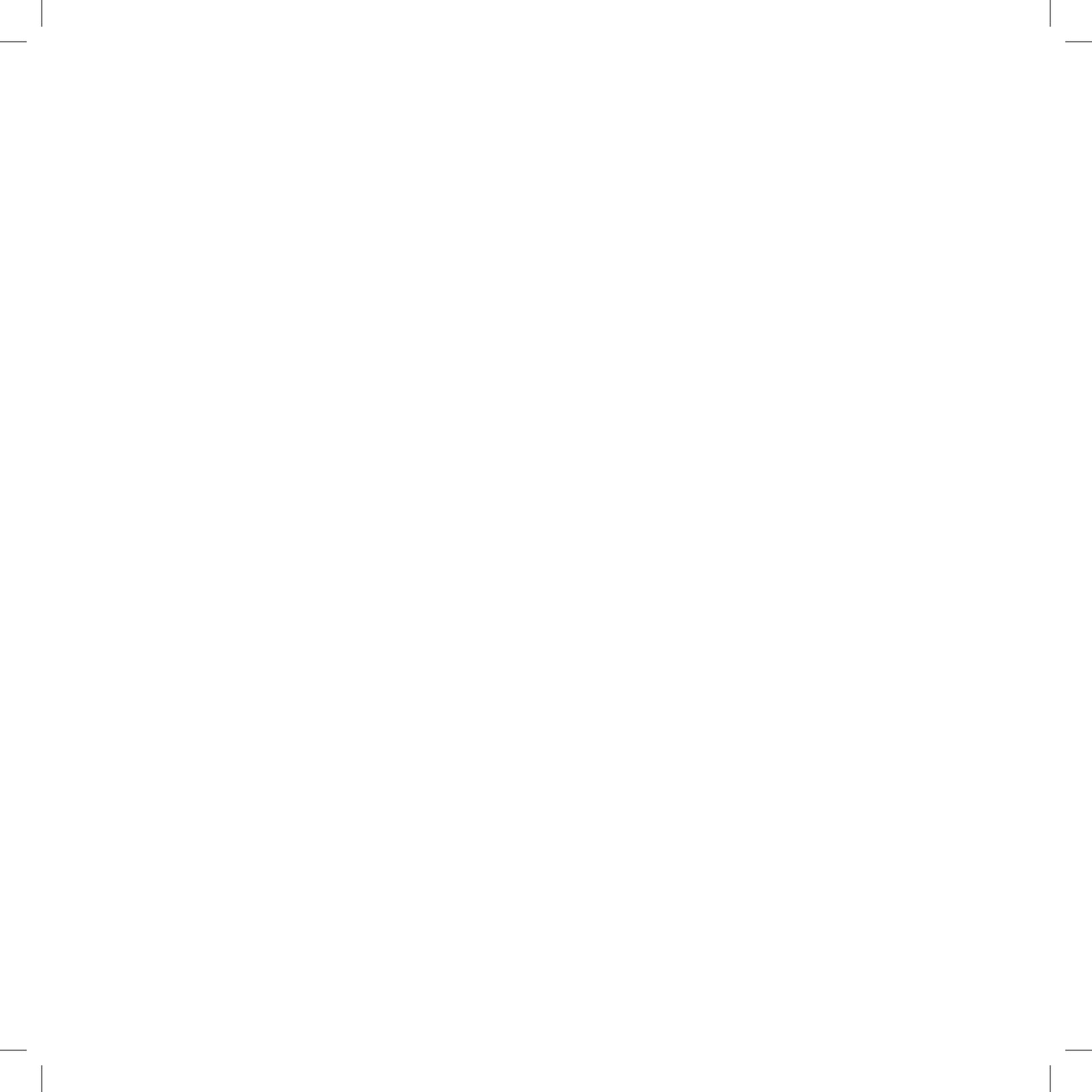


# Harun Farocki

por uma politização do olhar

CINEMATECA BRASILEIRA E CINUSP "PAULO EMÍLIO"  
17 DE SETEMBRO A 3 DE OUTUBRO DE 2010



## Sumário

### **Apresentação**

Harun Farocki: por uma politização do olhar 5

### **Filmes**

6

### **Ensaaios**

*Trailers escritos* 64

Harun Farocki

*Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia* 98

Thomas Elsaesser

*A sequência das moedas* 128

Michael Baute

*A foto-diagrama* 134

Raymond Bellour

*Harun Farocki - estratégias críticas* 148

Christa Blümlinger

*Sobre o passado do cinema no presente da arte - instalações de Harun Farocki* 162

Volker Pantenburg

*HF de A a Z ou: 26 introduções a Harun Farocki* 188

Antje Ehmman e Kodwo Eshun



## HARUN FAROCKI: POR UMA POLITIZAÇÃO DO OLHAR

A Cinemateca Brasileira, trabalhando em colaboração com a 29ª Bienal de São Paulo, traz a São Paulo uma retrospectiva de Harun Farocki, um dos mais respeitados e prolíficos realizadores da Alemanha, responsável por uma obra que reúne mais de 60 filmes absolutamente originais e relevantes, tanto do ponto de vista da linguagem quanto dos temas que abordam. No entanto, seu trabalho permanece praticamente desconhecido no Brasil, pouquíssimos filmes seus chegaram às nossas telas, mesmo em mostras e festivais de cinema ou no circuito alternativo. Num esforço para que esse quadro se reverta, a Cinemateca Brasileira, em parceria com o Goethe Institut São Paulo, com o CINUSP “Paulo Emílio” – Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP e com o LAICA – Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual do Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA-USP, organiza a maior retrospectiva deste artista já realizada em nosso país: a mostra *Harun Farocki: por uma politização do olhar*. Serão apresentados 30 dos seus mais relevantes trabalhos em filme e vídeo, além de reunir em um Seminário Internacional especialistas como Thomas Elsaesser e Michael Baute para discutir e apresentar ao público os principais aspectos de sua produção.

Sua obra aborda frequentemente questões ligadas à produção e à percepção de imagens, constituindo-se numa auto-reflexão profunda sobre a cultura audiovisual e a tecnologia, de proliferação de mídias, de explosão do consumo e da produção de informação – assuntos de indiscutível relevância na sociedade contemporânea. É também obra de um artista profundamente politizado, que desde a Guerra do Vietnã vem produzindo reflexão e arte a partir de uma percepção aguda dos principais conflitos armados que marcaram a geopolítica das últimas décadas. A exibição e discussão de sua obra estão em sintonia com o tema e com a programação da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, evento que se propõe a discutir precisamente a interface entre arte e política e que tem em Farocki um de seus mais ilustres artistas internacionais convidados.

Esse evento faz com que, pela primeira vez, a Cinemateca Brasileira integre o circuito de programação paralela da Bienal de São Paulo, uma novidade que não apenas aproxima duas instituições historicamente fundamentais para a difusão da cultura na cidade como também atesta a inevitável intersecção entre arte contemporânea e cinema, que se manifesta na própria seleção de artistas participantes desta edição do principal evento das artes visuais no país.

Por fim, a publicação de um catálogo com ensaios sobre o cinema de Farocki vem preencher uma lacuna na bibliografia de cinema e artes visuais editadas no Brasil.

Com a realização da mostra e seminário *Harun Farocki: por uma politização do olhar* e a publicação do catálogo, a Cinemateca Brasileira reafirma o seu compromisso de oferecer ao público uma programação diferenciada, promovendo a difusão de artistas e cinematografias que não encontram no circuito comercial de exibição espaço condizente com a relevância histórica, cultural e artística de sua produção.

O filme tem como tema uma metáfora tomada literalmente: as palavras podem se tornar armas. No caso, são as palavras do chefe de estado Mao Tse-Tung, tal como interpretadas pelos estudantes da Berlim Ocidental em protesto contra o Xá do Irã. Farocki adverte, no entanto, que as palavras, apesar de armas, também são de papel.

**Direção e roteiro:**

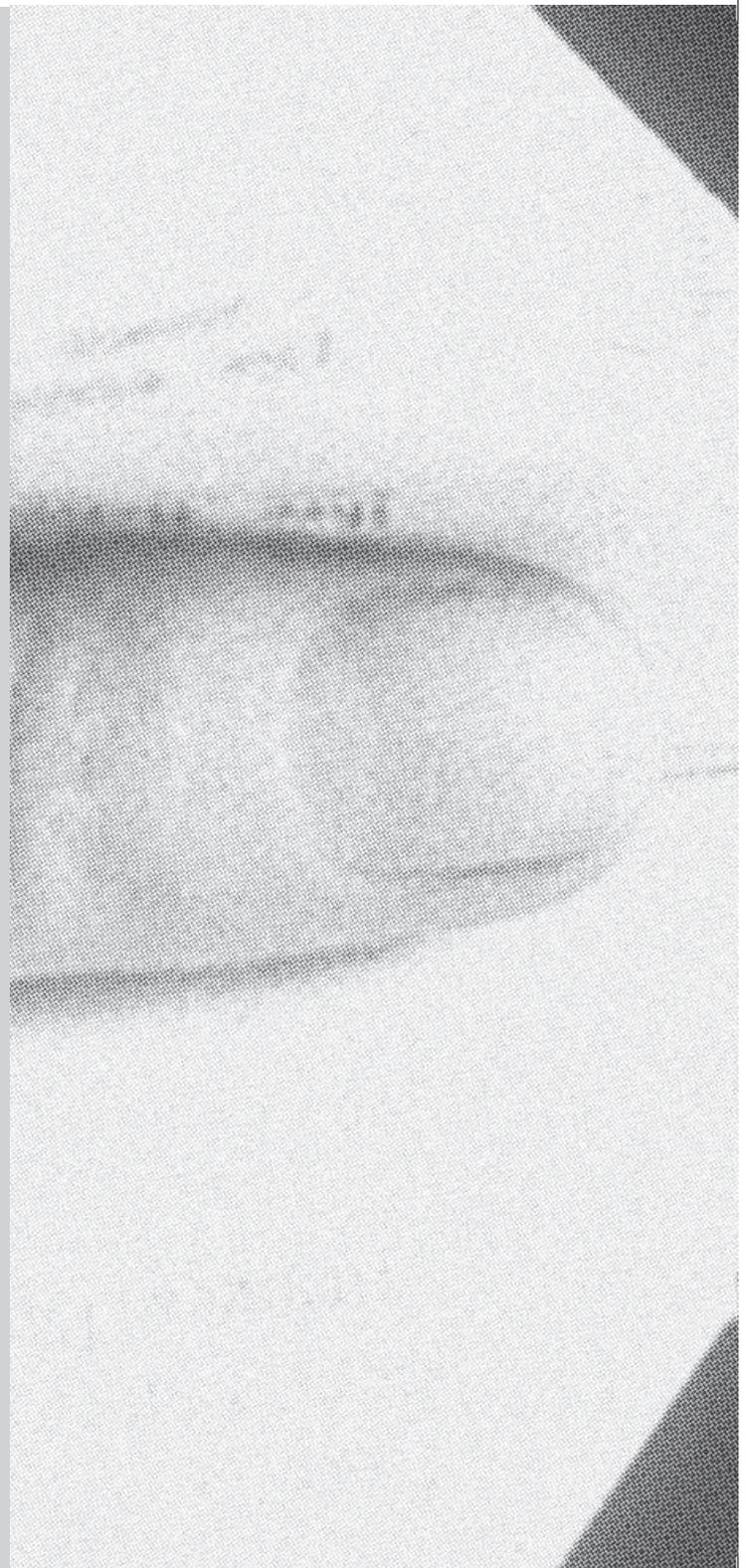
Harun Farocki, baseado nos textos de Lin Piao

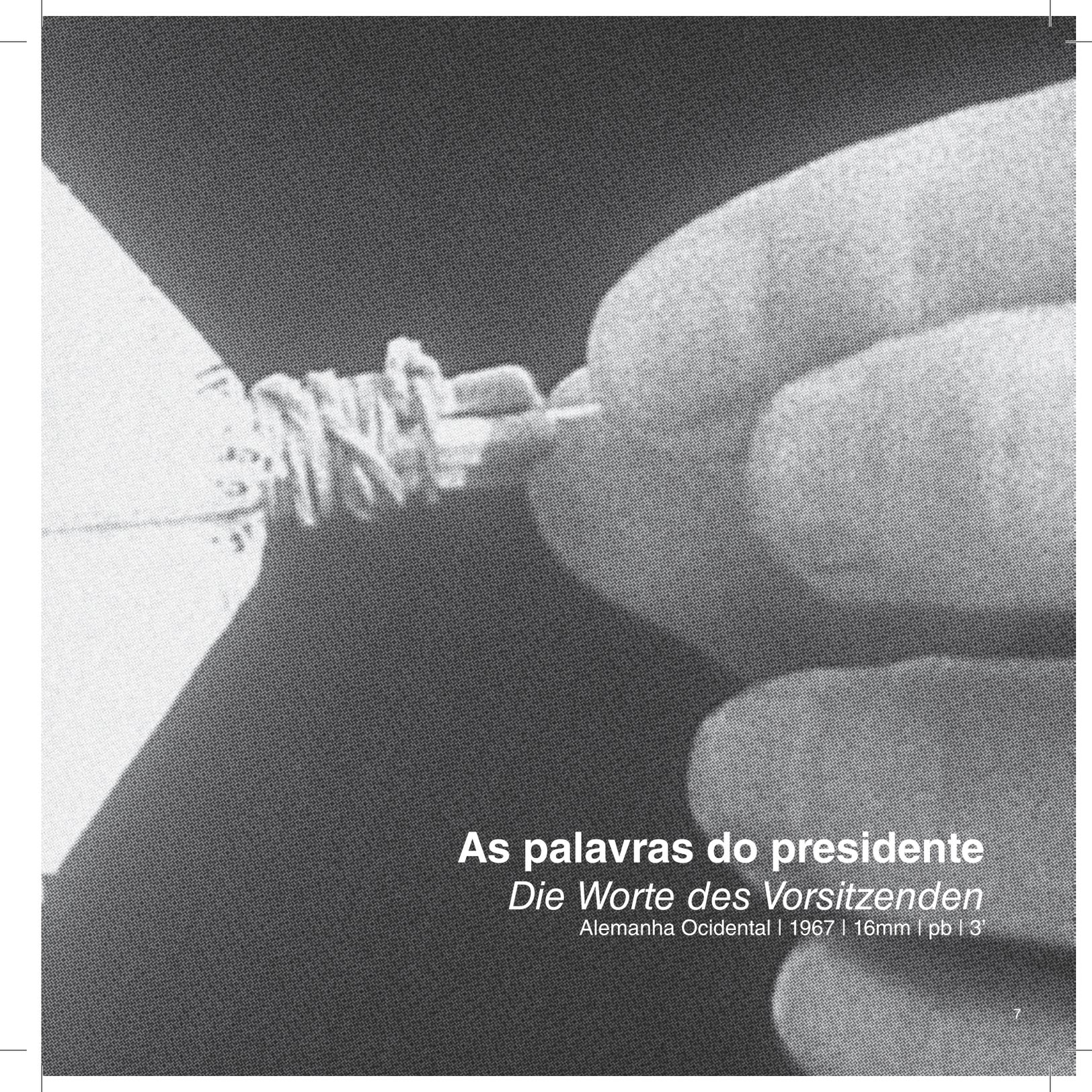
**Produção:**

DFFB

**Direção de Fotografia:**

Holger Meins





**As palavras do presidente**

*Die Worte des Vorsitzenden*

Alemanha Ocidental | 1967 | 16mm | pb | 3'

A campanha estudantil de 1968 contra o grupo de imprensa Springer, que controlava jornais populares, como o *Berliner Zeitung* e o *Bild Zeitung*. Alegando que o grupo manipulava a opinião pública, os estudantes ocuparam os escritórios da redação.

**Direção, roteiro e montagem:**

Harun Farocki

**Produção:**

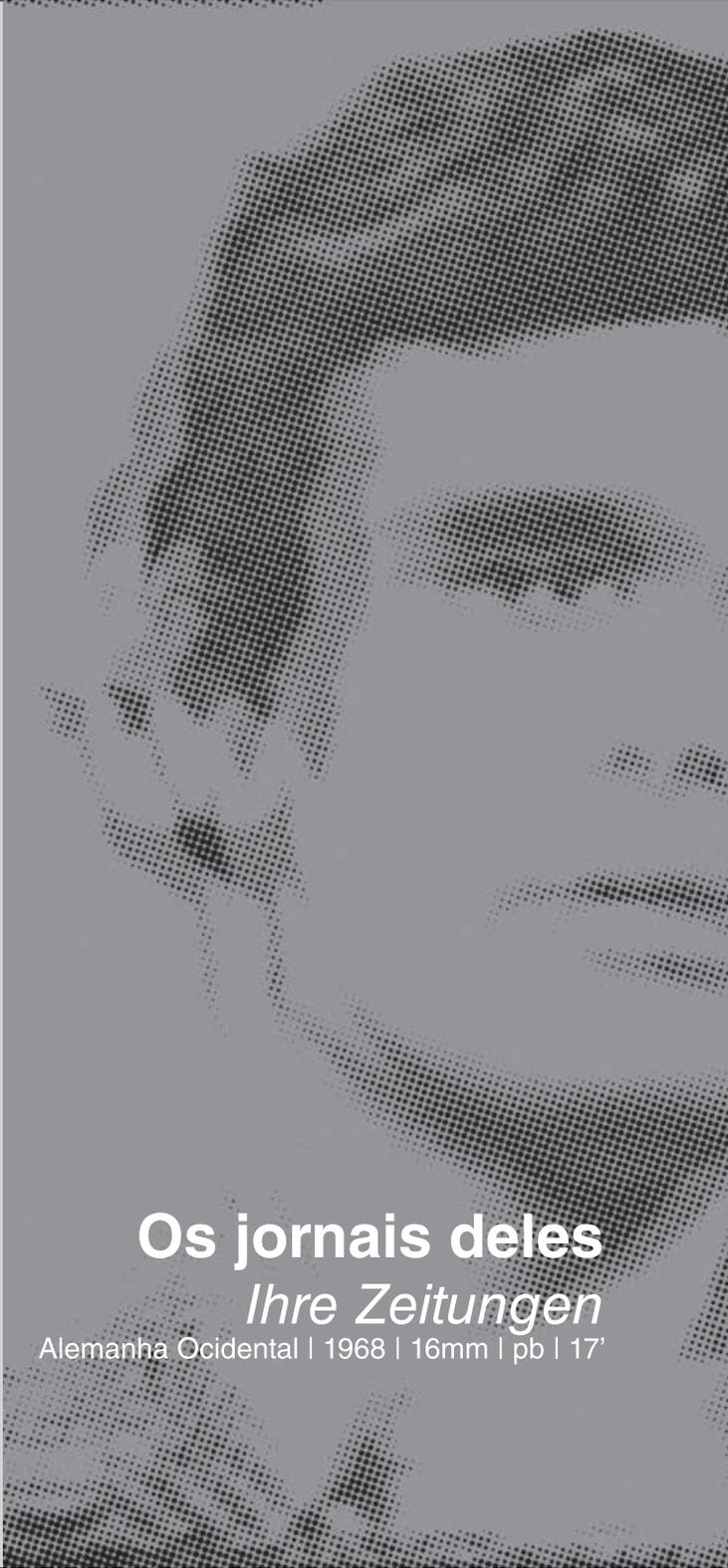
DFFB

**Direção de Fotografia:**

Skip Norman

**Som:**

Ulrich Knautd



**Os jornais deles**  
*Ihre Zeitungen*

Alemanha Ocidental | 1968 | 16mm | pb | 17'

Denúncia da ligação entre o natal e a guerra do Vietnã.

**Direção, roteiro e montagem:**

Harun Farocki

**Produção:**

DFFB

**Direção de Fotografia:**

Skip Norman

**Música:**

Bing Crosby



**Natal Branco**

*White Christmas*

Alemanha Ocidental | 1968 | 16mm | pb | 3'

Primeiro filme de Harun Farocki fora da Escola de Cinema de Berlim (DFFB), cria a ponte entre o caráter didático e a agitação política em sua obra, através de uma rígida escassez de meios cinematográficos. Contra o voyeurismo das reportagens sobre a guerra do Vietnã, Farocki aposta numa elaboração pedagógica: partindo de uma reconstrução-modelo da bomba de *napalm*, segue-se um apelo lúdico à resistência.

**Direção, roteiro, produção executiva e montagem:**

Harun Farocki

**Produção:**

WDR

**Direção de fotografia:**

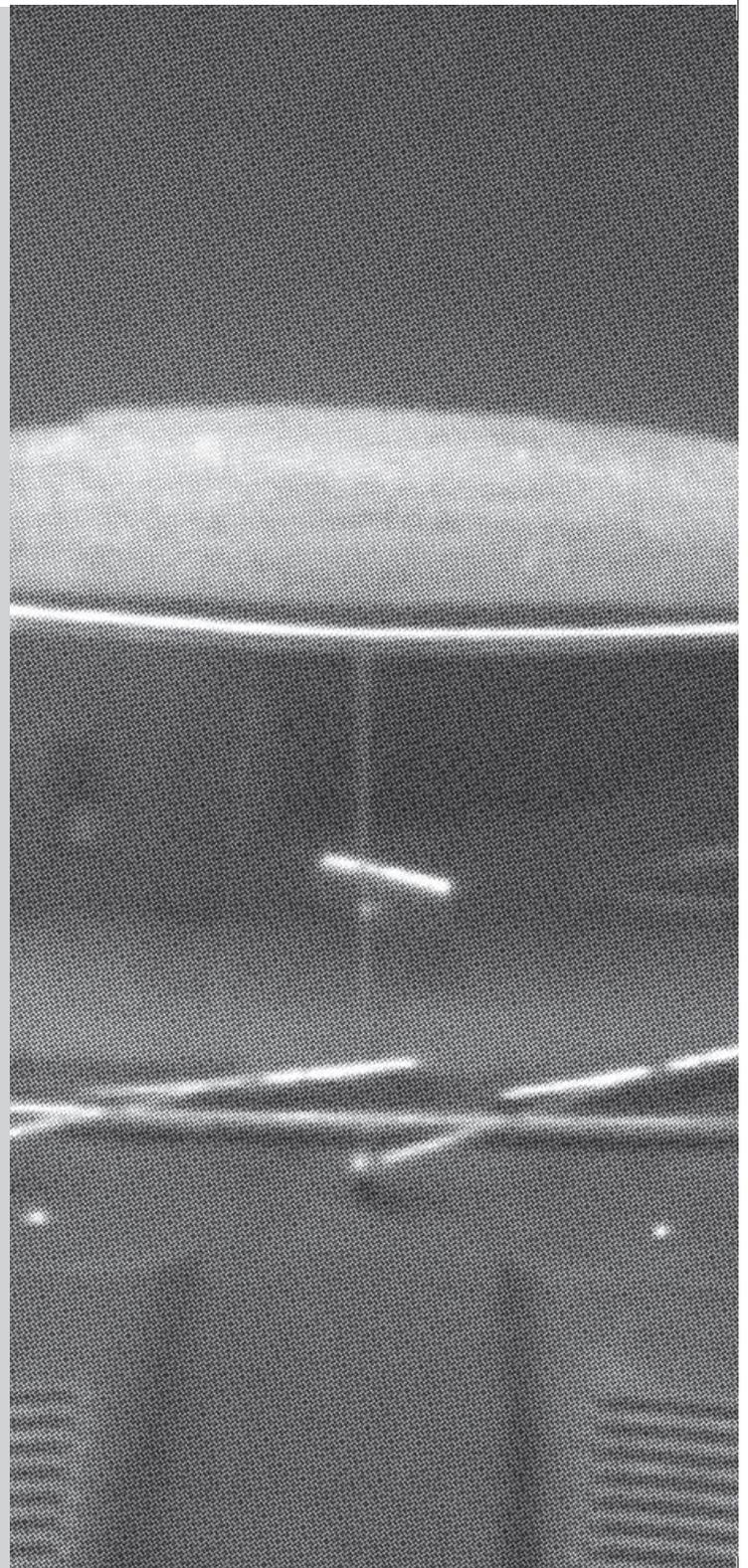
Gerd Conradt

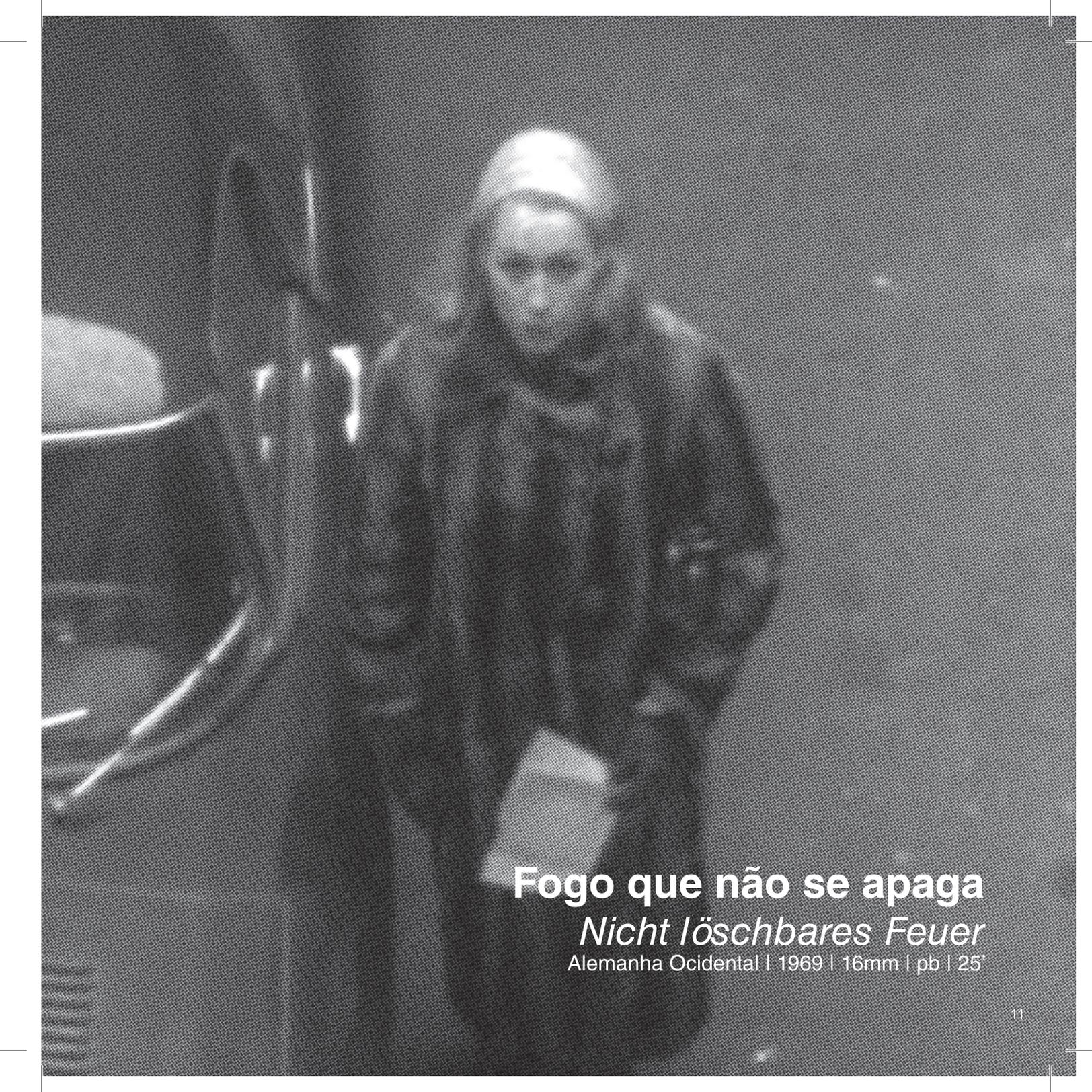
**Som:**

Ulrich Knaudt

**Elenco:**

Harun Farocki, Hanspeter Krüger, Eckart Kammer, Caroline Gremm, Gerd Volker Bussäus, Ingrid Oppermann





