012. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/ .

ERNST, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2012.

_____. The archive as metaphor: from archival space to archival time. *Open*, N.7. 2004.

FAROCKI, Harun. *Critica de la Mirada*. Buenos Aires: Altamira, 2003.

_____. Entrevista em vídeo, 2012. Disponível em: <http://vimeo.com/46624772>
Acesso em: 20/09/2013

_____. Harun Farocki. *Artforum*, 2011. Disponível em:
<http://artforum.com/words/id=27620> . Acesso em: 20/09/2013

_____. Reality would have to begin. In ELSAESSER, Thomas. (org). Harun Farocki: Working on the Sight Lights. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

_____. History is not a matter of generations: Interview with Harun Farocki. *Camera Obscura* 46, Volume 16, Number 1, 2001.

_____. Cross Influence/Soft Montage. In EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*. London: Raven Row, 2010.

_____. Workers Leaving the Factory. *Senses of Cinema*, v.21. Disponível em:
http://www.sensesofcinema.com/2002/21/farocki_workers/ Acesso em: 15/07/2012

FAROCKI, Harun; Ernest, Wolfgang. *Towards an archive of visual concepts*. In ELSAESSER, Thomas. (org). Harun Farocki: Working on the Sight Lights. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FAROCKI, Harun; SILVERMAN, Kaja. *Speaking about Godard*. Nova Iorque: New York University Press, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Ditos e escritos II*. Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. A vida dos homens infames. In: _____. *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *Segurança, Território, População*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOSTER, Hal. The Vision Quest: the cinema of Harun Farocki. *Artforum*, Novembro, 2004.

GOUGH, Maria. *The artist as producer: Russian Constructivism in Revolution*. Los Angeles:

University of California Press, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *What is called thinking?* Nova Iorque: Harper Perennial, 1976.

HOEL, Aud Sissel. Differential Interventions: Images as Operative Tools. *The new every day*, 2014. Disponível em: <http://mediacommons.futureofthebook.org/tne/pieces/differential-interventions-images-operative-tools-2>. Acesso em: 20/01/2014.

IVINS, William M. *On the Rationalization of Sight*. New York : Plenum Press, 1973.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Redwood City: Stanford University Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *Under blue cup*. Cambridge: The MIT Press, 2011.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: editora 34, 1994.

_____. On Technical Mediation: philosophy, sociology, genealogy. *Common Knowledge*, V.3, N.2, 1994.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas – SP: UNICAMP, 1990 .

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. SP: Ed. Nacional, 1976.

LEYDA, Jay. *Films Beget Films*. New York: Hill and Wang, 1964.

LINDEPERG, Sylvie. Suspended Lives, Revenant Images. On Harun Farocki's Film *Respite*. In EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*. London: Raven Row, 2010.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, jun. 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. 4 + 1 Dimensões do arquivo. In: : MATTAR, Eliana. (Org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro, 2004 .

OLSEN, Bjornar. *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*. New York: AltaMira Press, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Fabula Tusquets, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. *O Desentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. *Film Fables*. Bloomsbury: Berg Publishers, 2006.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SEYMOUR, Benedict. Eliminating Labour: aesthetic economy in Harun Farocki. *Mute*, V.2, N.16, 2010.

SIMONDON, Gilbert. The genesis of the individual. In: CRARY, Jonathan; KWINTER, Sanford. *Incorporations*. New York: Zone Books, 1992.

SOHN-RETHEL, Alfred. *Intellectual and Manual Labour: a Critique of Epistemology*. Londres: The Macmillan Press, 1978.

TOMAS, David. *Vertov, Snow, Farocki: Machinic Vision and the Posthuman*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.

TURVEY, Malcolm. Vertov: Between the Organism and the Machine. *October*, Vol. 121, 2007.

VERTOV, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Los Angeles: University of California Press, 1985.

VIRILIO, Paul. *Cinema e Guerra*. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (anthropology) AND (science). *Manchester Papers in Social Anthropology*, N. 7, 2003.

WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2009.

Filmografia

A expressão das mãos (Der Ausdruck der Hände, Harun Farocki, 1997)

A grande testemunha (Au hasard Balthazar, Robert Bresson, 1966)

Anjo do mal (Pickup on South Street, Samuel Fuller, 1953)

A saída dos operários da fábrica (Arbeiter verlassen die Fabrik, Harun Farocki, 1995)

A saída dos operários da fábrica Lumière (La Sortie des usines Lumière, Louis Lumière, 1895)

A queda da dinastia Romanov (Padenie dinastii Romanovykh, Esfir Shub, 1927)

Aqui e acolá (Ici et ailleurs, Jean-Luc Godard, 1972)

Berlim: sinfonia de uma cidade (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927))

Como se vê (Wie man sieht, Harun Farocki, 1986)

Crônica de Anna Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1968)

Entre duas guerras (Zwischen zwei Kriege, Harun Farocki, 1978)

Fogo que não se apaga (Nicht lösches Feuer, Harun Farocki, 1969)

Historia(s) do cinema (Histoires(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1998)

Imagens do mundo e inscrição da guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, Harun Farocki, 1989)

Imagens da Prisão (Gefängnisbilder, Harun Farocki, 2001)

Indústria e fotografia (Industrie und Fotografie, Harun Farocki, 1979)

Mouchette (Mouchette, Robert Bresson, 1967)

Natureza morta (Stilleben, Harun Farocki, 1997)

Número dois (Numéro deux, Jean-Luc Godard, 1975)

O cinema e a morte (Das Kino und der Tod, Hartmut Bitomsky, 1991)

Onde jaz o teu sorriso (Où gît votre sourire enfoui?, Pedro Costa, 2001)

Roteiro do filme Paixão (Scénario du film Passion, Jean-Luc Godard, 1982)

Toda revolução é um lance de dados (Toute révolution est un coup de dés, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1977)

Traído (Betrogen, Harun Farocki, 1985)

Um condenado à morte escapou (Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut, Robert Bresson, 1956)

Um homem com uma câmara (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, 1929)

Videogramas de uma revolução (Videogramme einer Revolution, Harun Farocki, 1992)

Viver a vida (Vivre sa vie, Jean-Luc Godard, 1962)

Instalações

Anti-música (Gegen-Musik, Harun Farocki, 2004)

Devorar ou voar (Fressen oder Fliegen, Antje Ehmann e Harun Farocki, 2011)

Interface (Schnittstelle, Harun Farocki, 1995)

Olho-Máquina (Auge/ Maschine, Harun Farocki, 2000)

Paralelo (Parallel, Harun Farocki, 2012)

Tropos de guerra (Tropen des Kriegen, Antje Ehmann e Harun Farocki, 2011)