**Fogo que não se apaga**

*Nicht löschbares Feuer*

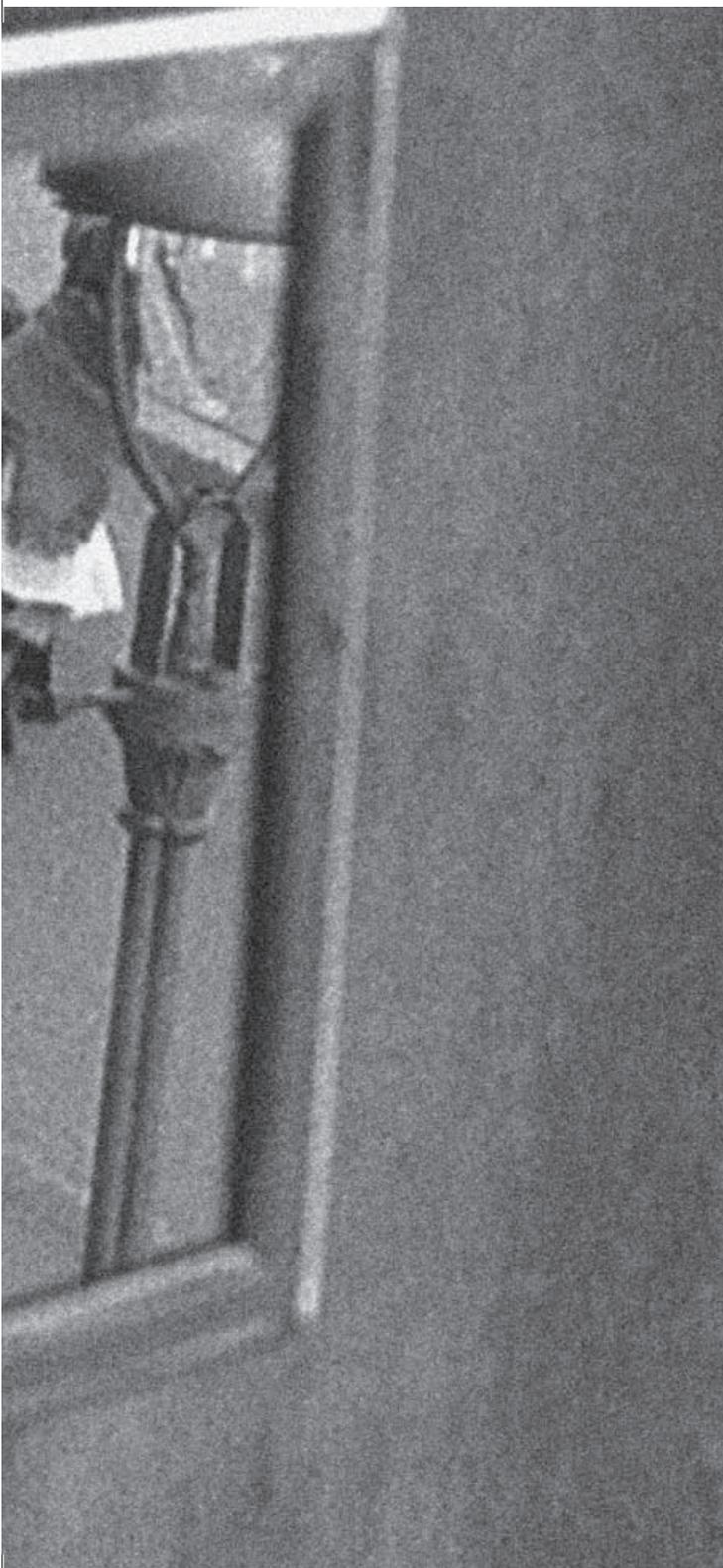
Alemanha Ocidental | 1969 | 16mm | pb | 25'



**Entre duas guerras**

*Zwischen zwei Kriegen*

Alemanha Ocidental | 1978 | 16mm | pb | 83'



Trata do desenvolvimento industrial no período entre-guerras (1917-1933) e de uma máquina bélica perfeita que se desenvolveu até chegar à sua própria destruição. *Entre duas guerras* é um ensaio sobre o caráter autodestrutivo do capitalismo e sobre a utilização da indústria de armas como válvula de escape para sua produção.

**Direção, roteiro e montagem:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion

**Produção executiva:**

Jörg Papke

**Direção de fotografia:**

Axel Block, Ingo Kratisch

**Direção de arte:**

Ursula Lefkes

**Som:**

Karl-Heinz Rösch

**Mixagem:**

Gerhard Jensen

**Música:**

Gustav Mahlers

**Elenco:**

Ingemo Engström, Jeff Layton, Renée Schlesier, Stefan Matousch, Willem Menne, Peter Fitz, Hildegard Schmahl

Coleção de imagens captadas durante duas semanas e meia por Harun Farocki nas ruas de Berlim Ocidental. Documento das situações cotidianas que dão vida à cidade.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, WDR

**Produção executiva:**

Karl-Heinz Wegmann

**Direção de fotografia:**

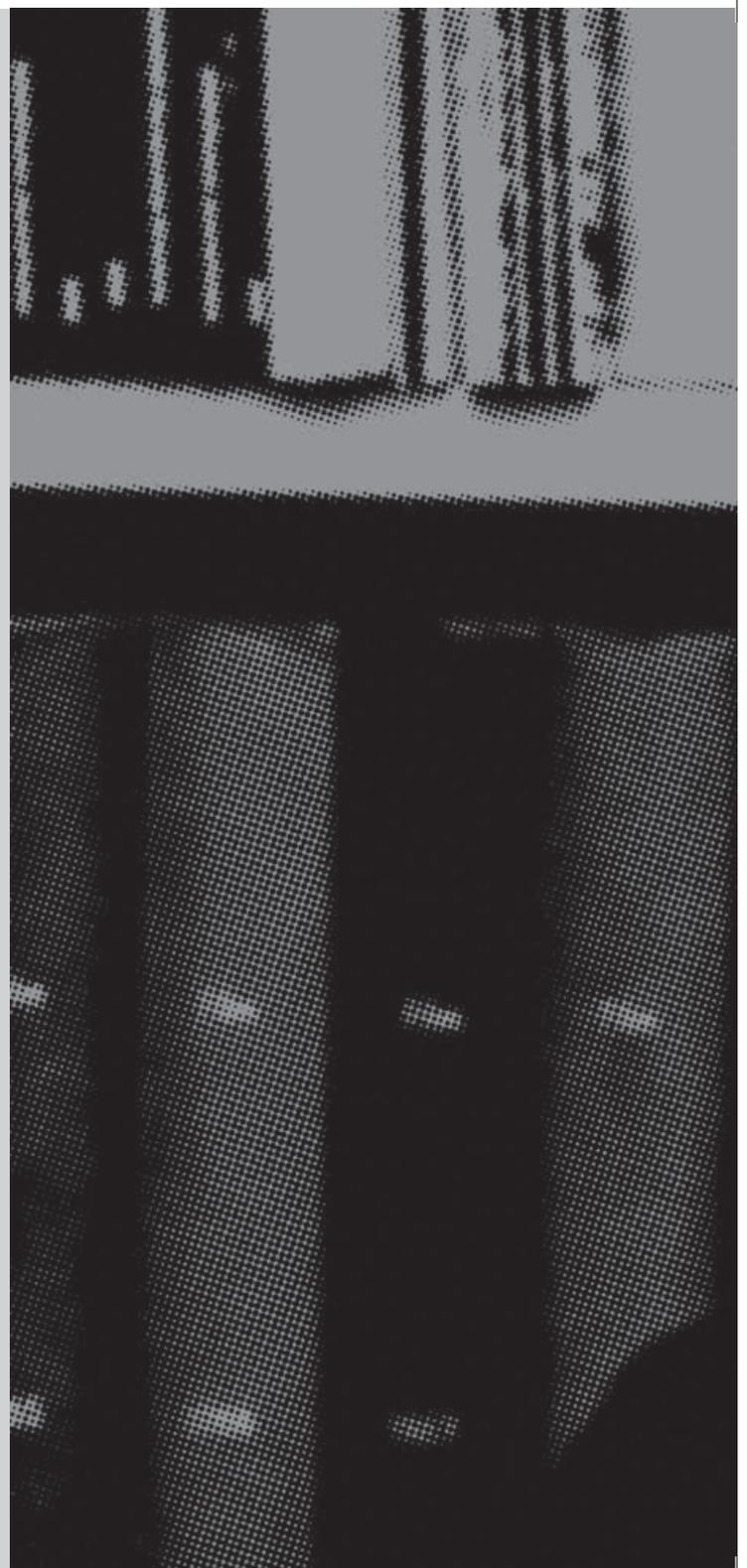
Rosa Mercedes (Harun Farocki)

**Montagem e som:**

Hanns Beringer

**Música:**

Deep Purple, Tony Conrad and Faust, The Rolling Stones e Jimi Hendrix





**O gosto da vida**  
*Der Geschmack des Lebens*

Alemanha Ocidental | 1979 | 16mm | cor | 29'

Questionamento aos valores de representação da imagem. Para Farocki, “aprender com imagens” não significa ter poder sobre elas, pois o sujeito percebido e o modo como é representado ligam-se de forma conflituosa.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, WDR

**Produção executiva:**

Guenter Weinhold

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch, Rosa Mercedes (Harun Farocki)

**Montagem:**

Hella Vietzke

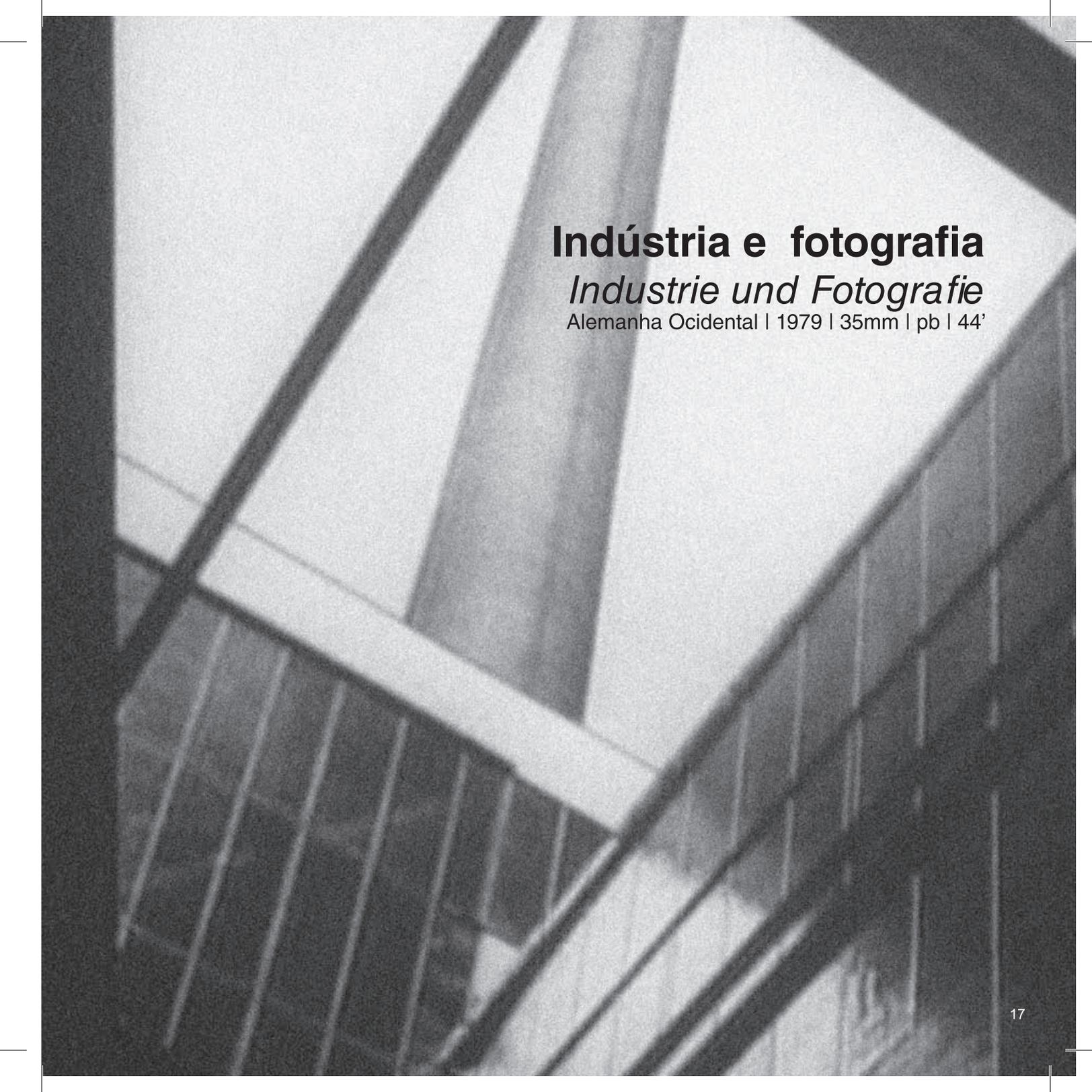
**Narração:**

Christhart Burgmann

**Música:**

Tony Conrad and Faust





**Indústria e fotografia**

*Industrie und Fotografie*

Alemanha Ocidental | 1979 | 35mm | pb | 44'

Uma fictícia história de amor tendo como contraponto a guerra do Vietnã. O filme nos remete a *Hiroshima, meu amor*, ainda que muito mais abertamente político do que o clássico de Alain Resnais. Farocki explora não só a questão do terrorismo e da resistência doméstica, como também examina a relação entre a mídia (ou a imagem) e a política.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, ZDF

**Produção executiva:**

Ulrich Ströhle

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch

**Montagem:**

Johannes Beringer

**Som:**

Rolf Müller, Mandred Blank

**Mixagem:**

Gerhard Jossen

**Elenco:**

Anna Mandel, Marcel Werner, Hanns Zischler, Inga Humpe, Bruno Ganz, Jeff Layton, Ronny Tanner, Hartmut Bitomsky, Rainer Homann, Olaf Scheuring, Michael Wagner, Elfriede Irrall, Ingrid Oppermann, Wilhelm Menne

**Narração:**

Till Hagen



A black and white photograph of a young boy with a serious expression, wearing a striped, button-down shirt. He is standing outdoors in what appears to be a rural or conflict-affected area. A hand from the left side of the frame holds a handgun, pointing it directly at the boy's head. The background is slightly out of focus, showing trees and some structures. The overall mood is somber and tense.

**Diante de seus olhos, Vietnã**

*Etwas wird sichtbar*

Alemanha Ocidental | 1982 | 35mm | pb | 114'

# Uma imagem

*Ein Bild*

Alemanha Ocidental | 1983 | 16mm | cor | 25'



Resultado de quatro dias de trabalho nos estúdios da *Playboy* alemã, *Uma imagem* faz parte de uma série de programas de TV realizados por Farocki desde 1979. Acompanha a realização de um ensaio fotográfico com uma modelo nua. O filme não critica nem glorifica seu objeto, tampouco se coloca entre ambos – é algo além.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, SFB

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch

**Montagem:**

Rosa Mercedes (Harun Farocki)

**Som:**

Klaus Klinger

**Mixagem:**

Gerhard Jensen

**Música:**

Markus Spies

Farocki documenta os métodos de direção de Jean-Marie Straub, que fora seu professor, mentor e modelo, e de Danièle Huillet, durante as preparações para *Relações de classe*, filme baseado numa obra inacabada de Franz Kafka, no qual Farocki também atuou. Uma homenagem a Straub e um documento valioso sobre seu método de trabalho.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Colaboração:**

Karl-Heinz Wegmann

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, WDR, Large Door

**Produção executiva:**

Helmut Merker

**Direção de fotografia:**

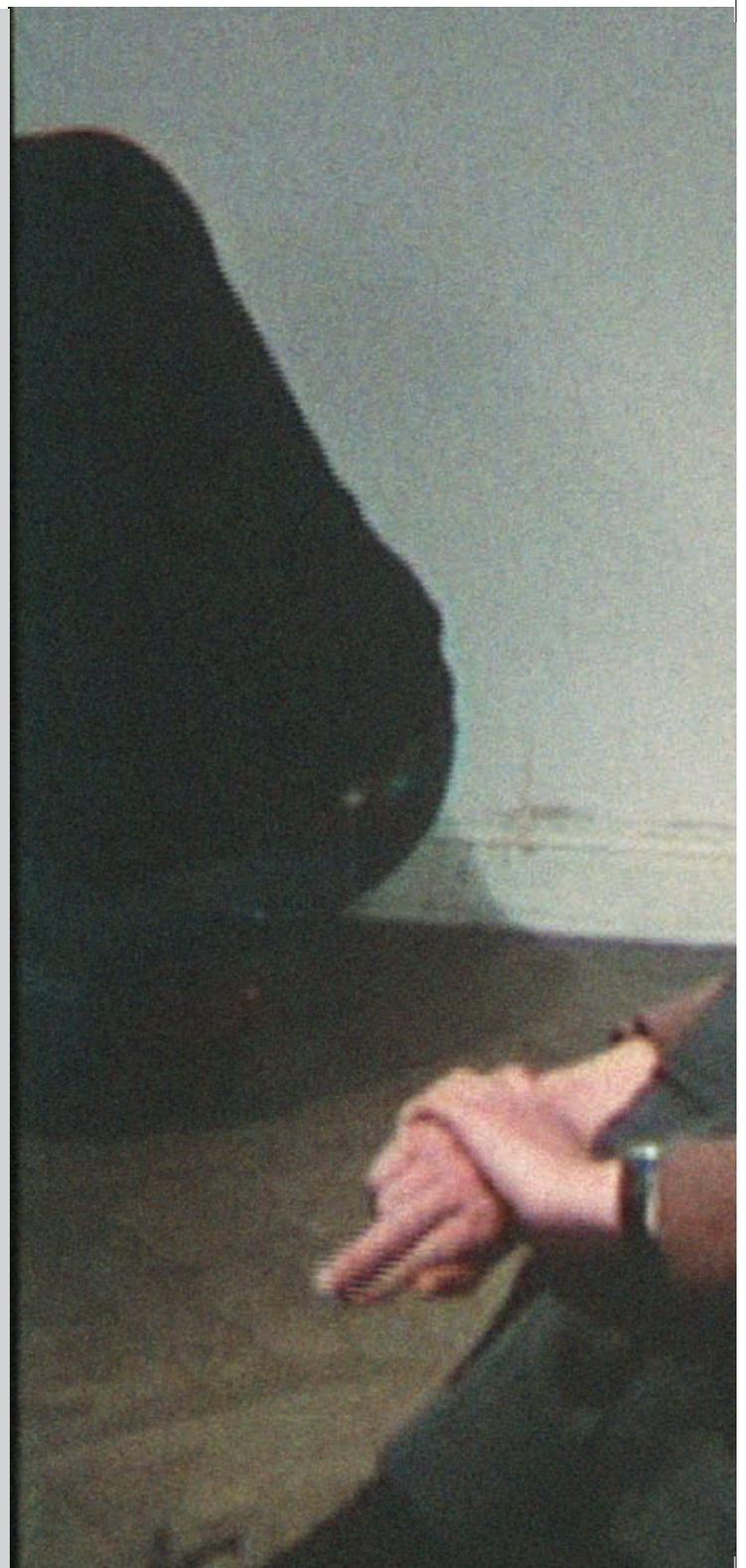
Ingo Kratisch

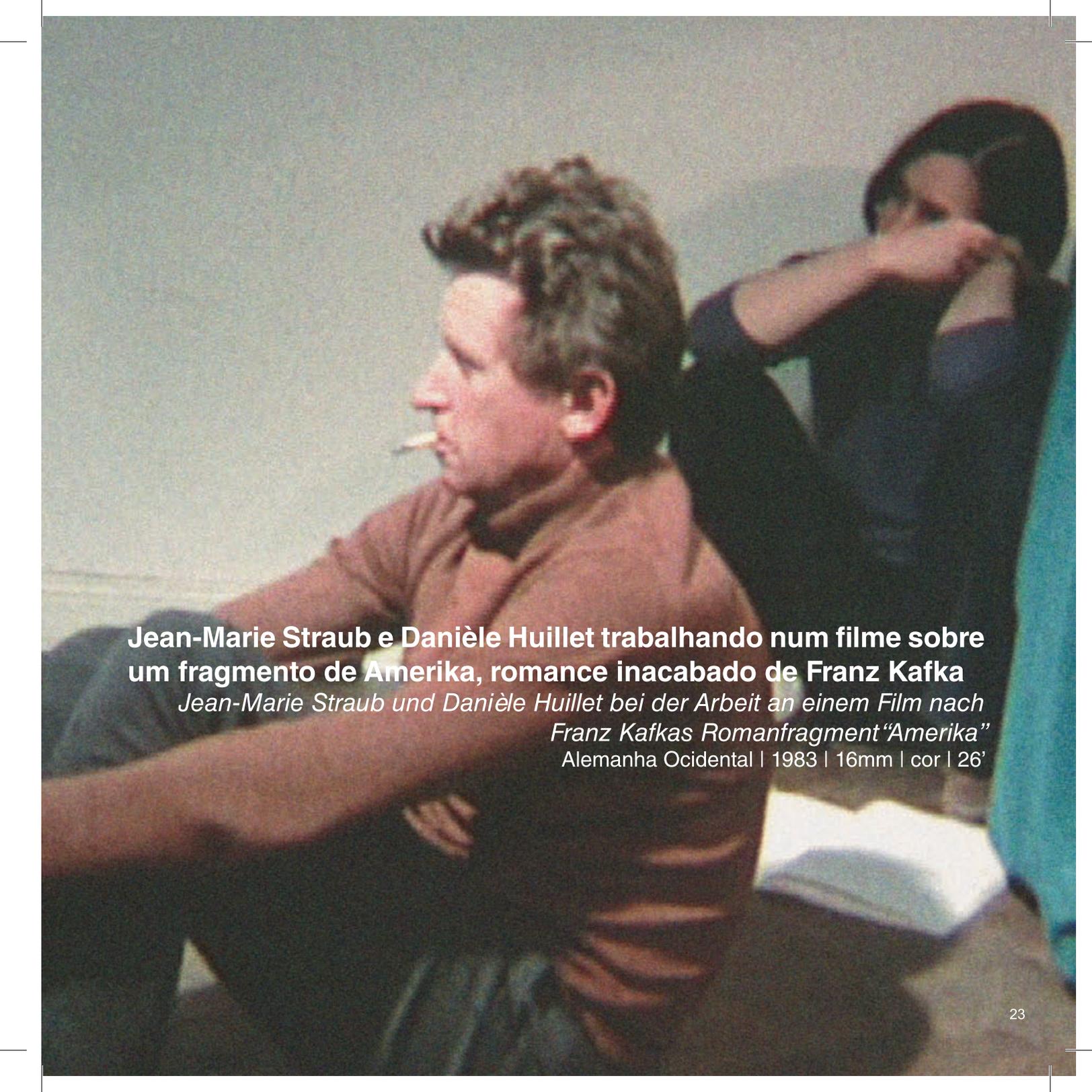
**Montagem:**

Rosa Mercedes (Harun Farocki)

**Som:**

Klaus Klinger





**Jean-Marie Straub e Danièle Huillet trabalhando num filme sobre um fragmento de Amerika, romance inacabado de Franz Kafka**

*Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment "Amerika"*  
Alemanha Ocidental | 1983 | 16mm | cor | 26'

Baseado em *Amerika*, obra inacabada de Franz Kafka, trata das relações de classe e da sociedade criada pelo capitalismo - cruel, caprichosa e absurda. Um burguês alemão é forçado a sair de sua terra após um escândalo, mudando-se para “Amerika”. No entanto, é incapaz de se adaptar à realidade do trabalho, no novo continente alegórico construído por Kafka.

**Direção, roteiro adaptado e montagem:**

Jean-Marie Straub, Danièle Huillet

**Produção:**

Janus-Film, Hessischen Rundfunk, Nef-Diffusion

**Direção de fotografia:**

Caroline Champetier, William Lubtchansky, Christophe Pollock

**Som:**

Manfred Blank, Louis Hochet, Georges Vaglio

**Elenco:**

Christian Heinisch, Nazzareno Bianconi, Mario Adorf, Laura Betti, Harun Farocki, Manfred Blank





**Relações de classe**

*Klassenverhältnisse*

Alemanha Ocidental | 1984 | 35mm | pb | 127'

Produção civil e militar, o tanque de guerra deriva do trator, assim como a metralhadora do motor de combustão. Farocki mostra-nos a história da técnica como uma sequência de fases de automatização, nas quais a mão humana vai sendo posta de lado pela capacidade de cálculo do computador.

**Direção, roteiro, comentário e entrevista:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, Hamburger Filmbüro

**Produção executiva:**

Harun Farocki, Ulrich Ströhle

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch, Ronny Tanner

**Montagem:**

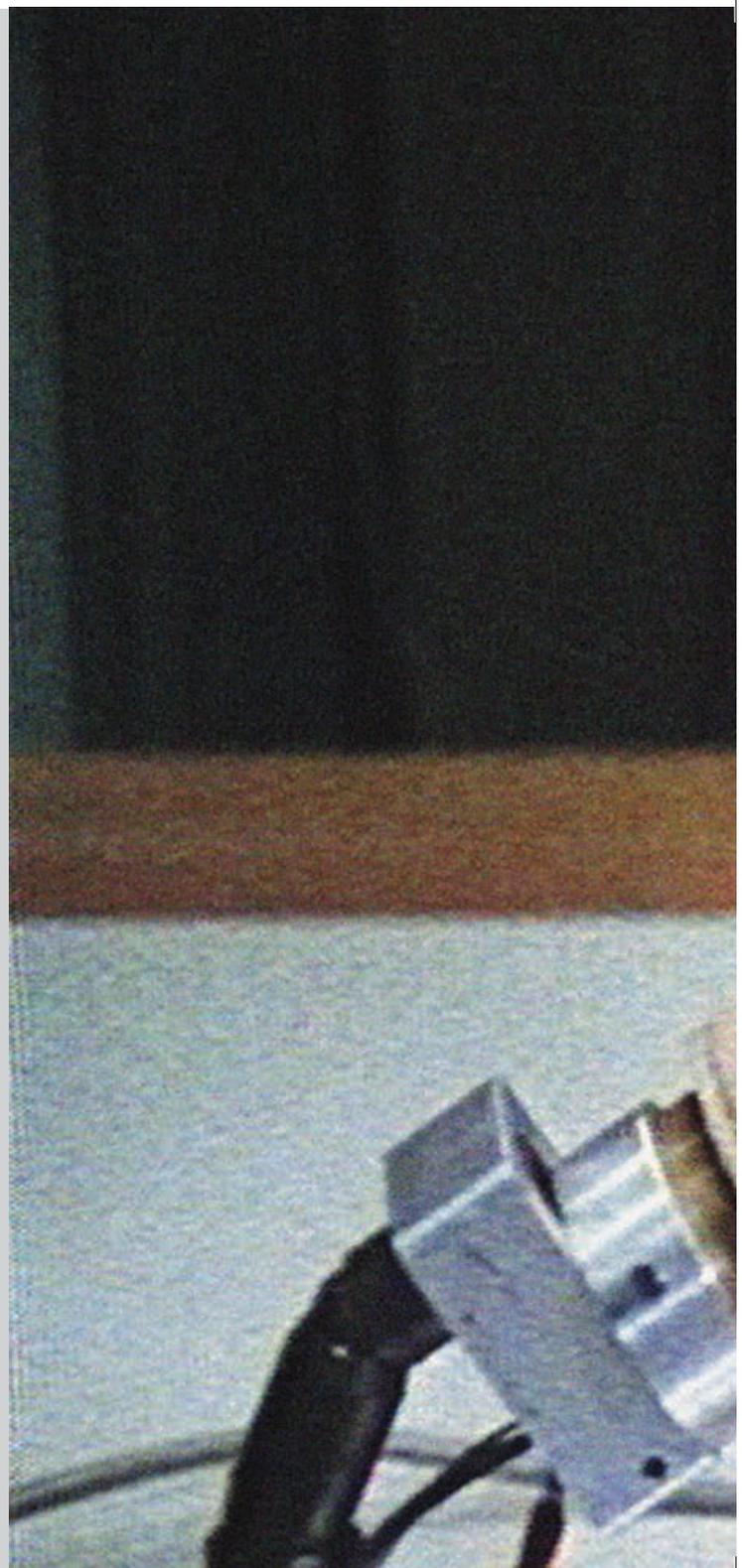
Rosa Mercedes (Harun Farocki)

**Som:**

Manfred Blank, Klaus Klingler

**Narração:**

Corinna Belz



A close-up photograph showing a hand being held by another hand. The hand being held is positioned over a red mechanical device, possibly a dental chair or a specialized tool. The background is dark and out of focus.

**Como se vê**

*Wie man sieht*

Alemanha Ocidental | 1986 | vídeo | cor e pb | 72'

Registro de um seminário de cinco dias, realizado para ensinar um executivo a “vender-se a si mesmo”. Voltado para gerentes, o curso ensinava as regras básicas de dialética e retórica, e treinava linguagem corporal, gestual e expressão facial. Vender sempre foi um princípio da ação mercantil, mas, com o casamento entre psicologia e capitalismo moderno, a ideia de vender a si próprio foi aperfeiçoada.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

SWF, Baden-Baden

**Produção executiva:**

Ebbo Demant

**Direção de fotografia:**

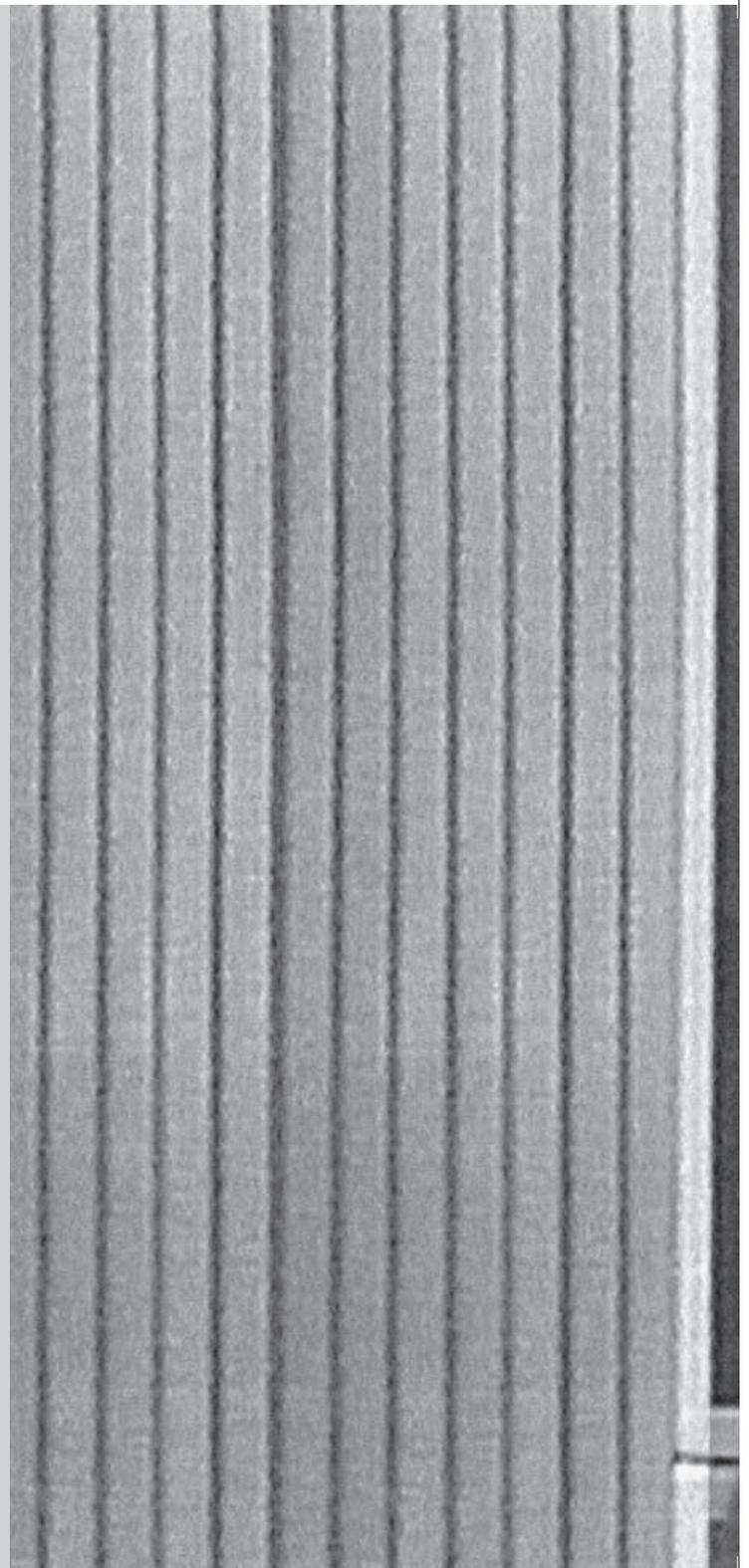
Simon Kleebauer

**Montagem:**

Roswitha Gnädig

**Som:**

Rolf Müller





## Doutrinamento

### *Die Schulung*

Alemanha Ocidental | 1987 | vídeo | cor | 44'

Em 1944, pilotos americanos fizeram fotos aéreas das fábricas de Buna, sem se darem conta de que também fotografavam o campo de concentração de Auschwitz.

**Direção, roteiro e produção executiva:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, Kulturellen Filmförderung NRW

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch

**Montagem:**

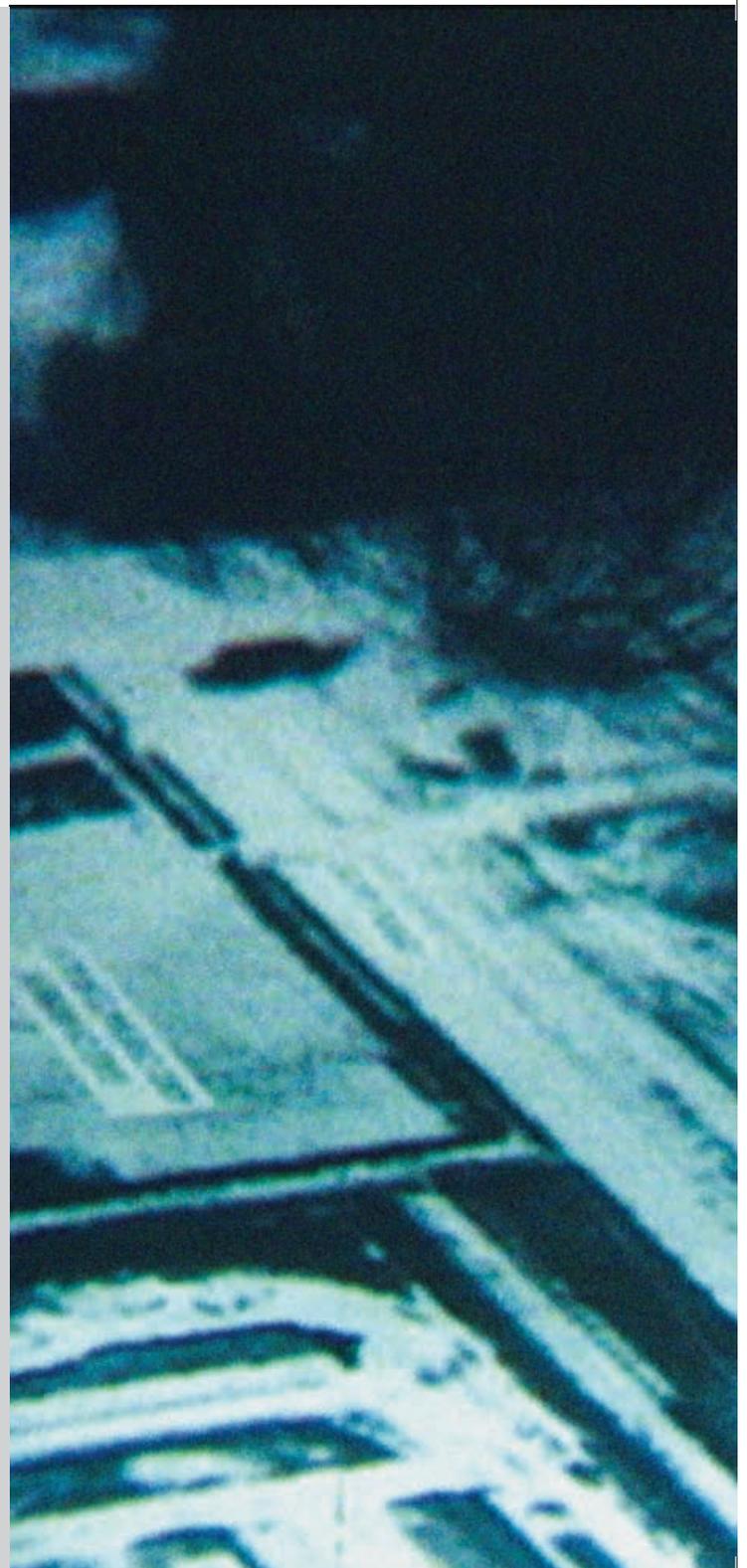
Rosa Mercedes (Harun Farocki)

**Som:**

Klaus Klingler

**Narração:**

Ulrike Grote



# Imagens do mundo e inscrições da guerra

## *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*

Alemanha Ocidental | 1988 | 16mm | cor e pb | 75'





**Viver na RFA**

*Leben BRD*

Alemanha Ocidental | 1990 | 16mm | cor | 83'



Coleção de episódios registrados em aulas de educação para adultos, seminários de treinamento, grupos de apoio etc. Uma crítica à Alemanha Ocidental (e, assim, a todas as sociedades capitalistas ocidentais), partindo da dicotomia entre um ocidente “livre” e um oriente “fortemente controlado”, durante a Guerra Fria. Os episódios mostrados, provavelmente familiares para a maioria das pessoas, desafiam e problematizam a noção de autonomia para o senso comum – tudo isso com generosas doses de bom humor.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, ZDF, La Sept

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch

**Montagem:**

Rosa Mercedes (Harun Farocki), Irina Hoppe

**Som:**

Klaus Klinger

**Mixagem:**

Gerhard Jensen-Nelson

Uma interrogação sobre a eficiência da publicidade, através de medições da atividade cerebral humana. Que partes do nosso cérebro são afetadas pelas propagandas? Que cenas “funcionam” melhor?

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch

**Montagem:**

Rosa Mercedes (Harun Farocki), Irina Hoppe

**Som:**

Gerhard Metz

**Mixagem:**

Gerhard Jensen-Nelson



# O que há? *Was ist los?*

Alemanha Ocidental | 1991 | 16mm | cor | 60'



Farocki e Andrei Ujica recolheram filmes amadores e transmissões da televisão estatal romena depois da sua ocupação por manifestantes, em dezembro de 1989. São as imagens e os sons da primeira revolução histórica, na qual a televisão desempenhou um papel fundamental.

**Direção, roteiro e comentário:**

Harun Farocki, Andrei Ujica

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Bremer Institut Film/Fernsehen Produktionsgesellschaft mbH, Bremen, com suporte financeiro de Berliner Filmförderung

**Produção executiva:**

Ulrich Ströhle

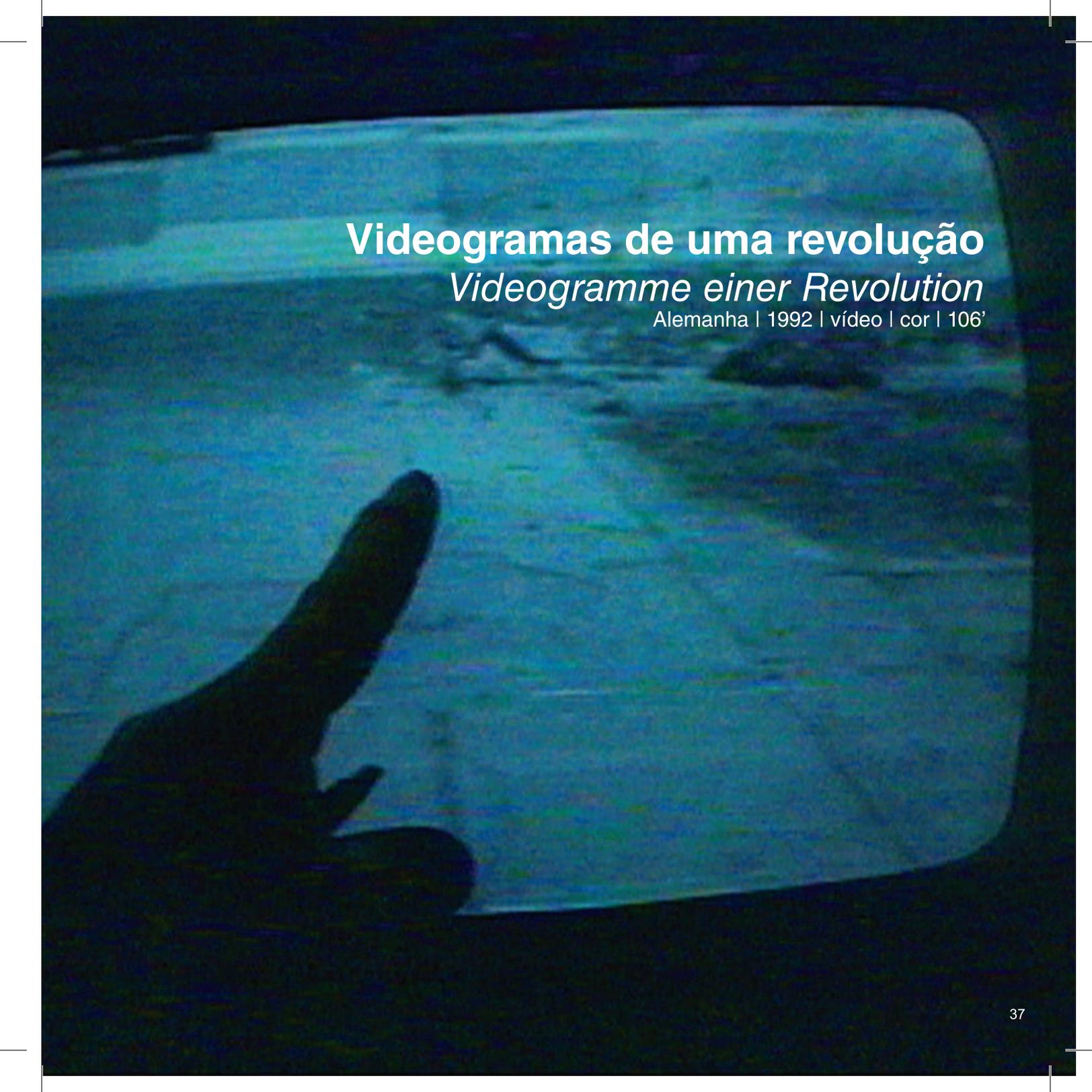
**Montagem:**

Egon Bunne

**Narração:**

Thomas Schultz



A hand is visible in the lower-left foreground, pointing towards a video screen. The screen displays a blue-tinted landscape, possibly a field or a body of water, with some dark shapes that could be trees or rocks. The overall scene is dimly lit, with the screen being the primary light source.

# Videogramas de uma revolução

## *Videogramme einer Revolution*

Alemanha | 1992 | vídeo | cor | 106'

A partir de um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, Farocki faz uma montagem com cenas produzidas ao longo de 100 anos de história do cinema, contendo variações do motivo “A saída dos operários da fábrica”. Extrai das imagens reflexões sobre a iconografia e a economia da sociedade de trabalho, e também sobre o próprio cinema.

**Direção, roteiro, narração e comentário:**

Harun Farocki

**Produção:**

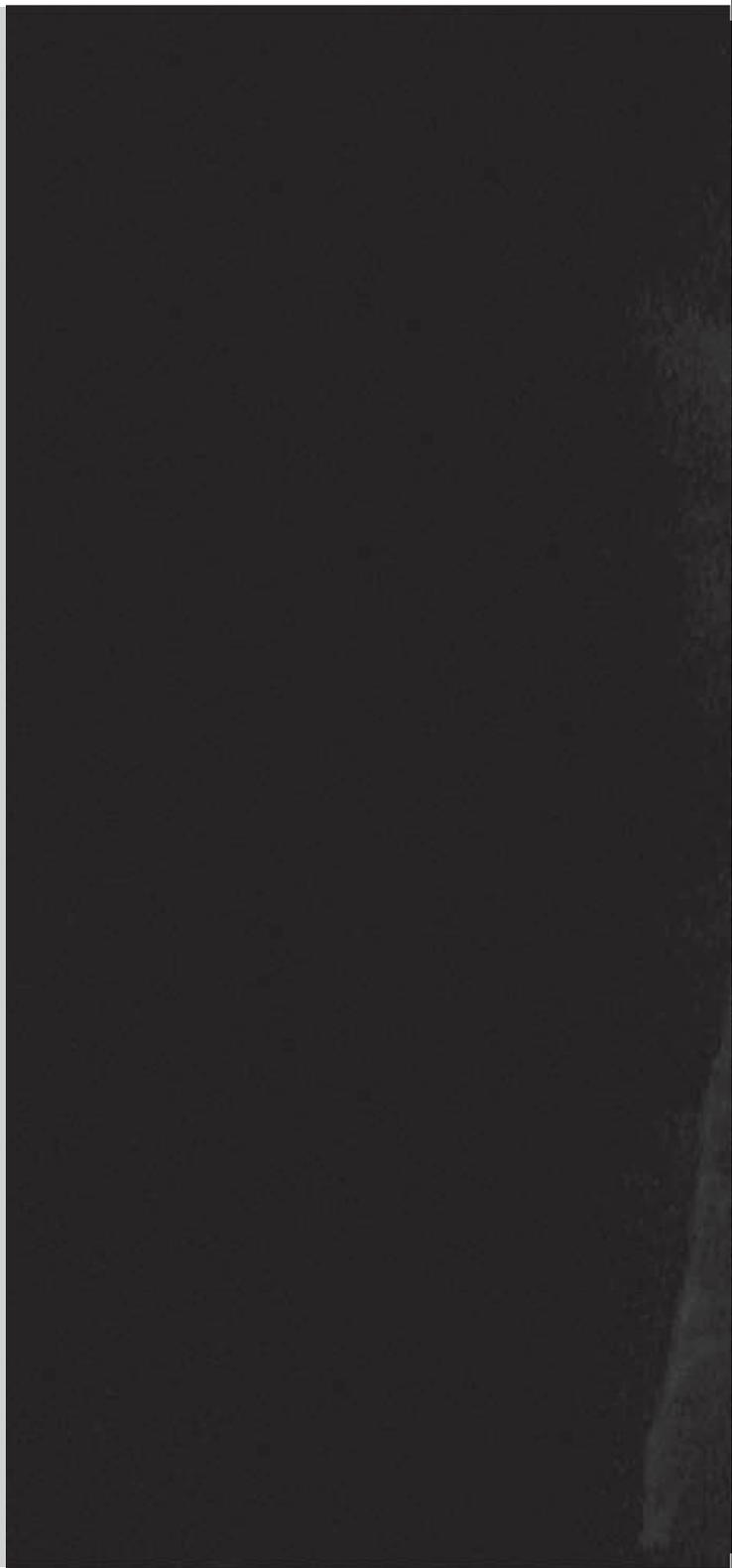
Harun Farocki Filmproduktion, WDR

**Produção executiva:**

Werner Dütsch

**Montagem:**

Max Reimann





**A saída dos operários da fábrica**

*Arbeiter verlassen die Fabrik*

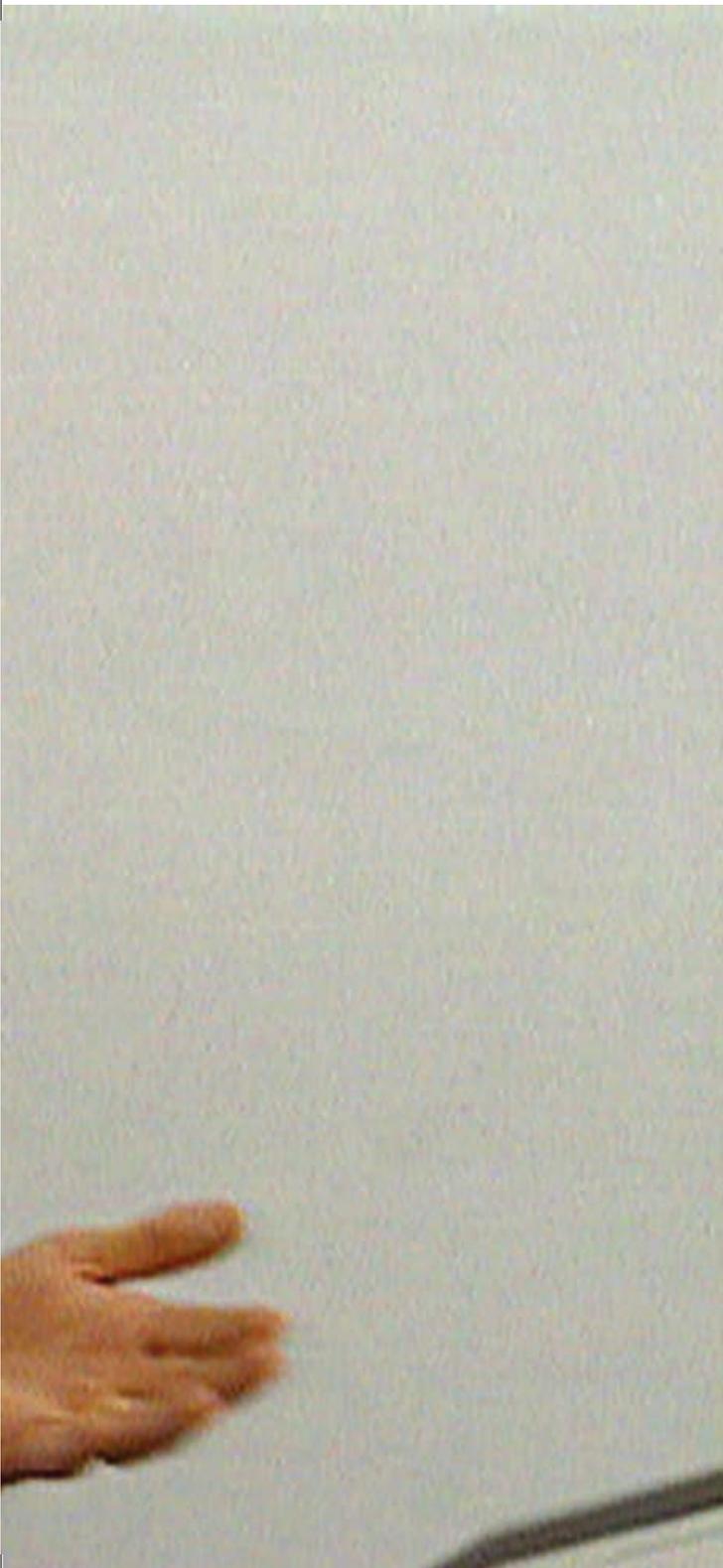
Alemanha | 1995 | vídeo | cor e pb | 36'

A man with short brown hair, wearing a white dress shirt and a dark tie with orange and blue stripes, is shown in profile, speaking. He is looking towards the right of the frame. The background is a plain, light-colored wall.

## **A apresentação**

### *Der Auftritt*

Alemanha | 1996 | vídeo | cor | 40'



Uma agência publicitária tem que tentar vender um conceito de comercialização para um consórcio de lojas de óptica. O logotipo apresentado, “Eyedentity”, é examinado sob todos os ângulos: deve expressar simultaneamente tanto o dinamismo quanto a confiabilidade da empresa. A portas fechadas, cada detalhe é dramatizado para se conseguir um contrato lucrativo.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, for 3-sat, Mainz

**Produção executiva:**

Ulrich Ströhle

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch

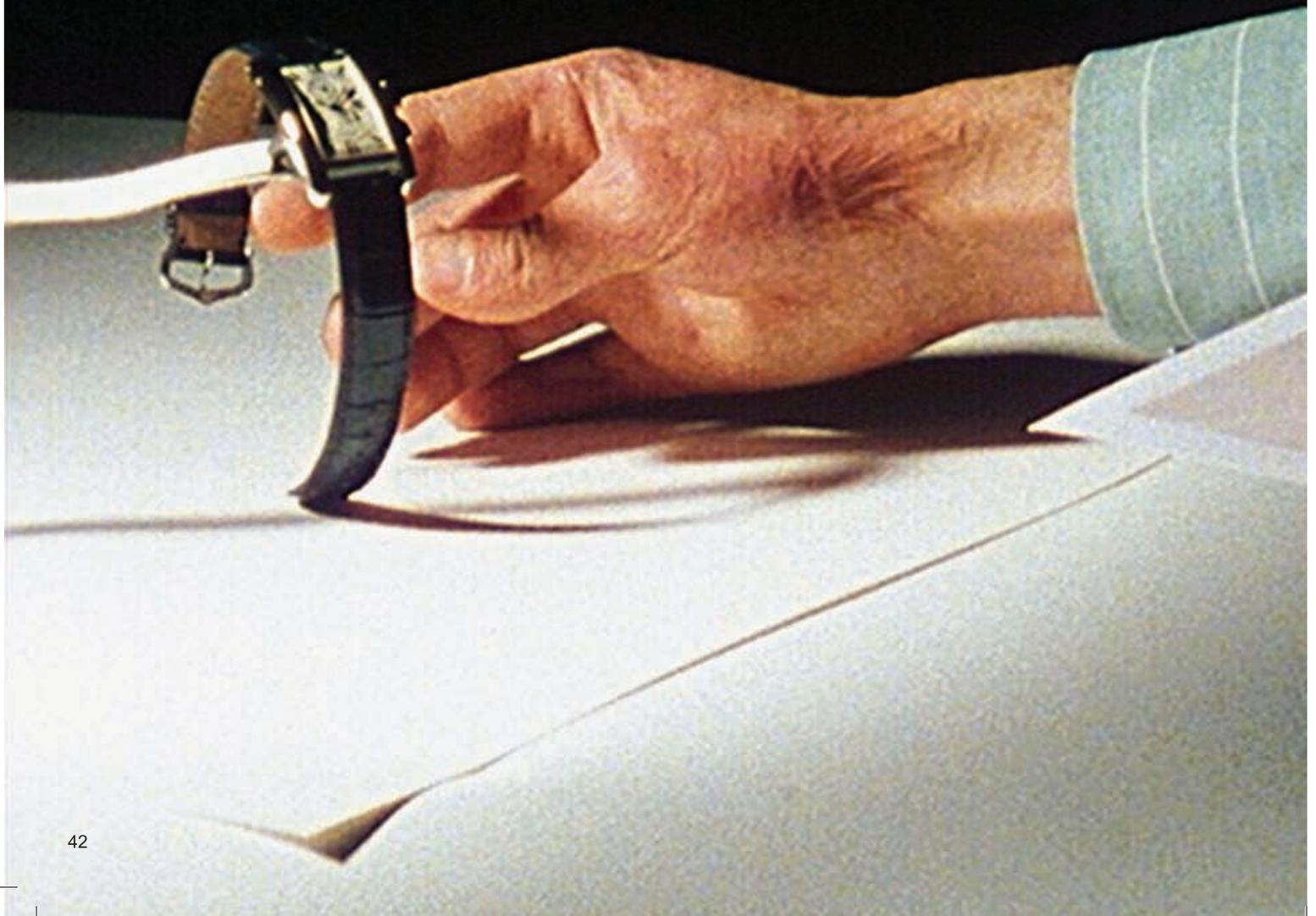
**Montagem:**

Max Reimann

# Natureza Morta

## *Stilleben*

Alemanha | 1997 | 16 mm | cor | 56'





Numa montagem paralela, naturezas mortas dos séculos XVI e XVII intercalam-se com imagens documentais de ateliês de fotografia dos anos 1990. Reproduções de dinheiro, queijo e cerveja são representadas em detalhe pela pintura e, como estímulo à compra, pela publicidade. Farocki explora as semelhanças e diferenças entre os dois modos de representação, em que produtos e objetos tendem a virar fetiche.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, Movimento Production, ZDF/3sat, RTBF-Carré Noir, Latitudes Production, ORF

**Produção executiva:**

Inge Classen

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch

**Montagem:**

Irina Hoppe, Rosa Mercedes (Harun Farocki), Jan Ralske

**Som:**

Ludger Blanke, Jason Lopez, Hugues Peyret

**Narração:**

Hanns Zischler

A partir de trechos de filmes, Farocki explora a representação dos gestos da mão no cinema, estudando sua linguagem visual, simbolismo, automatismo e ritmo. Muitas vezes, as mãos traem as emoções que o rosto tenta esconder.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion

**Direção de fotografia:**

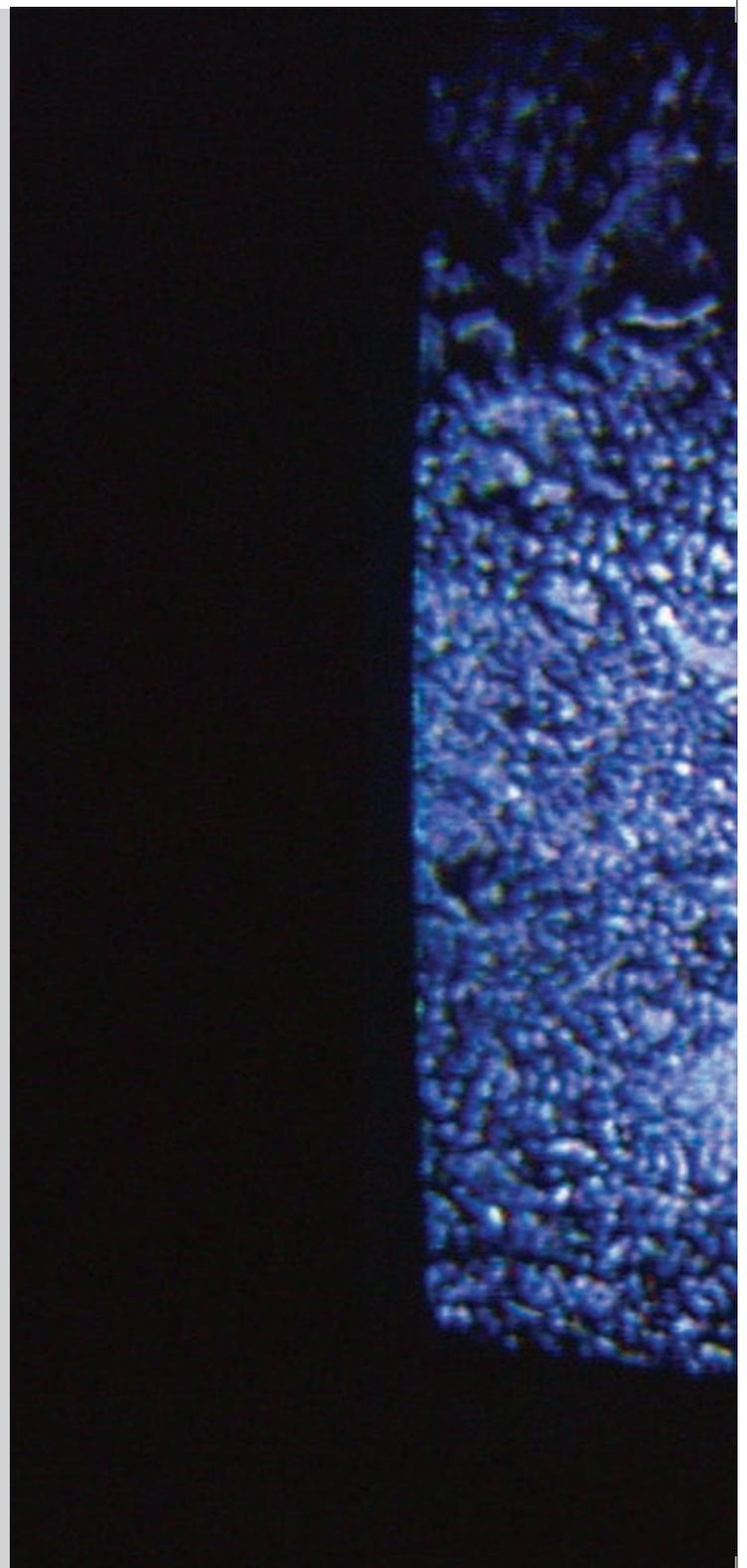
Ingo Kratisch

**Montagem:**

Max Reimann

**Som:**

Klaus Klingler





## A expressão das mãos

*Ausdruck der Hände*

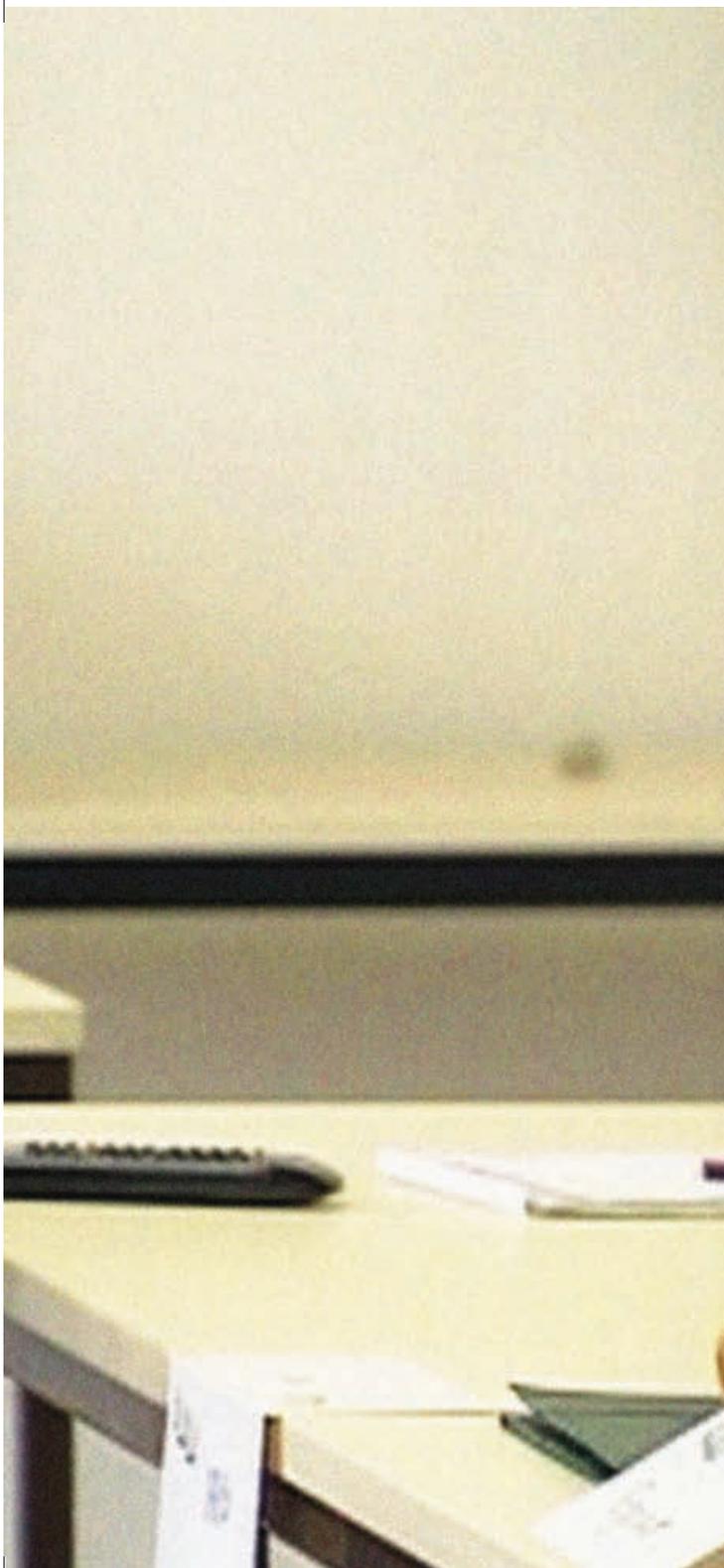
Alemanha | 1997 | vídeo | cor | 30'



**A entrevista**

*Die Bewerbung*

Alemanha | 1997 | vídeo | cor | 58'



Farocki acompanha os participantes de um treinamento para entrevistas de emprego: como vender sua imagem, comportar-se e convencer o futuro empregador? O filme investiga a ansiedade provocada pelo desemprego, a superficialidade das entrevistas e a lógica manipulativa das corporações.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch

**Montagem:**

Max Reimann

**Som:**

Ludger Blanke

**Música:**

Neil Young

**Pesquisa:**

Ludger Blanke Siekmann

**Som:**

Ronny Tanner

# Imagens da prisão

## *Gefängnisbilder*

Alemanha | 2000 | vídeo | cor e pb | 60'





Ao longo de cem anos de cinema, que imagem foi reservada às prisões? Quais imagens a prisão produziu, através de câmeras de vigilância e vídeos para treinamento dos funcionários? O estabelecimento penal aparece como um laboratório antropológico, onde a morte e a vida são estudadas através do olho da câmera.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute

**Produção executiva:**

Inge Classen

**Direção de fotografia:**

C. Lee Crane, Ingo Kratisch

**Montagem:**

Max Reimann

**Som:**

Louis van Rooky

Estudo sobre o modo como os shopping centers são planejados e construídos com o intuito de maximizar as vendas, controlar o fluxo e o olhar dos consumidores, a fim de induzi-los à compra.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, SWR, NDR, WDR, Arte

**Produção executiva:**

Thomas Lorenz

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch, Rosa Mercedes (Harun Farocki)

**Montagem:**

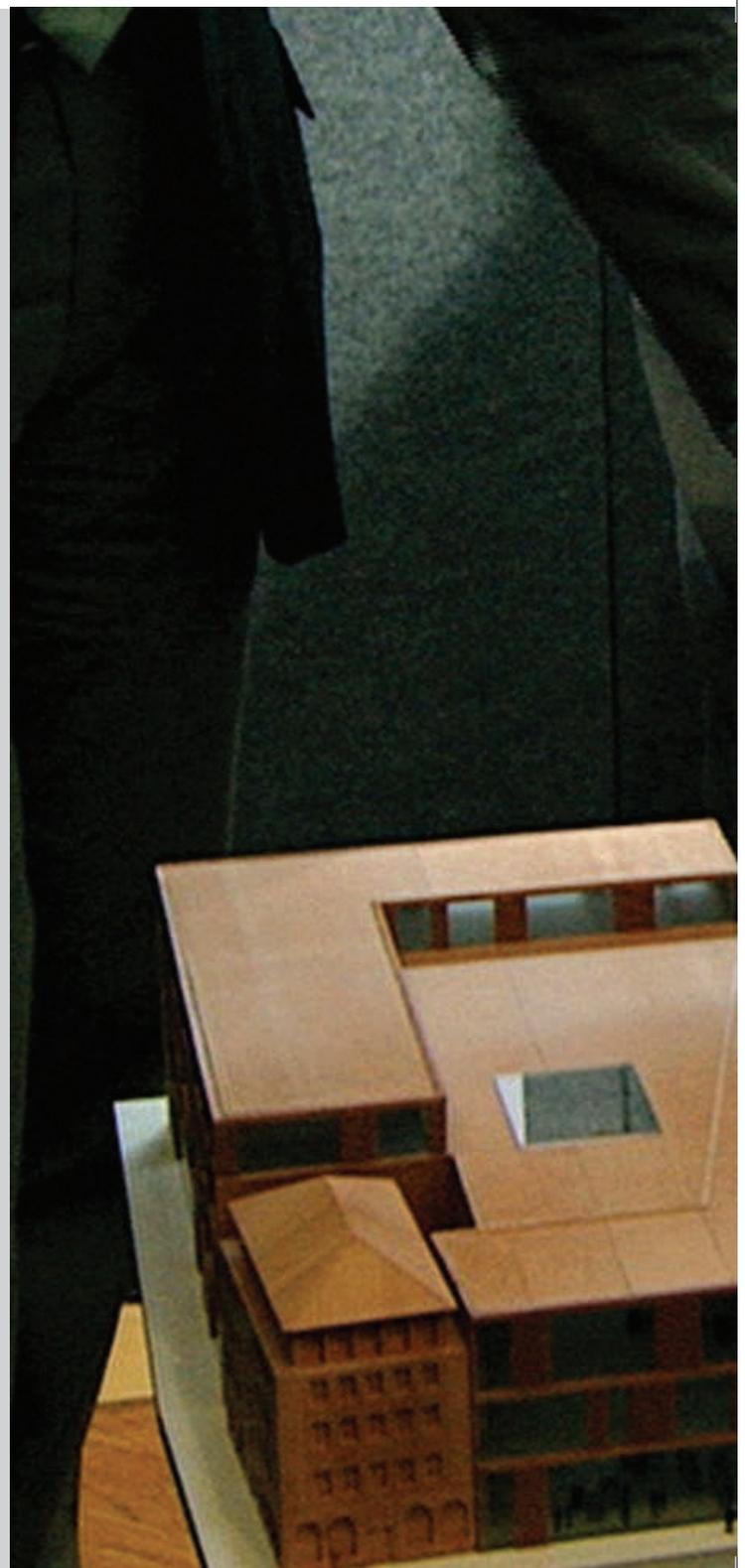
Max Reimann

**Som:**

Ludger Blanke, Matthias Rajmann, Leo van Rooki

**Pesquisa:**

Rob Miotke, Stefan Pethke, Matthias Rajmann





**Os criadores dos impérios das compras**  
*Die Schöpfer der Einkaufswelten*

Alemanha | 2001 | vídeo | cor | 72”

As imagens captadas por projéteis de mísseis americanos são conhecidas mundialmente, desde a primeira guerra do Iraque, em 1991. Se demonstram a superioridade técnica americana, para Farocki são exemplos de um novo tipo de imagem reduzida a algoritmos e operações técnicas, como o GPS e as armas inteligentes, baseados em processos calculáveis.

**Direção e roteiro:**

Harun Farocki

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, ZDF/3sat

**Produção executiva:**

Inge Classen

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch, Rosa Mercedes (Harun Farocki)

**Montagem:**

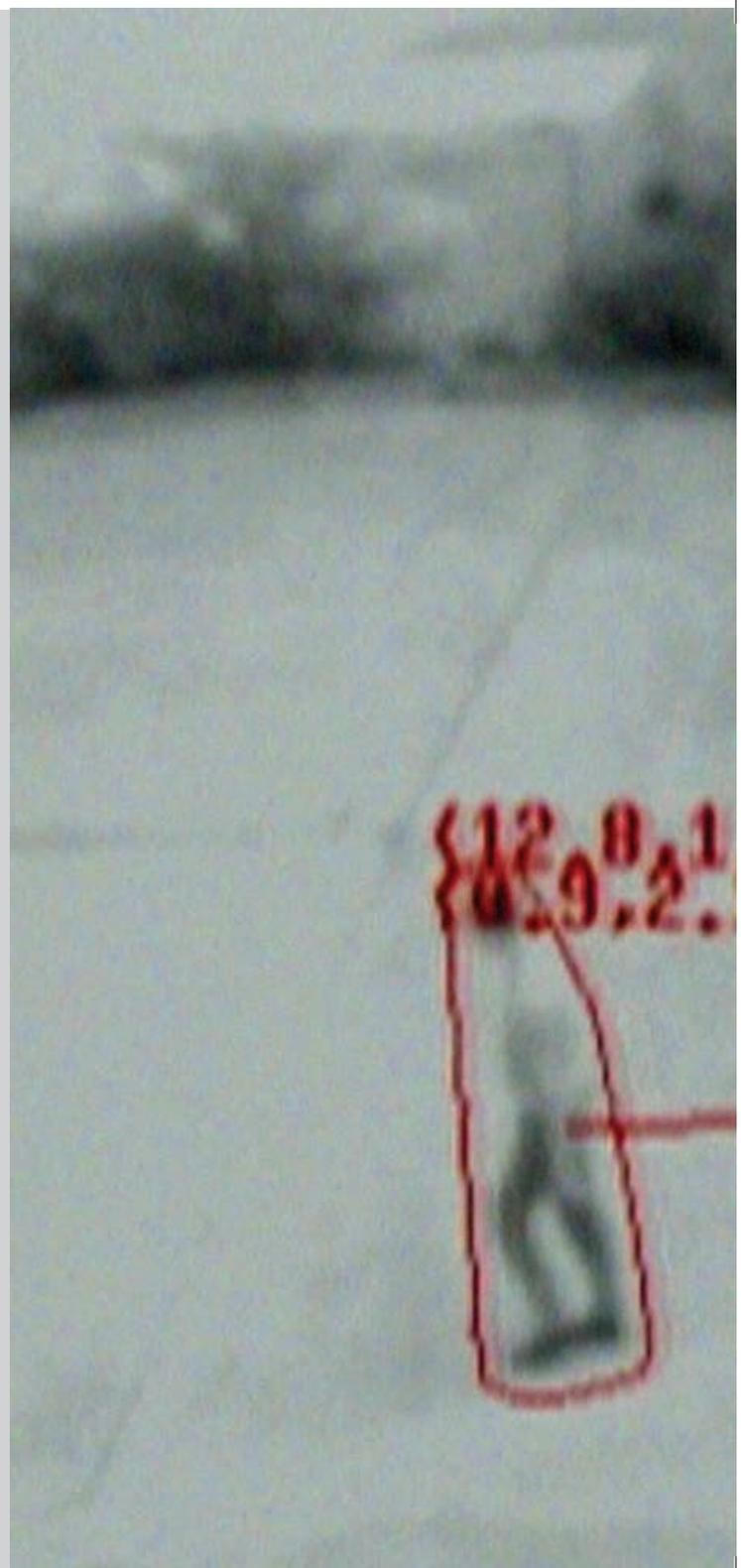
Max Reimann

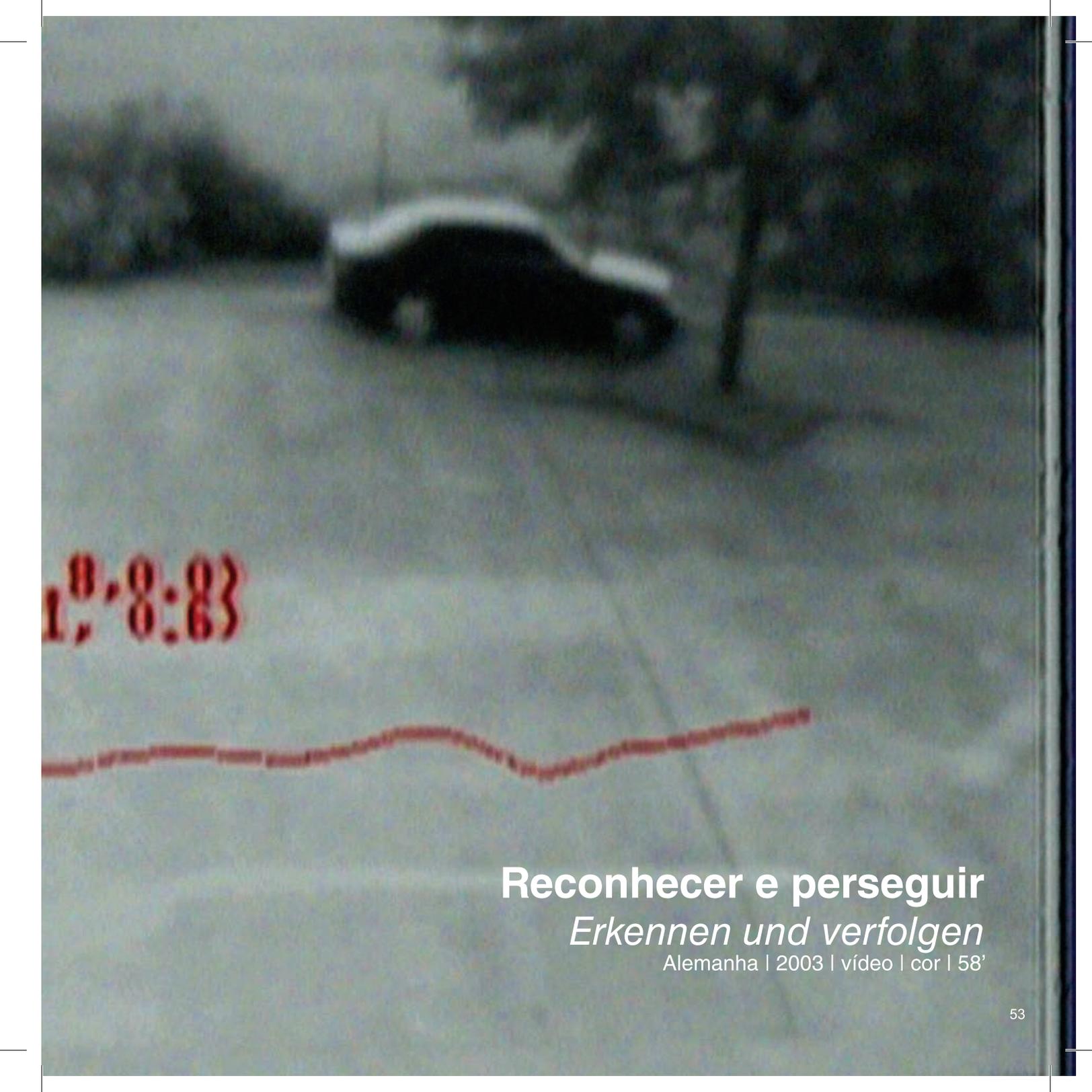
**Som:**

Louis van Rouki

**Narração:**

Margarita Broich





1, 0:0:03

## Reconhecer e perseguir

*Erkennen und verfolgen*

Alemanha | 2003 | vídeo | cor | 58'

Representantes de uma empresa média e de uma companhia de capital de risco encontram-se para negociações. Com a concessão de um empréstimo, pretende-se fabricar uma invenção técnica em série. Farocki registra, sem comentários, duas dessas negociações até a assinatura do contrato. Um olhar microscópico sobre uma célula da economia de hoje, uma etnografia do cotidiano econômico.

**Direção:**

Harun Farocki

**Roteiro:**

Harun Farocki, Matthias Rajmann

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion

**Produção executiva:**

Werner Dütsch

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch

**Montagem:**

Max Reimann

**Som:**

Matthias Rajmann



A man with glasses, wearing a white dress shirt and a striped tie, is seated in a black office chair. He is looking off to the side with a thoughtful expression, his hands clasped together with his chin resting on them. The background consists of blue vertical blinds. In the foreground, two white coffee cups are visible. To the right, a desk with a white telephone and some papers is partially visible.

# Capital de risco

*Nicht ohne Risiko*

Alemanha | 2004 | vídeo | cor | 50'

Filme mudo rodado em Westerbork, campo holandês de refugiados, criado em 1939 para judeus fugitivos da Alemanha. Em 1942, após a ocupação da Holanda pelos nazistas, sua função foi alterada – tornou-se um “campo de trânsito”. Em 1944, o comandante do local encomendou a um fotógrafo, Rudolph Breslauer, um filme sobre o campo. Ao exumar os fragmentos dispersos e os traços desse filme-fantasma (cartelas de intertítulo, ideias para o roteiro, elementos gráficos), Farocki o inscreve no gênero do filme institucional.

**Realização:**

Harun Farocki

**Colaboração:**

Antje Ehmman, Christiane Hitzemann, Lars Pienkoß, Matthias Rajmann, Jan Ralske, Meggie Schneider

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion

**Documentação:**

Herinneringscentrum Kamp Westerbork, Hoogdalen

**Fotos:**

Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterdam

**Material fílmico:**

Rijksvoorlichtingsdienst Filmarchief, Hilversum



# Intervalo

## *Aufschub*

Alemanha, Coréia do Sul | 2007 | vídeo | pb | 40'



# Em comparação

## *Zum Vergleich*

Áustria, Alemanha | 2009 | 16mm | cor | 61'





Tijolos criam espaços, organizam relações e acumulam dados sobre estruturas sociais. O filme caminha por entre as diferentes tradições de produção de tijolos: de um mutirão para a construção de uma clínica em Burkina Faso às linhas de produção industrial na Alemanha.

**Direção:**

Harun Farocki

**Roteiro:**

Harun Farocki, Matthias Rajmann

**Colaboração:**

Antje Ehmann, Anand Narayan Damle, Michael Knauss, Regina Krottil, Iyamperumal Mannankatti, Mamta Murthy, Markus Nechleba, Jan Ralske, Yukara Shimizu, Isabelle Verreet

**Produção:**

Harun Farocki Filmproduktion, Navigator Film Produktion

**Produção executiva:**

Inge Classen

**Direção de fotografia:**

Ingo Kratisch

**Montagem:**

Meggie Schneider

**Som:**

Matthias Rajmann

**Desenhos:**

Andreas Siekmann

**Som:**

Ronny Tanner

Homem viaja de Paris a Berlim em busca da esposa. Acaba por encontrá-la num hospital psiquiátrico e leva-a de volta a Paris. Todos os anos, a mulher faz a mesma viagem a Berlim, procurando desesperadamente sua filha, raptada em 1989, com apenas três anos. Certo dia, ela encontra uma jovem, que vagueia pela cidade, vivendo de pequenos furtos, e acredita que ela é sua filha perdida.

**Direção:**

Christian Petzold

**Roteiro:**

Christian Petzold, Harun Farocki

**Produção:**

Schramm Film, Les Films des Tournelles, BR-arte, Arte France Cinéma

**Produção executiva:**

Michael Weber, Florian Koerner von Gustorf

**Direção de fotografia:**

Hans Fromm

**Montagem:**

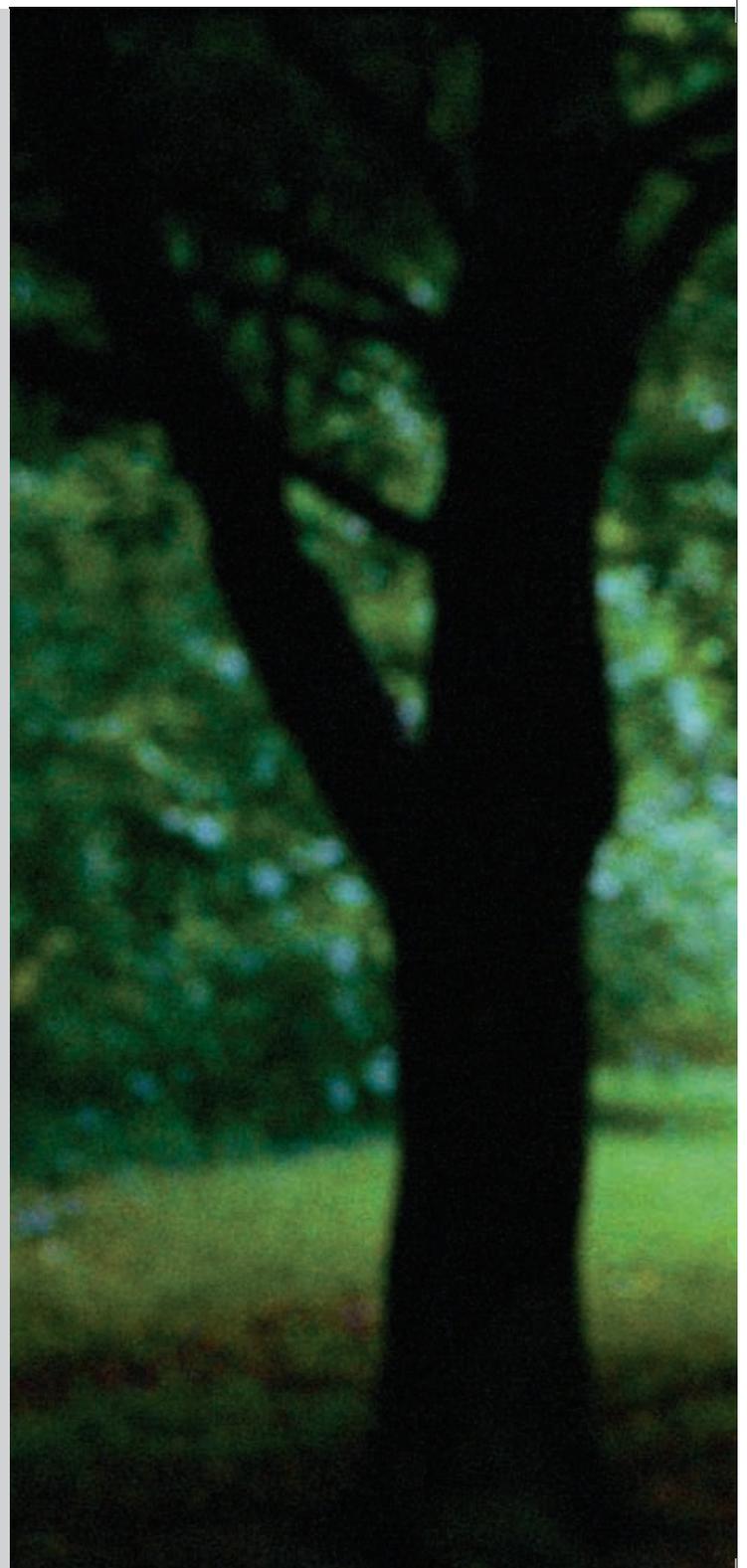
Bettina Böhler

**Música:**

Stefan Will, Marco Drechkötter

**Elenco:**

Claudia Geissler, Philipp Hauß, Victoria von Trauttmansdorff, Julia Hummer, Sabine Timoteo, Anna Schudt, Marianne Basler, Benno Fürmann, Aurélien Recoing

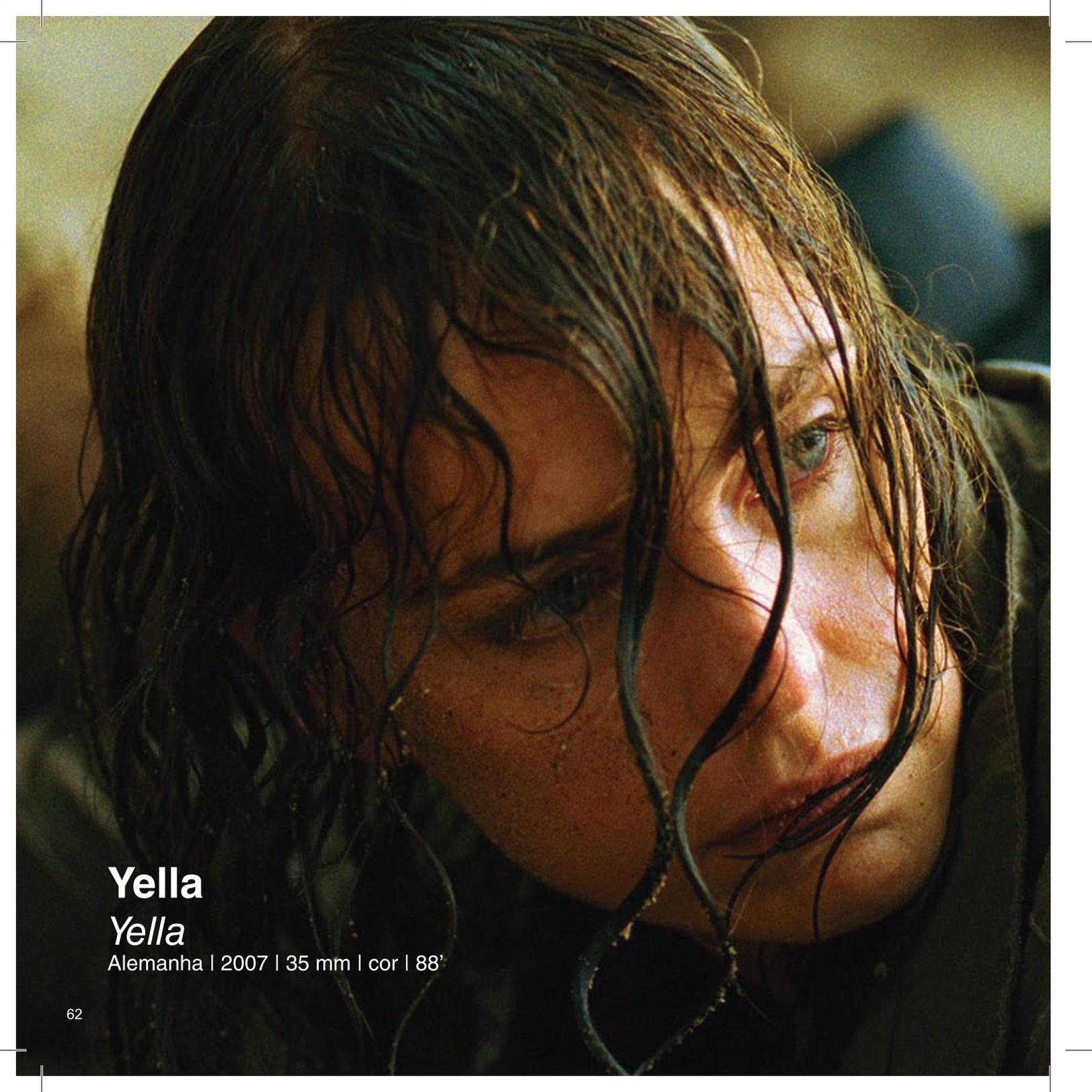




**Fantasma**

*Gespenster*

Alemanha/França | 2005 | 35mm | cor | 85'



**Yella**

*Yella*

Alemanha | 2007 | 35 mm | cor | 88'



Yella parte. Ela anseia pelo futuro e quer deixar a vida que levou até agora. Durante a viagem, conhece um homem que trabalha com especulação financeira e torna-se sua assistente. Mas, aos poucos, fragmentos do seu passado forçam passagem em sua nova vida.

**Direção:**

Christian Petzold

**Roteiro:**

Christian Petzold, Harun Farocki

**Produção:**

Schramm Film Koerner & Weber

**Produção executiva:**

Michael Weber

**Direção de fotografia:**

Hans Fromm

**Montagem:**

Bettina Böhler

**Som:**

Andreas Mücke-Niesytka

**Elenco:**

Nina Hoss, Devid Striesow, Hinnerk Schönemann, Burghart Klaußner, Barbara Auer

5

## TRAILERS ESCRITOS

Harun Farocki

4

6



## 1944

Eu deveria ter nascido em Berlim, no Hospital de Virchow, mas saímos da cidade devido aos bombardeios. Nasci em Neutitschen, hoje Nový Jičín, naquele tempo Sudetengau, hoje República Tcheca. Ficamos lá apenas algumas semanas; passamos menos tempo do que o necessário, o que explica eu não ser tcheco nem sudeto. Gastei muito tempo com a grafia do meu nome, Harun El Usman Faroqui, até que a simplifiquei em 1969.

## 1945-1953

Meu pai era indiano. Foi treinado, inicialmente, para ser piloto em Dessau; depois, completou seu primeiro período de estudos com uma tese de doutorado intitulada *O conflito hindu-maometano do ponto de vista econômico*, em Griessen, e em seguida estudou medicina em Berlim. Minha mãe era alemã e cresceu em Berlim. Depois de seu treinamento como correspondente de língua-estrangeira, ela trabalhou para a sociedade científica e estudou medicina por alguns semestres. Em 1947, mudamos para a Índia, onde meu pai tentou se estabelecer como médico. A guerra civil nos levou a lugares diferentes. Em 1949, mudamos para a Indonésia, onde minha irmã Suraiya e eu fomos à escola. Primeiro em Sukabumi, depois em Jakar; a língua oficial da escola era o holandês.

## 1953-1958

Voltamos a viver na Alemanha. Moramos em Bad Godesberg, uma pequena cidade perto de Bonn, onde apenas cinco casas haviam sido bombardeadas, e onde frequentei a escola jesuíta, também frequentada pelos filhos da elite. Vi meus primeiros filmes de gângster e faroeste no cinema Burgichtspiele. Outras experiências culturais: em 1958, em Colônia, houve a grande exposição de Picasso; em Bonn, assisti, no teatro da escola, à peça *A nossa cidade*, de Thornton Wilder.

## 1958-1962

Meu pai montou um consultório em Hamburgo. Morávamos numa casa conjugada e tínhamos um Mercedes. Vi a estreia mundial da peça de Brecht, *A Santa Joana dos matadouros*. As coisas não iam bem na escola. Eu ia, todos os dias, a um bar mal frequentado, o que ajudava a me rebelar contra meu pai. Fugi de casa várias vezes e queria ser escritor.

## 1962-1966

Finalmente fugi de casa, me mudei para Berlim Ocidental e, seguindo os exemplos dos *beatniks*, sobrevivi de empregos casuais e vivi em apartamentos baratos. Também frequentei aulas noturnas e, finalmente, terminei o segundo

grau. Eventualmente, conseguia que aceitassem alguma crítica para um rádio ou jornal e, ocasionalmente, um pequeno texto literário.

## 1966

Nesse ano, fiz meu primeiro curta de três minutos para um canal de televisão de Berlim (*Zei Wege/Two Paths*). Casei-me com Ursula Lefkes. Fui aceito para a recém-aberta Academia de Filmes de Berlim, a DFFB. Também tirei minha carteira de motorista.

## 1967

Fui expulso da escola de cinema com outros cinco estudantes, depois de uma prova intermediária. A expulsão causou grande protesto, organizado por outros estudantes. No verão seguinte, o movimento cresceu enormemente e, no outono, fomos readmitidos para um ano experimental. Naquele verão, viajei pela Venezuela e Colômbia, durante vários meses, para ver a revolução e a guerrilha, mas não as encontrei.

## 1968

Pela primeira vez na vida, estava diante de Godard: no início do ano, fizemos uma manifestação num festival de filmes experimentais em Knokke, Bélgica, e por sorte não atrapalhamos os filmes de Shirley Clarke e Michael Snow. Em maio, minhas filhas Annabel Lee e Larissa

Lu nasceram. Fui expulso da Academia de Filmes novamente, desta vez com outros 15 estudantes, devido a agitações políticas.

## 1969

Meu pai, Abdul Qudus Faroqui, nascido em 9 de março de 1901, morreu em 21 de janeiro de 1969. Fiz um curta com 15.000 marcos (*Fogo que não se apaga*, 1969). O produtor da WDR, Reihold W. Thiel, achou que o modo de falar e atuar dos atores não estava suficientemente convincente, ou estava caracterizado de maneira errada, e propôs que dublássemos todos os atores com duas vozes. Noite após noite, editei os negativos originais em sequências sincronizadas, o que demandava muito tempo. Enquanto isso, percebi que estava gravando o som num estúdio recém-criado, onde podia trabalhar de graça. Quando o filme estreou em Manheim, e eu o vi pela primeira vez na tela, percebi que era possível ver a namorada do meu câmera, com seus cabelos louros cacheados, passeando no avião alugado para sobrevoar Munique, que havia sido utilizado para pulverizar pesticidas no Vietnã. Os críticos culparam-me pelo descuido técnico e pela intencionalidade calculada. Nessa época, as coisas se transformavam rapidamente e, alguns meses depois, o filme já não era considerado esquisito ou calculado; na verdade, ganhou certo reconhecimento, inclusive fora do movimento contra a guerra do Vietnã.

## 1970

Hartmut Bitomsky e eu planejamos filmar *O Capital*, de Karl Marx. A primeira parte, *Die Teilung aller Tage* [*The division of all days*] foi finalizada nesse ano. Líamos Marx e seus comentários, e textos sobre semiótica, cibernética, didática e máquinas de aprendizado. Nossa proposta era: “fazer filmes cientificamente e fazer ciência politicamente.”

## 1971-1977

Durante a produção da segunda parte de *O Capital – Eine Sache, die sich versteht (15x)* [*Something self explanatory (15x), (1971)*] – nos excedemos totalmente. Antes das filmagens diárias, com pouco dinheiro e uma equipe pequena, tínhamos que cumprir tarefas hercúleas como, por exemplo, pegar um burro com uma mini-van e empurrá-lo três lances de escada acima, o que era mais fácil do que fazê-lo descer. Certa vez, Hartmut teve que empurrar um carrinho com uma mão e segurar um objeto de cena com a outra, enquanto narrava. Em outra, tivemos que empurrar um carro por uma rampa, rapidamente, pois filmávamos na Academia, de onde havíamos sido expulsos. Por estupidez ou coragem, às vezes dávamos uma cena inteira de alguns minutos para um extra do centro de empregos.

Quando o filme estava finalizado, camaradas que pertenciam a diferentes partidos políticos viram-se obrigados a rejeitá-lo, porque seus partidos não o haviam financiado e as denominadas facções não-dogmáticas não o achavam suficientemente não-dogmático: se qualquer um pode ser revolucionário, então todos podem ser cineastas. Tentamos nos proteger desse tipo de crítica com nossa pretensão científica. Também especulamos que, com nosso trabalho, poderíamos atingir pessoas do setor cinematográfico em busca de novidades, o que poderia nos garantir um nicho na indústria cultural. O cálculo foi impreciso. Nos meses seguintes, conseguimos apenas empregos informais para sobreviver. Tinha a impressão de que éramos punidos. Havíamos tentado explorar a consciência pesada dos que clamavam por “filmes revolucionários”, ou dos que balançavam suas cabeças concordando, mas, agora, ninguém queria se lembrar da consciência pesada ou da aquiescência.

Não foi fácil fazer algo político na televisão, pois eu não entendia política como simples conteúdo ou discurso. Buscava uma prática política avançada, como aquela promovida pelo Grupo Dziga Vertov ou pela revista *Tel Quel*. Eu era, por exemplo, contra os planos de cobertura e o campo/contracampo.

Por um tempo, tentei fazer uma aliança com o proletariado na indústria televisiva, com os editores e câmeras (nessa época, os editores eram mulheres e os câmeras, homens). Conversava com as editoras e publicava nossas conversas na *Filmkritik*. Discutíamos a participação do trabalhador e como ela poderia afetar a qualidade da produção. Se essas participações fossem verdadeiramente tentadas, ou realmente conseguidas, certamente não teriam melhorado minhas possibilidades de produção.

No início dos anos 1970, o canal de televisão WDR iniciou uma série chamada *Glashaus*, que incluía crítica de TV. Eu contribuí com o episódio *Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki [Trouble with images. A critique of television, 1973]*, onde examinei as relações entre o mundo e a imagem, em transmissões diárias. Não foi difícil demonstrar que as imagens televisivas não mostravam aquilo que nos levavam a deduzir.

Tal linguagem é o meio essencial e as imagens retratam, pretensamente, aquilo para o qual o comentário remete. Minha crítica despertou debates fervorosos na indústria televisiva. Naquela época, a televisão pública não possuía concorrentes e mantinha uma taxa de crescimento anual semelhante à da economia.

Empregava uma grande quantidade de funcionários que lidavam com requerimentos de partidos políticos, igreja e outros lobistas. Também acatavam demandas da nova esquerda política, que estava solicitando um tratamento novo e diferente para as questões. Mas eram incapazes de lidar com a crítica da prática diária da televisão como um processo. Muitas pessoas que cobriam novos temas (liberação feminina, reforma do sistema educacional) acharam minhas críticas inúteis.

## 1977-1979

Por muitos anos, tentei conseguir, sem sucesso, financiamento para um filme que mostrasse a contradição entre as forças produtivas e as relações de produção, conflito responsável por levar à crise da indústria alemã e a Hitler. Como Alfred Sohn-Rethel apontou, eles colocaram Hitler na sela, enquanto eram o cavalo. No outono de 1977, comecei a filmar com 30.000 marcos ganhos com outras produções. Quem estava diante da câmera, recebia 100 marcos por dia, quem estava atrás, 50. Algumas vezes, trabalhávamos em circunstâncias comparativamente luxuosas: enquanto as luzes eram preparadas, eu ensaiava com os atores no apartamento da Ursula, onde também ficava o figurino. Mas à noite, eu tinha que arrastar objetos pesados e convencer uma atriz a participar do projeto – por quatro ou cinco noites, com êxito ao fim.

Pouco depois de completar o filme, o corpo de Hans-Martin Schleyer, assassinado, foi encontrado. Eu tinha uma arma em casa, usada para as cenas, e nesta época, a polícia sempre visitava centenas de apartamentos suspeitos depois de algum evento – também já haviam me intimado algumas vezes. Em pânico, liberei-me da arma, mas a polícia não veio. Depois de 10 anos, finalmente souberam quem usava armas para fins artísticos.

Encerradas as filmagens, eu tive que fazer o trabalho para o qual já havia sido pago; e eu não sabia que, enquanto se trabalha, também se gasta dinheiro. *Entre duas guerras* foi finalizado no verão de 1978 e sua produção durou até o fim de 1979. Mas, nessa época, eu já tinha aprendido a fazer dinheiro. O que quer dizer que aprendi a usar o grande aparato televisivo. Mais tarde, li que os anos 1970 tinham sido a época de ouro da Alemanha Ocidental, e só aprendi, no fim da década, como aproveitar um pouco dos lucros. Provavelmente, só tive coragem de fazer filmes que não se encaixaram em nenhuma programação, porque estava cercado de riqueza e energia. De 1979 até 2000, fiz uma produção por ano, com financiamento televisivo, e às vezes duas ou três.

## 1980-1982

Para *Diante de seus olhos, Vietnã* (1982), recebi cerca de 300.000 marcos da ZDF. Em 1980, duas semanas antes da filmagem, me dei conta daquilo que não tinha admitido por muito tempo: tomei o partido dos vietcongues, sem lidar com as políticas do regime comunista vitorioso e sem mencionar a comunidade dos barcos ou os campos de detenção. Apaguei tudo e escrevi um novo roteiro. Um ano depois, começamos a filmar. Filmamos em 35 mm e passamos 50 dias na locação.

## 1983

Filmamos, por alguns dias, num estúdio que pertencia à *Playboy*, em Munique, documentando como se produzia o ensaio principal da revista, com a garota nua (*Uma imagem*, 1983). Cerca de 10 anos antes, eu tinha visto uma maquiadora pintar um machucado no corpo de um ator. Ela enrolava um material sintético num fio mais fino que um palito de dentes, colava-o em pequenas porções curvas, e isso fazia com que a pele parecesse ter sido dilacerada pela explosão de um objeto cego, como se as partes machucadas tivessem inchado – mesmo antes de pintar com sangue. Achei que seria mais ade-

quando filmar como a ferida foi maquiada do que mostrar a briga que a provocara.

Por muito tempo, planejei falar sobre o efeito da alienação, não apenas em relação a Brecht, mas também à arte pop. Tinha a ideia de documentar, com a minha câmera, de uma certa distância até o último detalhe, os processos de produção cultural-industrial. Voltei a pensar nisso várias vezes. A primeira dessas séries foi *Make-up* (1973), que mostra em detalhes como uma maquiadora pinta o rosto de uma modelo. Utilizando uma técnica usada com frequência na era dos filmes mudos, ela cobre o rosto de uma mulher com uma grande quantidade de pó, e depois o esfrega profundamente sobre a pele. Através da adição de tons pretos e vermelhos, consegue produzir um grande efeito plástico. Transforma pele em mármore, fossiliza a beleza feminina – depois eu usei partes dessa produção em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988). Infelizmente, também encenei algumas coisas em *Make-up*. O próximo título da série foi *Single, Eine Schallplatte wird produziert* (*Single. A record is being produced*, 1979), e depois *Natureza morta* (1997). Em quase todos os casos, ficamos entusiasmados com as vantagens dos estúdios em que filmávamos e, em muitos casos, com sua iluminação cara.

## 1984

Recebi 80.000 marcos de subsídio de Hamburgo para um filme sobre *produtos socialmente úteis*. No movimento trabalhista, as críticas aos produtos foram adiadas para depois da revolução. Mas, no século XIX, já havia um movimento contrário, frequentemente inspirado pelo anarquismo, e que insistia para que os trabalhadores lutassem não apenas por salários e condições de trabalho dignas, mas também, para produzir algo útil. Li muitos livros, brochuras e panfletos sobre o chamado movimento de conversão, que queria transformar a indústria de armamentos – obsoleta antes do fim da Guerra Fria – em algo novo. Também li *A condição humana*, de Hannah Arendt, e outros de seus trabalhos. Durante minha pesquisa, ficou claro que seria impossível trabalhar no estilo do documentário de observação. Pelo contrário, eu tinha um rascunho ou projeto em mente, como *Appunti per una Orestiade Africana* (1969), de Pasolini. Por muitos anos, juntei material (para os meus dois filmes *Entre duas guerras* e *Diante de seus olhos, Vietnã*) que entraria no roteiro como uma trama e personagens que levariam o enredo adiante. Isso me parecia, agora, um desvio desnecessário. Encontrei um novo modo

para fazer com que os textos se tornassem o tema, sem desvio da ação. *Como se vê* (1986) é também meu único filme não sóbrio, com uma sensação embriagada. Por anos, cultivei uma forma de falar e beber entre amigos na qual se produz tolices de maneira produtiva. Eu praticava isso quase como uma arte, mas, no trabalho, era sempre sério e austero.

Em 1984, a última edição de *Filmkritik*, revista para a qual contribuí como autor e editor por mais de 10 anos, foi publicada. Durante seus últimos anos, devido aos crescentes custos de impressão, organizamos produções televisivas para conseguir dinheiro. Ao perceber que teríamos um prejuízo de 20.000 marcos, fomos obrigados a desistir.

## 1985

Eu tinha desistido da ideia de adornar um tema político com uma história, mas queria fazer um filme narrativo genuíno. Dez anos antes, tinha lido uma pequena nota no jornal sobre um homem que, no calor do momento, matou sua mulher e que agora vivia com a irmã da falecida. Ela fingia ser a irmã morta, e havia duas crianças por perto. Trabalhei nesse tema diversas vezes ao longo dos anos, e agora tinha o dinheiro para a produção, quase 1 milhão de

marcos. Enquanto fazia a seleção dos atores compreendi que não me convencia com as atrizes, buscava uma pessoa de verdade. Quando o filme terminou, me dei conta de que o recorte de jornal só havia me interessado porque não explicava como a mulher viva era uma substituta da morta desejada.

Recebi mais críticas e desdém por esse filme do que por qualquer outro, especialmente na estreia em Hof. Tinha a impressão de que o mercado de cinema da Alemanha Ocidental se vingava por toda a insolência que eu e meus amigos havíamos produzido em mais de uma década, na *Filmkritik*. Não pensávamos muito em Fassbinder, Herzog e Reitz, e só gostávamos dos filmes de Wenders feitos no início de sua carreira.

Hoje, não quero ver ou exibir *Betrogen* (Betrayed, 1985). Ele é, em grande parte, realmente tolo. O filme finge ter sido filmado em 1958, sob as restrições do sistema de estúdios. Naquela época, pensava que em algumas obras menores da história do cinema – no roteiro e na atuação, sem brilho – haveria algo fundamentalmente cinematográfico e que isso poderia vir a ser um ponto de partida para obras completamente diferentes. Era por isso que Godard admirava Hollywood e até John Ford atraía Straub.

É provável que nunca tenha me livrado totalmente dessa crença. A busca dessa ideia central é bastante presunçosa e requer outro tipo de experiência prática.

Quando fiz *Betrogen*, *Como se vê* não tinha sido finalizado. Estreou na primavera de 1986. Foi rejeitado pelo Fórum do Festival de Berlim e o festival parisiense *Cinema du réel* o exibiu numa mostra paralela. Foi exibido na *Duisburger Filmwoche* e, depois, pude vendê-lo para a televisão. Por ter trabalhado por dois anos nesses dois filmes – tive que adiar meu cachê por *Betrogen* –, não tive tempo para conseguir dinheiro, de modo que estava com muitas dívidas.

## 1987

No final dos anos 1960, ouvi falar sobre um filme de treinamento que mostrava aos gerentes como lidar com seus empregados. Eles tinham que demonstrar, por exemplo, como prejudicar alguém e como bajular outra pessoa. Eu não conseguia encontrar esse filme e questionei se ele realmente existia. Propus a um produtor de televisão fazer um filme sobre seminários administrativos. Era incrivelmente difícil encontrar tais seminários. Comecei a duvidar que eles existissem, mas encontrei um consultor que queria ser filmado a qualquer custo e ele forçou seus

alunos a participar, dizendo-lhes que se não estavam preparados para serem filmados, não tinham habilidades administrativas. Instalamos nosso equipamento de vídeo, muitas câmeras e microfones num hotel em Bad Harzburg. Fiquei nervoso quando a sala de reuniões começou a parecer um estúdio de TV, então montei alguns refletores com gelatinas magenta, azul, verde, roxo e amarelo.

Naquela época, existiam apenas três canais de televisão na Alemanha Ocidental, e quando o filme foi transmitido numa quinta-feira, às 20 horas, os outros canais mostravam apenas temas de igreja e debates políticos, o que fez com que *Doutrinação* (1987) atingisse quase um terço da audiência televisiva. Também recebi muitas cartas, principalmente de agentes de relações públicas e consultores revoltados, me perguntando o que deveriam pensar sobre o que tinham visto – o filme não tinha narração. Foi uma surpresa para mim saber que poderia obter mais atenção com um filme feito em apenas cinco dias, e editado em quatro semanas, do que com produções de trabalho mais intenso. Esse filme também me ajudou a conseguir melhores financiamentos da televisão. Porém, o mais importante foi que essas oportunidades de produção permitiram que eu não ficasse restrito a um enfoque ou a um tipo de filme, como tantos

outros cineastas marginais ficam ou têm de ficar. Fazia filmes menores ou maiores, em sequência ou simultaneamente – cinema direto e filmes com uma construção imagem-texto.

Inscreevi um projeto no edital da região Renânia do Norte-Vestfália, no qual questionava a situação atual do cinema e da fotografia, citando bastante Vilém Flusser, cujo trabalho, recentemente publicado na Alemanha, eu admirava muito. Consegui o dinheiro e um financiamento do canal de televisão WDR para o projeto, um filme de 45 minutos. Estava agora numa situação rara, com dinheiro para um projeto cuja maneira específica de trabalhar ainda não havia sido definida. Também tinha muita liberdade quanto ao tema. Por acaso, li um texto de Günter Anders, em que ele chamava as pessoas para fazer barricadas em favor da limitação ao acesso a armas nucleares de destruição em massa. Quando se soube, na Inglaterra e nos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, que os alemães estavam matando milhares de pessoas, houve um apelo para que se destruíssem as linhas de trem que levavam aos campos de concentração. De acordo com Anders, isso não aconteceu, mas deveria ter acontecido; e se fôssemos sérios no protesto contra a destruição do mundo, teríamos hoje que bloquear o acesso aos silos de mísseis.

Durante minha pesquisa, descobri que, em 1944, aviões de bombardeio, vindos da Itália, haviam tirado fotografias aéreas, mostrando Auschwitz, enquanto atacavam empresas na Polônia. Nessas imagens, era possível ver um trem chegando, um grupo de internos em fila para se registrar, e outro grupo a caminho da câmara de gás. As fotografias só foram descobertas em 1977. Dois funcionários da C.I.A., depois de assistirem à série de televisão *Holocausto*, encontraram-nas durante uma pesquisa informal. Imagens dos campos foram tiradas sem conhecimento e só puderam ser vistas depois de décadas – o que é uma metáfora forte. Tão forte que, por muito tempo, foi difícil para mim pensar em outra coisa. O termo “antifascista incurável” ainda se aplicava a mim. Para deixar de sê-lo, era preciso contextualizar o fascismo apropriadamente. Só se pode prevenir o fascismo no futuro, ou saber ao menos combatê-lo, se você estiver familiarizado com suas raízes. Em *Entre duas guerras*, eu tinha retratado a crise na indústria pesada na década de 1930. A crise aconteceu devido à inovação técnica – o desenvolvimento de forças produtivas, como Marx aponta – que ameaça as relações de produção. Donos de empresas precisavam enxergar além de suas propriedades privadas, mas não conseguiram fazê-lo. Eles deram as boas vindas ao fascismo, a fim de instituir uma economia de controle, na qual não perde-

riam seus investimentos, e por acreditarem que Hitler expandiria o mercado com as forças armadas. Meu filme não lida com os judeus e o que aconteceu a eles. A única pessoa que eu mostro como vítima do terror nazista é um trabalhador que ganhou discernimento nos processos históricos. A esquerda era frequentemente incapaz de conversar sobre os judeus quando tentava provar algo – e eu também. Meu ponto de partida agora era a destruição em massa iminente por armas nucleares. Quase ninguém reagiu a esta tentativa de relacionar Auschwitz à situação armamentista atual. Trabalhei com duas versões – *Bilderkrieg/ Images-War* (1987) e *Imagens do mundo e inscrições de guerra* (1988) – por dois anos, principalmente na mesa de edição. Minha jornada de trabalho era longa – e por volta das 23 horas, eu saía para correr. Frequentemente, uma palavra ou uma ideia de corte me ocorria – embora eu não soubesse enxergar o que procurava. Normalmente, eu não conseguia encontrar o que precisava e tinha que organizar todos os meus livros em ordem alfabética, antes de poder voltar à mesa de edição.

## 1989

Invejei Michael Klier pela ideia de fazer um filme apenas com imagens de câmeras de vigilância (*Der Riese/The Giant*, 1983). Minha

ideia era retratar a vida na Alemanha Ocidental através da encenação – do nascimento à morte. A ideia poderia ser comunicada numa frase, mas eu não queria escrever, então preferi falar sobre ela com os editores e produtores do projeto de telefilmes (*Kleines Fernsehspiel*) do canal ZDF. Era preciso pronunciá-la como num passe de mágica. Mas, em seguida, eu precisei escrevê-la – e consegui um financiamento da ZDF e do canal Arte. Produzimos por cerca de nove meses. Michael Trabizsch encontrou uma instituição – digamos, um grupo – que dava um curso de amamentação. Fui dar uma olhada e, depois, tive que convencer o grupo a autorizar as filmagens. Às vezes, uma pessoa não queria ser filmada. Em outras, o grupo concordava, mas, quando era hora de gravar, surgia de repente alguém que não participara da reunião anterior e não queria ser gravado – a filmagem tinha que ser cancelada. Ou, enquanto isso, a maioria das mulheres dava à luz e o curso acabava. Havia um hospital enorme e vazio em Berlim-Wilmersdorf, concedido pelo Senado a grupos de auto-ajuda – grupos de mulheres cujos maridos eram estrangeiros, grupos para pessoas anoréxicas e bulímicas, grupos para parentes de viciados em drogas. O prazer de organizar um grupo político tinha sido claramente vencido pela necessidade de aprender ou administrar. Depois de cerca de 10 meses, achamos o que procurávamos – e

até mais: um carro que pudesse girar como um frango de padaria, para que as pessoas treinassem como sair de um carro capotado. Ou um exercício militar das Forças Armadas Federais, em que um treinador dizia a seus soldados para que ficassem mais entusiasmados ao reportar um tanque se aproximando: “a OTAN esperou 30 anos por esse momento”

Durante as filmagens desse filme, o Muro caiu. Com o fim da Alemanha Oriental, a situação de bem-estar social da Alemanha Ocidental – como indicada no filme – também terminou. Depois, quando apresentei o filme nos Estados Unidos, as pessoas sabiam do que se tratava. Mas não parecia ser o caso em Portugal, França ou Espanha. Pensei que, talvez nos países católicos, as pessoas aprendam o suficiente com suas famílias e não precisem de cursos de treinamento para nada.

## 1990

Minha mãe, Lili Faroqui, nascida Draugelattis, em 9 de março de 1910, morreu em 31 de julho de 1990.

## 1991-1992

Vi imagens dos tiroteios na Romênia e ouvi falar dos 60.000 mortos. Também assisti a uma reportagem sobre o cemitério para os

pobres em Timisoara, onde cadáveres mutilados foram encontrados – vítimas de tortura do Securitate, dizia-se. Mais tarde, descobriu-se o erro: as autópsias dos corpos haviam sido feitas num hospital das proximidades. Baudrillard chegou à conclusão de que não havia acontecido revolução alguma na Romênia, mas, no máximo, que houvera uma falsa revolução televisiva. Em 1990, li um livro sobre a queda de Ceausescu, editado por Hubertus von Amelnunxen e Andrei Ujica. Tinha a ideia de fazer um filme em que um grupo pequeno de pessoas, que entendia algo sobre política e imagens, analisaria com detalhes uma série de imagens daqueles dias de dezembro de 1989. A ideia era fazer o filme como um seminário. Visitei os editores do livro. Andrei Ujica sugeriu que fizéssemos um filme juntos e, no verão de 1991, fomos para Bucareste. Apesar das várias construções socialistas (centros educacionais, fábricas, conjuntos habitacionais), a viagem pela Hungria era como um passeio pelo período anterior à guerra. Mas no interior da Romênia, era como se estivéssemos no século XIX. Dois cavalos puxavam uma carroça de feno, enquanto o condutor dormia. Em Bucareste, usamos uma sala no Ministério da Cultura como escritório. Conseguimos o escritório no prédio da administração artística em que estavam estocadas pilhas de pinturas a óleo de Ceausescu. Começamos a pesquisa pelas ima-

gens feitas nos dias da revolução. Não era difícil ter uma visão geral do material disponível. Em primeiro lugar, quase todo mundo que filmava naquela época se conhecia: o pessoal do Centro de documentários, pessoas de televisão, estudantes. Um ano antes, produtores televisivos da Inglaterra, Estados Unidos e França haviam catalogado o material. Particulares e organizações estudantis haviam se organizado em pequenos grupos. Mas era difícil acessar material de qualidade. A televisão tinha muitas horas de material, transmitidas pelo Estúdio 4 durante a revolução, nem sempre filmadas por ela. Em alguns casos, possuíam cópias captadas em VHS por espectadores cientes da preciosidade do momento histórico. Enquanto trabalhávamos, à noite, no prédio da televisão, soldados passeavam com suas escopetas, como se o antigo regime ainda fosse uma ameaça. Depois de ver, várias vezes, cenas de dezenas ou centenas de pessoas juntando-se para derrubar o regime, parecia absurdo falar em revolução televisiva. Dispensamos a ideia inicial de uma análise filmada e decidimos reconstruir os cinco dias de uma revolução, de 21 a 25 de dezembro de 1989, a partir de uma quantidade abrangente de fontes. Começamos a edição *offline* com um equipamento U-Matic, em meu apartamento em Berlim, no verão de 1991. Andrei Ujica estava em Heidelberg e nos reunimos algumas vezes durante uma semana.

Não era fácil entender o dia e a hora em que cada imagem havia sido filmada – para nós, era importante que cada filmagem de nossa montagem aparecesse em ordem cronológica. Para encontrar mais materiais, fomos novamente a Bucareste no outono de 1991. A pesquisa levou cinco semanas. O esboço do filme e da montagem demorou nove meses, a pós-produção três. Ninguém esperava um colapso tão rápido e não violento da União Soviética e do bloco Oriental. Nunca pensei que um filme sobre uma revolução cairia no meu colo. Ainda mais um filme sobre uma revolução que não iria estabelecer, mas abolir o socialismo.

Durante a edição, fui convidado duas vezes pelo Instituto Goethe para apresentar e discutir meus filmes nos institutos locais, cine-clubes, cinematecas e universidades nos Estados Unidos e Canadá. Desde então, o Instituto Goethe me convidou para viajar a mais de 15 países. Pra mim, esses encontros e experiências foram uma compensação por quase nenhum cinema na Alemanha ter exibido meus filmes desde 1992. *Viver na RFA* foi lançado em aproximadamente 30 cinemas, em 1990, quando a Alemanha estava quase unificada. Mas, quando *Videogramas de uma Revolução* (1992) estreou, em 1993, em dois cinemas de Berlim, havia duas pessoas na plateia.

## 1993

Antes de iniciar a produção de *Videogramas de uma Revolução*, eu já tinha recebido a encomenda de um filme a ser montado só com excertos publicitários. Queria fazer um estudo iconográfico; por exemplo, mostrar como um sabonete entra em contato com o corpo. Ficou aparente que, embora existissem em quantidade, essas imagens eram muito diferentes para que fossem editadas uma após a outra. Num comercial do sabonete Cleópatra, por exemplo, vemos a rainha, seguida por um enorme cortejo, entrar numa banheira com um líquido branco, talvez leite de burra, acompanhada por uma orquestra de metais tocando música de Verdi. Ela põe o sabonete Cleópatra num pequeno navio de madeira, coloca-o na água e dá um empurrão. O banho talvez remeta a uma cena na qual Cleópatra pediu a César que a fizesse rainha do Egito; o navio, à frota egípcia que ela secretamente mobilizou contra os romanos. O comercial também diz: o uso desse sabonete transforma uma mulher em Cleópatra. Verdi – Shakespeare – George Bernard Shaw – Elizabeth Taylor. Não é possível desfazer esse *continuum* com cortes. Tentei fazer com cortes de movimento: Cleópatra põe o pequeno navio na água e empurra – desse impulso, um trenó com vodka desliza sobre o gelo polar. Tinha que me reduzir às transições e

dar uma ordem aos clipes. Queria contar a história de um dia, da manhã à noite, como fizeram Vertov ou Ruttmann, mas com material de quatro décadas. Muitas vezes o material dado a nós para a montagem *offline* era totalmente diferente do que tínhamos da pós-produção *online*; havia muitas versões de um clipe e nem todas estavam disponíveis. O corte do navio de Cleópatra para o trenó de vodka não era possível porque faltavam cenas.

O produtor dessa obra televisiva foi Ebbo Demant. Ele criara algo especial na SWR Baden-Baden: um horário para documentários numa televisão pública. E ele havia formado um grupo de patrocinadores regulares. Ele tentava dar a um grupo de 40 a 50 pessoas a mesma possibilidade de produzir para a televisão. A cada dois anos, ele organizava um encontro nos quais os filmes eram vistos e discutidos. Ele também era responsável por fazer com que Peter Nestler produzisse algo para a televisão, após 20 anos. Somente algumas obras me agradaram, embora eu tenha gostado de mais filmes que o esperado.

## 1994-1995

Pensava em um remake de *Die Umschulung [Retraining]*<sup>1</sup>, pois queria mostrar como gerentes do Oriente estavam sendo conectados no Ocidente. O homem que protagonizou *Die*

*Umschulung*, sete anos antes, ia agora treinar empregados de duas empresas de construção da Saxônia, compradas por uma empresa de Stuttgart, num hotel nas montanhas suíças. Os primeiros dias foram inúteis. O seminário aconteceu num cômodo alpino de painéis de madeira, muito pequeno para comportar os mais de 40 homens e mulheres presentes. E eles não eram muito comunicativos. Se um homem ou uma mulher respondia a uma questão do instrutor do seminário, era uma resposta bem curta. Antes que um dos dois câmeras focalizasse a pessoa que falava, normalmente meio escondida, e antes que o homem do som colocasse o *boom*, o comentário já tinha acabado. Apenas nos dois últimos dias algo interessante ocorreu: eles encenavam papéis nos quais os empregados do prédio eram o produtor ou o representante de uma empresa de construção. O instrutor do seminário normalmente fazia críticas pesadas, em sua maioria recebidas com vergonha, e poucas vezes questionadas. A maioria dos participantes tinha um histórico como trabalhadores ou artesãos e, obviamente, causava-lhes vergonha falar como gerentes. Mas não expressavam isso, e o instrutor não entendia o que acontecia com eles. Quando fiz um filme de 45 minutos desse material, não tive que fazer escolhas difíceis entre duas cenas. Pelo contrário, tive que utilizar todas as cenas minimamente adequadas. Me

sentia como alguém que repetia ideias antigas e a repetição era ainda pior que o original.

No mesmo ano, conversei com Werner Dütsch, da WDR, sobre um filme motivado pelo 100º aniversário do cinema. Uma produção que lidaria com o tema do primeiro filme apresentado publicamente, *A saída dos operários da fábrica Lumière* (1895). Assisti a longas-metragens, documentários, filmes industriais e vídeos corporativos. Milhares de trabalhadores saem de uma fábrica em Detroit, num documentário dos anos 1920. Em *Metropolis* (1926), de Fritz Lang, trabalhadores-escravos usam uniformes, arrastando-se, cabisbaixos, em movimentos sincronizados. Em *Só a mulher peca* (1952), de Lang, Marilyn Monroe sai de uma fábrica de peixes. Isso nos faz pensar sobre os contos de fada com as princesas que sofrem – elas sofrem uma miséria tremenda e a nossa, quando comparada a essa, parece patética, embora nos enobreça quando sentimos empatia por ela.

Durante muitos anos, ou mesmo décadas, evitei lidar explicitamente com o conteúdo dos filmes. Quando tinha 20 anos, lia atenta e repetitivamente muitos críticos influenciados por Kracauer, cujo método de interpretação eu tinha adotado. O filme A mostra uma pessoa B que atua de maneira C. Do mesmo modo, o filme ex-

pressa que a pessoa B sempre atua como C, mas isto é mal, pois há pessoas B que atuam de modo D. Ou melhor, que deveriam agir de modo D. Mas quando fui para a Academia de Filmes e o movimento de contestação surgiu, quando milhares ou centenas de milhares de pessoas pensavam saber como um filme deveria retratar o mundo, procurei outro campo de atuação. Refinei o método de Kracauer ao dizer: o filme A mostra como B atua de modo C, mas não sabe que o faz como se B fosse agir de modo D. Como se a história de uma trabalhadora fosse contada como a história de uma princesa. Para evitar a demanda por filmes que dessem um exemplo de vida, tentei ignorar completamente a trama. Essa atitude ia tão longe que, às vezes, eu dava atenção unicamente ao espaço entre os protagonistas e não àquilo que diziam ou faziam – em grande parte, faziam. Então me dei conta de que era preciso abrir mão dessa recusa rígida. Somente assim compreendi que estava mais preso a isso do que ao comunismo ou à revolução.

1994 foi um ano ruim para nós. Ursula ficou seriamente doente e precisou fazer uma operação. Foi difícil trabalhar nessas circunstâncias. Eu assistia, várias vezes, a cada cena que pudesse ser útil para o projeto de *A saída dos operários da fábrica* – assistia mais do que o normal, porque não podia ver como eram rele-

vantes. Qual o critério de organização de cenas, o que a ordem deveria revelar? Durante o processo de montagem, há normalmente um momento no qual reconheço o princípio básico do projeto, crucial para todas as decisões a serem tomadas. Mas, durante esse projeto, tal momento nunca aconteceu de modo tão óbvio e tive que procurá-lo depois. Primeiro, escrevi alguns artigos de jornal sobre *A saída dos operários da fábrica*. Apresentei o filme diversas vezes com material adicional que não tinha usado ou apenas parcialmente, e o comentei. Fiz uma dessas apresentações em Colônia, transcrita e publicada posteriormente. Um ano depois, *A saída dos operários da fábrica* tornou-se o ponto inicial de uma conferência, a partir da qual um livro inteiro foi feito.

## 1996

Ursula Lefkes, nascida em 14 de outubro de 1935, morreu em 31 de julho de 1996.

## 1997-1999

No início dos anos 1990, Kaja Silverman e eu tínhamos tido uma conversa sobre *Passion* (1982), de Godard, publicada na revista *Discourse*. Agora, pretendíamos escrever um livro sobre oito filmes de Godard. Assistimos, no cinema, a cada filme escolhido. No caso de *Le Gai Savoir*

(1969), alugamos uma cópia 16mm de um distribuidor de Nova Iorque que emprestava filmes às universidades. A cópia tinha quase 30 anos e, com exceção do vermelho, todas as cores estavam desbotadas. Kaja tinha um “projektor analítico” em Berkeley, com o qual era possível controlar a velocidade de projeção, acelerar e retardar imagens, como numa mesa de edição. Conseguimos fitas VHS da França, Alemanha e dos Estados Unidos. Começamos com uma conversa gravada. Kaja transcreveu o material, fez um texto e marcou as passagens com as quais eu trabalharia. Eu escrevia em alemão e depois traduzia grosseiramente. Kaja revisava e eu corrigia - de novo em alemão - e assim por diante. Kaja tinha o papel principal na nossa produção, não somente porque o livro seria editado em inglês, mas, porque tinha mais experiência na escrita. O livro foi publicado inicialmente nos Estados Unidos. Também encontramos um editor na Alemanha e a tradução foi feita por Roger M. Buerghel. Trabalhei com ele na versão alemã em Berlim, Viena e na Califórnia, e reescrevi algumas passagens. Kaja e eu apresentamos o livro nos dois continentes. Cada um lia sua parte, em alemão ou inglês – embora eu não tivesse escrito tudo que foi atribuído a mim. Algumas vezes, Kaja organizava sua argumentação como um diálogo entre nós. A Cinemateca de Toronto havia mostrado os oito filmes de Godard antes de

nossa leitura pública. Fizemos a apresentação com passagens em vídeo de *Nouvelle Vague* (1989) no palco de ensaio do Berliner Ensemble. O convite feito pelo teatro fez com que eu me lembrasse das produções de Brecht que vi lá décadas antes. Naqueles dias, nunca teria ousado sonhar que eu mesmo faria uma aparição no Berliner Ensemble. O auditório estava cheio, mas, para minha decepção, vendemos somente sete livros autografados. Nosso editor, Rainald Gussmann, disse que o resultado não era tão ruim.

Às vezes, alguns amigos reclamavam que havia cinco anos, desde *Videogramas de uma Revolução*, que eu não fazia nenhum longa-metragem. Nem um longa que se comparasse a um livro, mas apenas curtas comparáveis a artigos de jornal. Christian Petzold pensava que minha escrita e docência eram as responsáveis – entre 1992 e 1999, dei aulas em Berkeley, em semestres intercalados, principalmente ao lado de Kaja Silverman. Minha resposta era que longas só contavam sob uma ótica direcionada para a carreira; que seria completamente anti-moderno acusar um artista de fazer apenas desenhos e não mais pinturas a óleo. De fato, poucos cineastas faziam curtas para a televisão, cinema ou outras formas de distribuição, depois de fazer um longa-metragem. Como se fazer

curtas fosse uma forma de retrocesso. Compreendi que preferia o formato menor porque não tinha nada grande a dizer. A revolução social, para a qual eu queria contribuir, tinha sido, afinal de contas, violentamente cancelada. 1989 foi o oposto de 1917. Claro que ainda era concebível fazer longas-metragens, um filme que não teria relação com 1917. *Viver na RFA* não tinha quase nada a ver com 1917. Mas o fato de haver, na estreia de *Videogramas de uma Revolução*, duas pessoas na plateia, me mostrou que o cinema tinha perdido sua presença simbólica.

Em 1995, Regis Durand pediu minha contribuição para um evento em Villeneuve d'Ascq (Lille), convidando-me a fazer um vídeo em que eu comentasse meu trabalho. Eu queria trabalhar com dois canais de som e imagem. Esperava essa oportunidade desde que vi *Numéro Deux* (1975), de Godard. Foi a primeira vez, em muito tempo, que eu tinha que escrever novamente um roteiro; filmamos em dois dias no meu apartamento. O roteiro era necessário porque, naqueles dias, eu não editava com programas de computador, mas com um equipamento S-VHS, e não se podia fazer uma montagem *offline* de dois canais paralelos. Estava ansioso, pois uma produção em vídeo de dois canais talvez não fosse suficientemente artística e, então, pedi a meu assistente, Jan Ralske, que procurasse al-

guns quadros negros antigos. Encontramos alguns na rua, em Berlim-Mitte, onde uma escola estava sendo desmantelada. Enviamos os quadros para a França por correio expresso. Escrevi neles, com giz, algumas frases do meu trabalho. Quando a instalação foi para outro espaço artístico, em Nice, os quadros negros ficaram em Lille – e desde então tenho feito instalações sem nenhum item adicional. Quando *Schnittstelle* (Interface, 1995) foi apresentada na mostra *Face à L'Histoire*, em Paris, me dei conta de que mais de 10.000 pessoas visitavam o Pompidou diariamente. Se 10 pessoas vissem, por dia, minha obra, durante os 100 dias da exposição, eu teria um público centenas de vezes maior do que aquele que eu atingiria nas cinematecas ou cine-clubes.

Em 1996, Catherine David me convidou a fazer um filme para o *documenta X*. Fizemos, primeiro, pesquisas em São Francisco, em estúdios de fotógrafos. Uma mulher era especialista em fotos de comida e nós a acompanhamos enquanto ela pedia a alguém para contar o que estava nadando num copo de sopa: quantos pedaços de carne e cenouras, quantas ervilhas? Nos Estados Unidos, existiam muitos advogados especializados em processar empresas que mostravam, em seus anúncios, mais pedaços de cenoura do que realmente havia nas latas

de sopa. Decidimos fazer as filmagens em vários dias, mas elas eram adiadas o tempo todo e muitas foram canceladas no final. Quando nosso câmara, Ingo Kratisch, finalmente chegou – depois de seu voo ter sido constantemente adiado –, tínhamos apenas dois dias para filmar e a possibilidade de usar alguns minutos de material. Quando devolvemos nosso equipamento, descobrimos que o distribuidor da câmara, o único especializado em 16mm que restava em São Francisco, iria fechar no dia seguinte pois não havia mais mercado para esse formato. Também era difícil marcar um dia de filmagem em Paris. Os fotógrafos estavam acostumados a adiamentos constantes, porque as agências ou produtoras não conseguiam decidir o que queriam. Assim, meu filme não ficou pronto para a abertura da *documenta. Natureza Morta* (1997) estreou 50 dias depois. Quando pedi desculpas a Catherine David, ela me disse: “Mas aqui não estamos em Cannes!”

Em 1997, eu encontrei, numa recepção de cinema, Dóris Heinze com quem eu havia participado de um júri, 10 anos antes. Ela me disse que trabalhava para o canal de TV NDR e produzia documentários que custavam até 300.000 marcos. Esse valor era quase três vezes mais do que eu normalmente ganhava para um filme de 45 a 60 minutos. Concordamos em

fazer um documentário sobre a chamada “TV industrial”, a produção de programas de auditório e de jogos (*Worte und Spiele/ Words and games*, 1998). Fiquei chocado quando a primeira transmissão foi agendada para meia-noite e meia. Nos anos anteriores, eu tinha produzido filmes em colaboração com outros canais europeus na Bélgica, França, Holanda e Áustria. Também era possível, às vezes, vender um filme a outros países estrangeiros, quando sua licença havia vendido num canal de TV alemão. Antes disso, tinha ganhado dinheiro com produção, mas nunca com distribuição. A Basis Film, distribuidora de todos os meus filmes desde *Entre duas Guerras*, quase não tinha lucros e me pagava – quando as coisas iam bem – algumas centenas de marcos alemães por ano.

Ao lado da crise que atingia os cinemas independentes nos anos 1990, a renda de distribuição também diminuiu; alguns filmes, simplesmente, não eram distribuídos ao longo do ano. Eu tinha um pouco mais de lucro no exterior: uma retrospectiva arrecadava muitos milhares de marcos. Mas os custos para fazer versões estrangeiras, expedição e envio eram bem altos. Em meados dos anos 1990, coloquei todas as minhas cópias num depósito – o que, claro, reduz ainda mais a renda. Hoje, filmes como os meus são exibidos apenas em museus e cine-

matecas; outros lugares no exterior – também museus – só estão equipados para apresentar vídeos ou até mesmo DVDs. É quase uma regra para os produtores na Alemanha ganhar com a produção, porque depois ganharão muito pouco com a distribuição. Um contrato de produção com um canal de TV inclui uma licença para transmitir e demanda uma participação futura. Mas, como o último pagamento é feito quando o filme terminou, você tem a impressão de que ele não vai ter futuro. Nos anos 1990, com algumas mostras e retrospectivas, a situação melhorou, por pouco tempo, e por alguns anos parecia haver uma demanda crescente por documentários. Com o fim da década, isso acabou – pelo menos para mim.

## 2000-2003

Depois de passar um semestre nos Estados Unidos, quis fazer filmes por lá. Um curador de um museu de Nova York me pediu para produzir algo. Propus examinar a forma como são retratadas as prisões em filmes e vídeos, um estudo como *A saída dos operários da fábrica*. O primeiro encontro aconteceu no Soho, onde tive o almoço mais caro da minha vida. Nunca mais vi o homem que pagou a refeição.

Não há outro país democrático no mundo, cujo percentual de presidiários seja tão grande. A

quantidade de prisioneiros até cresce se a taxa de crimes diminui – como nos últimos anos. Certa vez, eu viajei a um local de construção de uma prisão no Oregon, com um arquiteto que trabalhava para um escritório com muitos milhares de arquitetos. Ele me falou sobre um tal Bentham e suas ideias sobre o panóptico que estavam sendo aplicadas em seus prédios. Nunca tínhamos ouvido falar de Foucault ou de discursos subsequentes nos quais as ideias de Bentham tinham sido lidas como sintomas e não como proposta prática. Eu viajei da Califórnia a Camdem, perto da Filadélfia. A estrada principal estava em ruínas e o único prédio em funcionamento era o complexo da prisão. O diretor fez um *tour* comigo. Me mostrou os internos, de uniformes laranjas, atrás dos painéis de vidro. Apontou para um aparelho no teto. Eram as extremidades de canos de gás; haviam planos de sedar os internos ao toque de um botão, no caso de uma revolta, mas, depois de alguns meses, os químicos entraram em decomposição. Também me disse que permitiam aos internos fazer churrasco com suas famílias nos pátios. Mas, interrompeu esse costume porque queria coibir a possibilidade dos internos transformarem-se em exemplos para seus filhos – em especial os homens. Me disseram que tinha autorização para filmar em Camdem, mas, depois, não pude trazer o equipamento para dentro do prédio. Algumas se-

manas depois, voei novamente para o Oregon, para a prisão onde tinha conseguido entrar, sob a condição de não trazer a câmera comigo. A primeira coisa que o guarda que me levou ao *tour* perguntou era onde estava a câmera, e fui pegá-la dentro do carro. Também permitiu que eu copiasse uma boa quantidade de materiais de arquivo. Entramos em contato com organizações de direitos civis que possuíam material organizado de Corcoran, na Califórnia. Nessa prisão de segurança máxima, guardas haviam atirado em internos. Houve 2.000 casos em 10 anos. Cinco internos foram mortos. Um pátio em forma de cunha de concreto e sem árvores; homens em trajes esportivos começam uma briga, outros internos jogam-se no chão; uma nuvem de fumaça atravessa a imagem – um guarda abre fogo. Uma pessoa fica no chão e é carregada numa maca. Uma organização de direitos humanos conseguiu essas imagens de câmeras de segurança, graças ao *Ato de Liberdade de Informação*; eu tinha permissão para copiar e citar o material.

Ao mesmo tempo, fazia pesquisa para um filme sobre *shopping centers*. Lia artigos e livros sobre a história da arquitetura de espaços comerciais. Soube de experimentos incríveis como, por exemplo, um estúdio em que se tentou descobrir quais pisos aceleravam o passo dos

consumidores e quais diminuía. Tive a ideia de fazer um filme em que o tema familiar do *shopping center* se desenvolvesse de forma completamente diferente. Visitei o primeiro shopping center já construído, o de Victor Gruen, em Minneapolis, e depois o maior shopping do mundo, em Edmonton. Mas depois de meses de pesquisa, ainda não tínhamos organizado uma única cena. Nem os escritórios de arquitetura, nem os agentes imobiliários, nem as empresas de decoração de interiores – ninguém queria nos deixar entrar. Só depois de algum tempo, entendi que a indústria dos shoppings não estava nos rejeitando porque queria esconder seus segredos. Pelo contrário, a rejeição existia porque não havia segredos e isso não deveria tornar-se público. Não era diferente na Alemanha e na Áustria, onde a maioria das cenas do filme foram finalmente gravadas (*Os criadores dos impérios das compras*, 2001). Depois que o filme foi transmitido nos canais públicos de televisão, a produtora Gudrun Handke-El Ghomri me disse que um futuro projeto com ela não seria mais possível. Meu filme tinha uma audiência de apenas 5%. Doris Heinze, da NDR, já tinha demonstrado sua postura durante as reuniões de produção – eu não conseguiria mais nada dela no futuro.

No outono de 1999, Roger M. Buerger me ligou. Fazia a curadoria de uma exposição na

Fundação Generali, em Viena, com Ruth Noack. Perguntou-me se eu gostaria de contribuir com um filme e falei sobre o projeto com as imagens das prisões que, naquela época, não progredira. Durante alguns meses, finalizei uma produção de dois canais. Como não havia dinheiro suficiente no orçamento da exposição, concordamos que o trabalho fosse comprado posteriormente para a coleção do Generali. Tinha que entregar uma sinopse e chamei-o de *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (*Pensei estar vendo condenados*) porque acabara de ler a edição em inglês de *Conversações*, de Deleuze, no qual ele cita uma frase de Ingrid Bergman, em *Europa 51*: “Pensei estar vendo condenados”. Na versão do filme em alemão, a atriz dizia uma coisa diferente dessa e ainda outra na versão original em italiano. Para mim, a frase era apenas um título de trabalho, mas Roger e Ruth já haviam mandado o material para a gráfica e me pediram para mantê-lo. Depois, muitos museus e coleções quiseram comprar esse trabalho, mas eu assinara um contrato dizendo que era uma obra única. Ainda não leio contratos com atenção, mas sempre me asseguro para que os trabalhos feitos para espaços de arte tenham uma edição de três peças, com duas ou três provas de artista adicionais. Essa instalação foi constantemente alugada por museus e galerias, quarenta vezes até hoje, e a curadora Sabine Breitwieser sempre ressalta

que ela só pode ser exposta num local de cada vez. Até esse momento, havia feito duas obras com canais de som e imagem duplos e procurava um tema que me levasse a comparar duas imagens. Pensei no processamento de imagens, no qual a imagem de vídeo é traduzida numa imagem digital. A guerra das forças aliadas contra o Iraque, em 1991, veio à minha mente. Naqueles dias, um novo gênero de imagem apareceu na televisão: captada pela cabeça do míssil lançado contra seu alvo – quando o míssil atinge o alvo, a transmissão é encerrada. Eram imagens de armas inteligentes, dizia-se. Dez anos depois, nem as imagens nem as armas haviam sido devidamente examinadas. Durante os três anos seguintes, estive preocupado com esses temas e fiz três instalações: *Auge/Maschine I* (*Eye/Machine I*, 2001); *Auge/Maschine II* (*Eye/Machine II*, 2002) e *Auge/Maschine III* (*Eye/Machine III*, 2003) Além delas, terminei o filme *Reconhecer e perseguir* (2003). O filme foi financiado pela produtora de televisão Inge Classen (3sat); a instalação, por algumas instituições de arte. Esse financiamento não teria sido suficiente para conduzir uma pesquisa complicada, nem para filmar e copiar o material necessário. O filme para a instalação *Eye/Machine I* foi feito graças ao instituto de arte eletrônica ZKM, Karlsruhe, pois Tom Levin me convidou para participar de sua exposição *Ctrl/Space*. O dinheiro

para a segunda parte veio de Bruges, a capital cultural europeia na época, e, para a parte III, consegui verba da ICA, em Londres. Todas essas conexões foram ocasionais. Antes de começar o projeto, tentei captar dinheiro sistematicamente e pedi ao curador Anselm Franke para se inscrever nos programas de financiamento de uma dúzia de instituições de arte; cada uma contribuiria com uma pequena quantidade e teriam a oportunidade de exibir os três trabalhos ao final. Essa estratégia não funcionou porque, suponho, quem monta as exposições gosta de ter as iniciativas: estão menos interessados em contribuir com algo já existente do que em criar o cenário para algo novo. Como curadores, também querem ser autores. Comecei, portanto, a colecionar ideias e esperar oportunidades.

## 2004

O projeto sobre guerra e processamento de imagens andava a passos lentos. Por conta das normas de sigilo do exército e da indústria de defesa, levamos meses até ter autorização para ver qualquer coisa. Quando finalmente tivemos permissão para filmar ou copiar as imagens, o material foi reexaminado – em alguns casos, eram séries de imagens com menos de um minuto. Em função disso, eu estava ansioso por fazer algo imediatamente e contava com

material em excesso. Planejei assim um filme de cinema direto sobre o capital especulativo. Durante esse projeto, tivemos que pegar várias vezes o trem das 4 da manhã, de Berlim para Aachen ou Munique, para observar as negociações entre empreendedores e investidores. Como não conhecíamos os participantes, e não podíamos prever nada, filmamos às vezes por quatro horas seguidas. Na volta, sabíamos que o material não seria usado, porque o objeto negociado era um aplicativo de *software* operacional e, por isso, as negociações eram conduzidas numa linguagem técnica. Depois de fazer 14 tomadas dessa forma, encontramos uma situação ideal: durante dois dias, dois empreendedores negociaram insistentemente com dois investidores um empréstimo e seu preço, num escritório perto de Munique. Todos tinham habilidade retórica, eram capazes de se apresentar, e exerciam papéis claramente diferentes – nas negociações, tornou-se logo claro o destino do dinheiro e as circunstâncias nas quais seria investido. Quando o filme terminou, me dei conta de que nunca tinha visto antes, num documentário, negociações financeiras tão extensas. O produtor do filme foi Werner Dütsch, da WDR em Colônia. Eu tinha feito *Fogo que não se apaga*, meu primeiro filme depois que deixei a Academia de Filmes, para esse canal de televisão, e vinha trabalhando com Werner Dütsch desde 1979. Os

produtores do departamento de filme da WDR iniciaram um programa igual ao das cinematotecas. Os filmes de Griffith ou Eisenstein, o cinema *noir* americano, Sternberg ou séries de faroeste foram exibidos pela TV muito antes de chegarem aos maiores cinemas da Alemanha Ocidental. Essas exibições contavam também com a introdução de críticos. Exibiam filmes de Jean Rouch muitas vezes pela primeira vez. O departamento também produziu documentários dirigidos por Hartmut Bitomsky, Claude Lanzmann e Marcel Ophüls. Nos anos 1990, o orçamento para essas atividades reduziu-se gradualmente. Acredito que essa pequena explosão de documentários aconteceu porque os produtores perceberam que podiam fazer um documentário com um décimo da quantidade de dinheiro necessária para fazer um longa-metragem de ficção. Passaram-se alguns anos antes que notassem que o mais barato era não produzir documentários. A televisão comercial firmou-se na Alemanha e na Europa durante os anos 1990. Os canais públicos ajustaram-se a seus concorrentes. *Capital de risco* (2004) foi o último filme que fiz com produção de Werner Dütsch, que estava se aposentando na época; os outros produtores saíram pouco antes ou logo depois. Houve apenas um sucessor para todos. Hoje em dia, a WDR não tem produtores de literatura, teatro ou balé. Agora, há apenas documentários sobre animais

e filmes com o ator Heinz Ruhmann, contra o qual a WDR sempre lutou, seja antes ou depois de 1945. Mas alguém deve estar por lá ainda, do contrário os grandes prédios administrativos do canal já teriam caído há muito tempo.

## 2005-2007

Se você se inscrever nos programas de financiamento de filmes, tem que enviar uma quantidade enorme de papéis, mesmo que seja um documentário sobre o qual não se sabe onde será filmado e com quem. Isso não é esperado de um artista. Para receber dinheiro de museus ou outras instituições artísticas, você só precisa enviar algumas páginas de texto. Recebi financiamento da Kulturstiftung des Bundes (Fundação Cultural Federal Alemã) com um texto de uma página e o jurado me agradeceu explicitamente pela brevidade com a qual eu tinha explicado meu projeto de realizar um filme e uma instalação sobre tijolos: como eles eram produzidos e assentados. Passamos uma semana em Gando, uma cidadezinha em Burkina Faso. Fica na savana africana, onde as raízes das árvores atingem o lençol freático. As árvores são verdes, mas a terra, quando não chove, é extremamente seca. Ficamos lá na estação da seca, quando os habitantes têm tempo para o trabalho coleti-

vo. Vimos como centenas de pessoas construíram um pequeno prédio de argila que iria servir como clínica. E os observamos trabalhar no anexo de uma escola, um prédio de tijolos com três salas e um teto arqueado. Eu nunca havia visto, com tanta proximidade e por tanto tempo, pessoas cujas vidas eram tão diferentes da minha. Um antropólogo precisaria de semanas ou meses para chegar a essa posição. Nosso informante era Francis Kéré, original da cidade de Gando. Havia feito o vestibular em Berlim, onde estudava arquitetura. Ele organizava as finanças na Europa, inclusive as doações, e os projetos dos prédios. O prédio da escola, com três salas de aula, custou 30.000 euros. O teto, pelo qual circula o ar, afasta o calor. Somente materiais locais são usados na construção; a eletricidade não é necessária. Além disto, os prédios desenhados por Kéré, e levantados pela comunidade da cidade, são muito belos. Para esse projeto, também filmamos duas vezes na Índia, França, Áustria, Suíça e Alemanha. O espaço de arte de Viena, MUMOK, me ofereceu uma exposição solo, para a qual eu fiz uma instalação em dois canais com esse material (*Vergleich über ein Drittes/Comparisons via a third*, 2007). As pessoas que registramos, produzindo os tijolos e construindo os edifícios, são ouvidas em várias línguas e suas falas não são traduzidas. Não há comentários ou legendas. O trabalho foi exibido por dois proje-

tores 16mm sincronizados. Projetores 16mm não são mais produzidos, mas, há uma pequena empresa no Canadá especializada em projeção múltipla sincronizada.

Sabine Breitwieser convidou Antje Ehmann e eu para elaborar a curadoria de uma exposição na Fundação Generali, em Viena. Planejamos mostrar trabalhos que, de modo mais ou menos amplo, reflitam sobre o cinema. Trabalhos em mídias diversas – fotografia, pintura, escultura – que fornecem uma visão sobre o que o cinema é ou pode ser. Queríamos, de qualquer modo, evitar filmes feitos para o cinema ou situações cinematográficas, e focar a consciência em relação às diferenças entre cinema e não-cinema. Durante os anos anteriores, Antje havia trabalhado numa exposição sobre o fenômeno do encolhimento das cidades. Ela assistiu a centenas, talvez milhares de filmes que lidavam com a decadência urbana ou eram encenados contra o pano de fundo de cidades em ruínas. Ela fez uma projeção dupla na qual, na imagem da esquerda podia-se ver pessoas – indivíduos, casais, grupos, às vezes humanóides ou animais, retirados de todos os tipos de filmes com diversos níveis de produção – movendo-se da direita para a esquerda; na imagem da direita, podia-se ver indivíduos, casais, grupos e o mesmo humanóide movendo-se da esquerda para a direita.

Eu estava chocado com a força com que o efeito analítico era atingido numa montagem, conforme a temática e a direção do movimento. Percebi que sempre quis fazer montagens simples como essas e que evitei fazê-las porque produzia para a televisão. Também não tinha compreendido totalmente a liberdade recém-adquirida por meu trabalho em espaços de arte. Para suas instalações, Antje assistia repetidamente a centenas de filmes em busca de motivos como “mulher ao telefone” ou “homem olhando no espelho.” Independente do projeto no qual eu estivesse trabalhando – escrevendo, editando ou organizando – sempre podia ouvir o som de todas essas cenas de filmes da sala ao lado, onde Antje os digitalizava. Planejou-se que a mostra *Cinema como nunca antes* (Viena, 2006, Berlim, 2007) deveria incluir trabalhos de Antje, meus e alguns que quiséssemos fazer juntos. Fizemos muitas pesquisas adicionais para encontrar trabalhos adequados de outros autores ou artistas, alguns dos quais também encomendávamos. Ao mesmo tempo, ocupava-me com outros projetos, pesquisava, fazia planos e organizava tomadas. De repente, nossa casa transformou-se numa produtora.

Durante as preparações para a exposição, Roger M. Buerghel e Ruth Noack me convidaram para produzir algo para a *documenta 12*.

Tinha que ser uma obra sobre a Copa do Mundo. Durante anos, Roger queria que eu fizesse algo sobre futebol; mencionou o Bayern de Munique e o dinheiro da BMW. Para a *documenta*, tive a ideia de apresentar a final da Copa em 12 telas, metade delas mostrando o jogo em posições de câmera diferentes: um jogador apenas, diferentes jogadores; cada goleiro seria acompanhado por uma câmera durante o jogo inteiro. A outra metade das telas exibiria diversos métodos analíticos, os caminhos de um jogador ou de todos os jogadores, por exemplo. Decidi usar sistemas analíticos existentes e encomendar novos. Roger havia me dito, no nosso primeiro encontro no outono de 2005, que o Museu Nacional de Oslo e o MACBA, em Barcelona, apoiariam o projeto. Algumas semanas depois, escrevi para Roger dizendo que havíamos calculado os custos para o projeto e que seriam necessários 500.000 euros. Respondeu que passaria os números adiante. Fiquei muito tempo sem ter notícias dele. Em fevereiro de 2006, estávamos prontos para conversar com dois representantes da FIFA, a associação internacional de futebol, na Suíça. Seus chefes tinham nos autorizado a usar o material da final da Copa para nossa instalação. Sua generosidade não foi grande o suficiente para cobrir a taxa de licença de 20.000 euros que teríamos de pagar. Para a FIFA, esse valor era uma gorjeta. O pessoal da FIFA nos deu

retorno pouco tempo antes da final – e nós só conseguimos 6 das 26 sequências de imagens prometidas. Depois do fim da Copa, eu ainda estava sem verba. Depois, conseguimos 260.000 euros de uma fundação cultural. Era a metade do que havíamos calculado e reduzimos então o número de imagens de 20 para 12 e dispensamos a encomenda de animações. Por mais de um ano, não soube se conseguiríamos o material ou o dinheiro. Pode-se dizer que o jeito de Roger Buerger fazer as coisas era um pouco despreocupado. Apesar de ter realizado um número grande de projetos para a *documenta*, até mesmo alguns que não estavam especificados no orçamento.

Desde *Os criadores dos impérios das compras*, Matthias Rajmann tinha sido meu assistente, contribuindo para todas as produções, primeiro como pesquisador, depois como produtor e assistente de som. Ele sempre tem muita iniciativa, dá sugestões de sua pesquisa e eu faço uso constante delas. Para a produção da *documenta*, ele teve mais incumbências do que em qualquer outro momento. Por exemplo, levou mais de três meses de trabalho para que uma empresa russa de *softwares*, em Nizhny Novgorod, conseguisse adaptar um *software* da maneira que precisávamos para certas sequências de imagens. Nessa época, Mathias corres-

pondeu-se com a Rússia várias horas por dia. Procurou no mundo inteiro empresas e institutos de pesquisa especializados em futebol. Persuadiu os selecionados a trabalharem conosco e coordenou também as contribuições ao projeto. Coordenou a produção em Berlim e Munique, nossa sala de edição, a empresa para instalação técnica e os *designers* gráficos. O projeto era muito conceitual e moderno, mas, incomodava-me ter que supervisionar, tomar decisões e não participar praticamente de nada. Editei então uma sequência no meu *laptop*, enquanto viajava nos trens, ficava nos hotéis, num dia frio de Páscoa em Jerusalém ou em Jeonju, uma pequena cidade da Coreia do Sul para a qual tinha ido no *Festival Internacional de Filmes de Jeonju (JIFF)*, onde muitos filmes independentes eram apresentados. Tive que ir lá em abril porque o festival havia me dado dinheiro para um filme (*Intervalo*, 2007). Os três filmes comissionados pelo JIFF – além do meu, havia um de Pedro Costa e outro de Eugéne Green – haviam sido exibidos no Festival Internacional de Filmes de Locarno, em agosto de 2007. Ganhamos um Leopardo de Prata. Fiquei surpreso por isso, e também por Michel Piccoli, que estava na minha fileira e de quem consegui um autógrafo, e corri para o palco do cinema a céu aberto na Piazza Grande e agradei ao Festival de Jeonju por tornar possíveis produções independentes.

## 2007-2009

Sempre que ensinava cinema, eu insistia em assistir o material nos mínimos detalhes; primeiro, na mesa de edição, depois com o auxílio do vídeo, hoje com o DVD. Às vezes, assistíamos a um filme – sequência por sequência – por quatro dias, passando para frente e para trás várias e várias vezes. Esse método não é comum nas escolas ou nos seminários teóricos de cinema. Em campos de estudos relacionados à palavra, tampouco é comum a prática de ler e discutir o texto linha por linha, como aprendi a fazer em 2005, quando Antje e eu encontrávamos alguns amigos, uma vez por semana, para ler e discutir textos. Todos no grupo – exceção feita a mim – tinham estudado literatura e/ou filosofia e haviam tido experiências desse tipo de leitura somente em grupos auto-organizados fora da universidade.

Entre outros textos, líamos *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, de Giorgio Agambem. Também relíamos alguns textos sobre campos de concentração e assistíamos filmes sobre eles, mostrados e discutidos com meus alunos em Viena, na Academia de Belas Artes. Uma cena de *Den Blodiga tiden* (*Minha Luta*, 1959), de Erwin Leiser, e outra de *Noite e neblina* (1955) chamaram minha aten-

ção: homens, mulheres e crianças entram num trem que vai levá-los a Bergen-Belsen, Theresienstadt ou Auschwitz. Esse material foi filmado em Westerbork, em 1944. Westerbork, situada no norte da Holanda, foi de início um campo para refugiados judeus da Alemanha. Depois da ocupação da Holanda pelos nazistas, ficou sob o controle das forças de segurança e foi renomeado Polizeiliches Judendurchgangslager Westerbork (Campo de trânsito para judeus de Westerbork). Por volta de 100.000 pessoas, na maioria judeus – de acordo com o conceito nazista de raça – e também centenas de ciganos foram levados para lá e depois transportados para outros campos. Apenas alguns milhares sobreviveram. Westerbork foi um campo de concentração especial, no qual muitos internos usavam roupas civis e onde a SS era pouco visível. Não havia espancamentos ou assassinatos; a comida era escassa, mas, ninguém morria de fome. Havia um hospital, uma lavanderia, um jardim de infância, celebrações religiosas e eventos culturais, concertos e cabarés. A administração do campo era feita por internos: internos registravam os recém-chegados, trabalhavam em diferentes grupos da polícia do campo e escreviam listas semanais de deportação – embora o líder do campo, Albert Konrad Gemmeker, homem da SS, tivesse a última palavra. Gemmeker contra-

tou o fotógrafo Rudolf Breslauer, um refugiado judeu da Alemanha, para filmar sequências com duas câmeras para um filme sobre o campo. Algumas páginas do roteiro sobreviveram:

*Close*: o comandante de uniforme, em sua mesa, lê o certificado. Atrás dele, na parede, uma imagem do Führer. O comandante se levanta, aperta uma campainha.

Fusão: O líder do esquadrão júnior entra no quarto, aproxima-se do comandante, leva até ele o seu casaco, dá a ele um cinto de couro, chapéu e luvas.

Fusão: Prédio do comandante, visto de frente. O comandante sai do prédio, aproxima-se da câmera na metade do caminho.

Essas cenas nunca foram feitas, nem sobreviveram. Gemmeker disse ao júri, depois da guerra, que o comandante pretendia fazer um filme sobre o campo para seus visitantes – um registro de suas realizações para seus superiores. Inicialmente, pedi um DVD com imagens documentais filmadas por Breslauer no memorial de Westerbork. Quando assistimos a esse material, pela primeira vez, em meu seminário, tivemos dificuldade para ler as imagens. Um estudante apontou um homem na estação de trem do campo que ajudava um policial a fechar uma por-

ta do vagão, no qual ele mesmo estava sendo deportado. Quase todos que entravam no vagão levavam uma bagagem, e sabemos que seus pertences lhes seriam tirados pelos nazistas assim que chegassem a Auschwitz. Levando isso em consideração, pacotes, caixas e cobertores que eram arrastados – e que normalmente indicam uma mudança compulsória de localização – tornam-se sinais estratégicos.

Li mais sobre Westerbork durante os meses seguintes, um longo diário, por exemplo, escrito no campo pelo interno Philip Mechanicus. Ele não menciona as filmagens, mas informa que, em 1944, muitos internos temiam que o campo fosse fechado em breve. Também achava que a SS queria manter o campo para não ser enviada para o Front Oriental. Assim, é possível que Gemmeker quisesse filmar o campo para provar sua utilidade para uma economia de guerra. Nas imagens da deportação de Westerbork para Auschwitz – e aqui vemos o único *close-up* do filme – vemos uma garota usando uma echarpe e olhando tímida e ansiosamente para a câmera. Essa imagem foi reproduzida com frequência. Em 1992, o jornalista holandês Aad Wageaar conseguiu identificá-la depois de um ano de pesquisa: Settela Steibach, de 10 anos, uma cigana. Numa das sequências do filme, ele descobriu a inscrição de um nome e a

data de nascimento na mala de uma mulher que era levada ao trem numa cadeira de rodas. A partir das listas de deportação, conseguiu calcular a data da cena. Também descobriu o número 74 escrito em giz no carvão, e que esse número havia sido cortado e corrigido para 75 quando o trem partiu – de modo que uma outra mulher deve ter sido designada para esse vagão.

Eu discutia repetidamente o que estava lendo no seminário em Viena. Víamos várias vezes alguns detalhes das imagens e tentávamos entender a motivação por trás das câmeras, com a ajuda de nosso conhecimento de base. Decidi fazer um filme com o espírito de tais estudos, um filme que também retratasse o processo de examinar imagens. O material bruto era silencioso, eu o mantive assim e adicionei apenas algumas legendas. Queria que as imagens falassem por si mesmas (Intervalo, 2007). A televisão não exibe filmes mudos. Música, som e narração são sempre acrescentados por causa da ansiedade que os espectadores podem ter, imediatamente pensando que há algo de errado com a transmissão de sua televisão. Nem me dei ao trabalho de buscar dinheiro na televisão para esse projeto. Mas o canal 3sat, mostrou o filme sem som em 2009, embora bem tarde – opção que pode ter desviado a atenção dos superiores da programação. Inge Classen, responsável pela

programação, me disse que a 3sat havia exibido um filme sem som apenas uma vez: *Un chant d'amour* (1950), de Jean Genet.

Em 2007, terminei alguns projetos nos quais vinha trabalhando há anos, inclusive *Übertragung/Transmission*. Quando estávamos em Washington, em 2003, fazendo pesquisa de arquivo para *Eye/Machine* e *Reconhecer e perseguir*, vimos que quase todos os visitantes que iam ao Memorial da Guerra do Vietnã tocavam a pedra ou um dos nomes dos mais de 50.000 mortos gravados ali. Antje teve a ideia de fazer uma instalação ou um filme sobre o comportamento desses e de outros visitantes que iam a memoriais em todo o mundo. A oportunidade de realizar esse projeto surgiu quase um ano depois, quando Christoph Schneker, da Academia de Artes de Zurique, nos convidou para fazer um trabalho a ser apresentado num espaço público. Durante os meses seguintes, buscamos lugares onde as pessoas tocavam numa pedra ou numa escultura. Os visitantes da Catedral de São Pedro, em Roma, tocaram provavelmente o pé da escultura de Pedro para ganhar algo de sua santidade. Na Igreja de Jesus, em Munique, batiam na bochecha do busto do Padre Rupert – que era anti-nazista – porque queriam demonstrar seu respeito e consolá-lo por seus sofrimentos; aqui, queriam dar e não receber algo. Filmamos

muitas formas de toques mágicos, gestos que transmitiam algo invisível.

A obra foi instalada numa estação de bondes em Zurique. Uma tela plana ficava perto de um banheiro. Quando cheguei ao local, pouco antes da abertura oficial, vi um banco em frente à tela, com dois mendigos sentados. Eles pareciam conhecer o enredo muito bem e entenderam o que aconteceria. No entanto, muitas das pessoas que esperavam o bonde, não prestaram atenção. Quando as mesas de bar, com lanches e bebidas, foram montadas, conversei com o técnico sobre a qualidade do som. Ouvi então uma buzina atrás de mim: um veículo de limpeza chegava à estação. Dois homens começaram a limpar o chão de concreto com um aparelho de alta pressão. Um transeunte tirava fotos da cena e o homem da limpeza ameaçou dar-lhe um soco. Devo ter me intimidado porque quando um dos homens começou a limpar a parede onde minha tela estava fixada, fiquei paralisado pensando que a estação de bondes já estava limpa, antes que eles comessem a limpá-la. No momento seguinte, a tela descoloriu. Quando o técnico viu, havia água saindo da instalação. Assim, não houve cerimônia de abertura. Fomos jantar, e fui apresentado aos Sr. e Sra. Schwyzer-Winiker, cuja fundação contribuiu com muito dinheiro para o projeto *Kunst Öffentlichkeit*

*Zürich*. Geralmente, temos que explicar um filme para conseguir dinheiro; aqui, a educação me pedia que eu o explicasse depois de já ter gasto o dinheiro. O equipamento tinha sido pago pela cidade de Zurique e os trabalhadores municipais haviam-no destruído. Foram necessárias algumas semanas até que encontrassem um modo de reparar o dano.

Em janeiro de 2009, fizemos uma filmagem de dois dias na base militar de Forte Lewis, perto de Seattle, Washington. Fort Lewis tem 40 quilômetros quadrados e 40.000 habitantes aproximadamente. Estávamos num prédio com alguns ambientes, próximo à cantina. Filmávamos um *workshop* no qual terapeutas civis explicavam a terapeutas do exército como lidar com o *Iraque Virtual (Virtual Iraq)*, instrumento usado no tratamento de soldados e ex-soldados traumatizados pela guerra. A terapia de imersão permite ao traumatizado repetir sua experiência crucial, contar e experimentá-la novamente. *Iraque Virtual*, ou *IV*, é um programa de animação computadorizada que permite a imersão, o mergulho na fonte do trauma, de maneira fácil e poderosa.

Os terapeutas civis que trabalhavam para as companhias e instituições responsáveis pelo desenvolvimento ou pela distribuição do sistema

IV, e que também lideravam a supervisão, vestiam-se como advogados ou administradores – a maioria, mulheres. Os terapeutas militares – em sua maioria homens – usavam uniformes camuflados. Vestiam seus casacos, o que era recomendável, pois o sistema de aquecimento quase não funcionava. Os quartos estavam mobiliados sem cuidado, a iluminação do teto, conforme soubemos, não funcionava há anos. Não havia empresa privada que fizesse seminários em salas em tão mau estado como essas. Tal austeridade – também vi em Budenswehr – coloca-se num contraste bizarro com o gasto militar. Tínhamos três mediadores, uma pessoa para cada membro da equipe. Uma relações públicas veio do Pentágono para nos acompanhar.

Os terapeutas civis deram inicialmente palestras brandas com exemplos imagéticos. Depois, houve a encenação. O terapeuta senta num computador, usando um fone de ouvido. O paciente senta ou fica de pé perto dele, usando óculos de dados. Os óculos mostram a imagem do *Iraque Virtual*. Há duas locações: a primeira é uma estrada deserta, na qual se dirige com um Humvee; outra, é uma cidade com um mercado, uma mesquita, praças grandes, becos estreitos e casas pelas quais se pode caminhar. O paciente escolhe um dos caminhos e o terapeuta seleciona os incidentes. O terapeuta pode levar

o paciente a armadilhas virtuais ou fazer com que testemunhe assassinatos terríveis. Pode escolher entre sons de helicópteros, almuadéns e explosões de todos os tipos.

Durante a encenação, todos cooperaram. O paciente dizia que esses dois cenários, com apenas algumas escolhas, não tinham nada a ver com a causa do trauma. Ficou aparente que a encenação que contou com os terapeutas não tinha um grau de fantasia e tensão – então usamos apenas sequências breves desses trechos. A maioria dos terapeutas militares mastigava chicletes como se fossem soldados comuns.

Então, algo realmente extraordinário aconteceu. Um dos terapeutas civis que estava encenando um paciente descreveu uma patrulha a pé por Bagdá. Era sua primeira missão e ele tinha sido designado por um certo Jones. Havia recebido ordens de limpar as ruas, o que significava, basicamente, retirar cartazes de propaganda. Jones sugeriu que se separassem e que cada um deles se encarregasse de um lado da rua. Isso era contra as ordens, mas eles o fizeram. Quando foi num pátio, ouviu uma explosão. Correu – neste momento, o paciente perdeu suas forças e andou tropeçadamente. O terapeuta, voltando ao papel de terapeuta, o interrompeu: o que ele tinha visto?

Soldado: “Quando fui para o canto, ouvi a explosão. Pensei comigo: Merda! Não! Olhei para trás imediatamente para procurar por Jones, mas não consegui encontrá-lo em lugar nenhum. Desgraça! Corri imediatamente para o outro lado... Não consigo vê-lo em nenhum lugar... Corri para ver o que aconteceu. Havia fumaça por todo lado”

Terapeuta: “Você está indo muito bem! O que você viu?”

Soldado: “Quando cheguei, vi... Que não havia sobrado nada acima de seus joelhos.”

Nesse ponto, ele cedeu. Na sessão seguinte, pediu que parassem, repetindo que não aguentava mais. Os terapeutas insistiram em continuar. Ele hesitou, gaguejou e caiu várias vezes num ciclo de auto-reprovação e tentativas de explicar o que estava pensando. Seu desempenho foi tão convincente que amigos meus, a quem eu explicava o filme (*Immersion*, 2009), acreditaram que estavam assistindo alguém recontando uma experiência real. O relações públicas que nos deu permissão para gravar também achou que era real.

As imagens que provocam a lembrança de um trauma são muito parecidas àquelas com as quais os soldados americanos estão sendo tratados e preparados para os campos de batalha. Eu gostaria de lidar com isso no meu próximo trabalho.

Tradução por Bruna de Goia

---

\*Publicado originalmente em Antje Ehman / Kodwo Eshun (org): “Harun Farocki: Against what? Against whom?”; Koenig Books e Raven Row: 2010

<sup>1</sup> O autor parece referir-se, aqui, a seu filme *Doutrinação* (1987), já que *Die Umschulung* [*Retraining*] foi realizado, de fato, em 1994.

**HARUN FAROCKI:**

**CINEASTA, ARTISTA, TEÓRICO DA MÍDIA**

Thomas Elsaesser



*Mais do que qualquer outra coisa, tecnologias de controle eletrônico possuem um efeito desterritorializante. Os locais tornam-se menos específicos. Um aeroporto contém um shopping center, um shopping center contém uma escola, uma escola oferece instalações de lazer e recreação. Quais as consequências disso para as prisões, espelhos da sociedade, seu negativo e superfície de projeção?*

Harun Farocki<sup>1</sup>

### **Documentando a mudança – agenciamento, visibilidade e território**

Se alguém se perguntar como, em primeiro lugar, a mídia técnica e, mais tarde, a mídia eletrônica, transformaram a sociedade civil, mudaram as práticas e rotinas de trabalho, e afetaram a política e o aparato de guerra nos últimos cinquenta anos, não encontrará melhor cronista de suas histórias ou observador mais arguto de suas conexões inesperadas que Harun Farocki. O fato de ser cineasta, além de pensador e escritor, é tanto um sinal dos tempos, quanto uma escolha vocacional. Um cineasta, ao produzir imagens, não apenas acrescenta itens ao acervo mundial; ele também comenta o mundo criado por essas imagens, e o faz através delas. Ciente de que a ferramenta cinematográfica

o escolheu, tanto quanto ele a ela, para documentar a vida pública sob o regime da imagem, Farocki trata o cinema com o maior respeito: o que significa que ele ignora muito do que normalmente entendemos como “cinema”. As tecnologias da visão e da imagem são tão centrais para o século XX, que praticamente tudo o que é dito por Farocki, apesar das aparências contrárias, é uma reflexão sobre o próprio cinema. Nessa perspectiva, contudo, o papel do cinema, como principal meio de se contar histórias em nossa cultura, acaba sendo quase secundário.

Em vez disso, o “cinema” na obra de Farocki deve ser compreendido como uma máquina do visível, em si mesma incrivelmente invisível. Por isso falar sobre aeroportos, escolas e prisões faz parte da *pós-história do cinema*, assim como o desvio de um rio, a bifurcação de uma estrada, o tear do jacquard, com suas sequências programáveis de tramas coloridas, ou a arma Maxim<sup>2a</sup> fazem parte da *pré-história do cinema*<sup>3</sup>. Sendo talvez o modelo mais permeável – material e mentalmente – pelo qual nos imaginamos no mundo, e agindo sobre ele, esse dispositivo cinematográfico existe mesmo quando a câmera não está rodando e o projetor encontra-se ausente. Denotando um ordenamento das partes, uma lógica da presença de si mesmo, uma sequência de processos e uma geometria

de ações, o cinema era a realidade à qual foram condenados os mortais na parábola platônica da caverna, e o cinema encontra sua pós-vida protética e técnica em vídeos de vigilância e *scans* corporais: o que significa que seu tempo áureo como “a” forma de arte da segunda era industrial e a memória viva do século XX representa apenas um breve aluguel de sua vida patrimonial total. Colocando de outra forma: o cinema tem muitas histórias, das quais apenas algumas pertencem aos filmes. É necessário um artista-filósofo ou um arqueólogo-etnógrafo, mais do que um historiador, para detectar, documentar e reconstruir as linhas de força que conectam essas histórias.

“Detectar, documentar e reconstruir”: os termos são deliberadamente ambíguos. Ressaltam, junto ao significado questionável da palavra “documentário” na história do cinema e nas conotações investigativas da detecção, uma forma particular de “práxis” quando se fala a respeito de um artista que também se vê como um ativista. Se a palavra não tivesse se tornado um clichê, “intervir” poderia ser o termo (brechtiano) aplicado aos primeiros trabalhos de Farocki e às suas ambições radicais quando começou a filmar nos anos 1960. Desde então, testou, com seus filmes, formas de ação normalmente mais associadas a um sociólogo, a um técnico de la-

boratório ou a um teórico da mídia, do que a um ativista político. O desapego analítico do cientista experimental foi alternado com a paciência construtiva do projetista e com as habilidades de reconstrução de um cirurgião plástico. Mas o cineasta também tem sido uma testemunha excepcional de seu tempo, sobretudo quando, com paciência e persistência, filma como o visível e o inteligível afastaram-se cada vez mais na segunda metade do século XX, assim como o olho e a mão haviam se distanciando na primeira metade do século – processos reunidos sob o título genérico *Eye/machine*. Pois uma testemunha ocular não desempenha seu papel plenamente quando usa apenas os olhos: “Não se trata apenas daquilo que se encontra na imagem, mas, antes, daquilo que está por trás dela. Contudo, alguém mostra uma fotografia como prova de algo que não se pode provar”<sup>4</sup>. Eventos, acidentes, desastres, parece dizer Farocki, precisam ser virados do avesso, para que vejamos o que se esconde por trás deles e para inspecionar a frente do verso<sup>5c</sup>: exceto que mesmo essa “imagem” pertence a uma época anterior, na qual a fotografia era algo que você podia tocar com suas mãos e dedos. Agora, trata-se de reconhecer o invisível no visível, ou de detectar o código pelo qual o visível está programado. Farocki falou certa vez sobre a edição dos noticiários noturnos veiculados depois do desastre do

show aéreo na base de Ramstein, em 16 de janeiro de 1989, em especial sobre um corte feito na sequência da manobra fatal, momentos antes dos aviões colidirem, para transmitir a coletiva de imprensa oficial que se seguiu:

O corte de 16 de janeiro tinha o efeito direto de induzir o espectador a contemplar a cena interrompida na sua imaginação. (...) Ao editar as imagens, de modo que a coletiva de imprensa fornecesse um pano de fundo para as imagens seguintes do show aéreo, rebai-xou-se a política da imagem do governo de Bonn, secreta e decisivamente. [O corte] é a vingança dos produtores televisivos contra a política de negócios que os obriga a usar seu equipamento de gravação e edição para lidar com identificações de porta, corredores de escritórios, carros oficiais, guaritas de porteiros, ou pseudo-eventos encenados como coletivas de imprensa .<sup>6</sup>

O que Farocki assinala na “pós-imagem” operada pelo corte é o poder do cinema, visível numa ausência (a imagem faltante) enquanto ausência (o mal-uso do dispositivo cinematográfico: “suas gravações e equipamentos de edição”). Em torno de um desastre espetacular na vida real, imitando o cinema, Farocki emblematicamente confirma o “fim do cinema”. Mas, da

mesma forma, também afirma que, se o cinema acabou, sua sobrevivida ainda é nossa melhor teoria de mídia.

Fazer cinema para Farocki pressupõe ser um tipo especial de testemunha, um “leitor atento” e um comentador sucinto. Mais de quarenta anos de trabalho, e uma lista de quase cem obras, fizeram dele um dos maiores sobreviventes artísticos de sua geração: da cena boêmio-anarquista na Hamburgo do início dos anos 1960 aos protestos estudantis em Berlim Ocidental, de 1968 à metade dos anos 1970, com seu dogmatismo revolucionário e suas aspirações ativistas. Construindo sua obra em confronto com os obstáculos de financiamento para filmes “independentes” e para trabalhos de televisão, deve ser considerado também um “sobrevivente” do Novo Cinema Alemão dos anos 1980 (grupo ao qual, propriamente, nunca quis pertencer). Ironicamente, tornou-se, nos anos 1990, um *autor* internacional, num tempo em que o termo – pelo menos na Alemanha, *Autorenfilmer* – passou de uma distinção a um insulto (para um cineasta com ambições convencionais). Como autor e artista de instalações, Farocki fez a transição para uma nova forma de arte e para diferentes lugares de exibição, como museus e galerias. Suas instalações de telas múltiplas são constantemente comissionadas por curado-

res e por festivais de arte eletrônica, e longas retrospectivas de seu trabalho, incluindo seus primeiros filmes, atingem agora audiências fora dos países de língua alemã, como, por exemplo, França, Grã-Bretanha, América Latina, Austrália e Estados Unidos.

### **Uma temporalidade perturbadora**

Para Farocki, o ato de “documentar” o mundo contemporâneo é guiado por diferentes estratégias de provar e testar, demonstrar e testemunhar: aponta para métodos forenses e pedagógicos. Tais métodos estendem-se aos textos que publicou, àqueles escritos para acompanhar seus filmes, ou para prepará-los, e também podem ser localizados na presença performática do diretor em seus filmes. Farocki fala em carne e osso em *Fogo que não se apaga* (1969), *Entre duas guerras* (1978), *Schnittstelle* (*Interface*, 1995); em outros momentos, um diálogo de múltiplas camadas é estabelecido entre os personagens e o cineasta (*Diante de seus olhos, Vietnã*, 1982); ou um comentário roteirizado cuidadosamente dirige a atenção e instrui os olhos da mente (*Como se vê*, 1986), ocasionalmente narrado por uma apresentadora feminina em *off* (*Como se vê, Imagens do mundo e inscrições da guerra*, 1988). Em outros momentos, a câmera é

um observador distante e frio, e nenhuma voz *off* diz ao espectador quais conexões fazer, nem como lidar com os cortes e conexões feitas pela imagem [*Viver na RFA* (1990), *Doutrinação* (1987)]. Alguém poderia assumir a distância implícita, a didática lenta e a ironia encenada como o modo com que o cineasta demarca seu envolvimento intelectual, enquanto mantém seu distanciamento crítico – assim conservando intacta sua maestria sobre o material. Afinal, essas são algumas das posturas esperadas no repertório dos documentaristas desde o final dos anos 1920, sobretudo quando estiveram politicamente à esquerda. Seus filmes testemunham as injustiças sociais ou os abusos de poder, mostram o mundo como ele é, exibem relances de como deveria ser ou como foi, segurando um espelho para fazê-lo, a fim de que a vergonha seja transformadora. Os principais impulsos da obra de Farocki são motivados por outra natureza e, no limite, fazem dele um inesperado documentarista, nem moldado na fôrma heróico-construtivista dos anos 1920 e 1930, tampouco situado ao lado do cinema direto dos anos 1960 e 1970. Em relação aos últimos, ele provavelmente se manteve mais como um agitador-ativista para criar a abertura que normalmente dá ao espectador a ilusão de entrar nos eventos como um participante ou co-conspirador; e em relação aos primeiros, sua marca de artista-artesão é muito

forte para presumir estar fazendo algo mais que estar trabalhando em uma realidade já constituída: reencenando-a para salientar pequenas diferenças, pequenas delongas, para fazer com que algo se torne visível (*Diante dos seus olhos, Vietnã*) através da repetição e da duplicação. Para Farocki – variando uma frase de Sigmund Freud – encontrar uma imagem é reencontrá-la.

Esse último ponto é importante: assim como uma imagem e sua pós-imagem imaginada estão juntas no programa televisivo, cada imagem – visual e verbal – já está evanescida. A razão é o grau de “interferência” do cinema enquanto meio, seu vasto estoque de imagens presentes antes do evento, mas sempre escorregando a partir do evento. Farocki certa vez encontrou para isso uma “imagem” incrivelmente apta, tanto mais por ser possivelmente inconsciente: “[Em Basiléia] morávamos num apartamento mobiliado. Eram cinco e meia de um sábado, paramos de ler e ouvir música, fomos ver uma garota e assistir aos esportes na televisão. Ela fez *donuts* e a transmissão estava tão ruim que a bola desapareceu entre as linhas e os jogadores ficaram cobertos por suas próprias sombras. Tínhamos que ajustar as antenas para ouvir ao menos o som do jogo que perdíamos.”<sup>7</sup> Também temos que ajustar nossas antenas quando assistimos aos filmes de Farocki. À primeira vista,

seus temas “cobrem” o meio século turbulento do qual fez parte: filmes de *agitprop*<sup>8d</sup> e ensaios contra a guerra no Vietnã (*Fogo que não se apaga, Diante dos seus olhos, Vietnã*); um exame do conluio da indústria pesada com o nazismo e suas consequências para as relações de trabalho e organizações trabalhistas (*Entre duas guerras*); reflexões oblíquas sobre armas nucleares norte-americanas armazenadas em solo alemão e, perceptivelmente, a história da crescente – ou persistente – interdependência entre cinema e o aparato de guerra; irônicos gráficos de testes de equipamentos indicando o aumento de novas indústrias de auto-ajuda e de serviços na sociedade consumista orientada para a segurança da Alemanha Ocidental, antes [*Viver na RFA* (1990), *O que há?*(1991), *Doutrinação* (1987), *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (1983)], durante (*Die führende Rolle*, 1996), e depois da reunificação alemã (*Die Umschulung*, 1994). *Videogramas de uma revolução* (1992), uma análise (tele) visual do fim do comunismo na Europa Central (a queda de Ceausescu na Romênia) foi seguida por filmes/instalações que acompanharam a mudança na função e na lógica administrativa de instituições sociais chave como fábricas, prisões, *shopping centers* [*A saída dos operários da fábrica* (1995), *Ich glaubte Gefangene zu sehen / I thought I was seeing convicts* (2000), *Os criadores dos*

*impérios das compras (2001)*]. Temos a impressão de estar diante de um trabalho nutrido por uma curiosidade tenaz por “aquilo que acontece” (*O que há?*) e pelo modo como as coisas funcionam: de que maneira a vida se organiza nos menores níveis de poder, linguagem e relações sociais. Um conhecimento enciclopédico alimenta essa observação próxima do dia-a-dia dos escritórios, escolas e centros de treinamento militar, enquanto a economia elegante da linguagem e um estilo visual conciso encontram palavras para imagens, e imagens para conceitos trazidos a luz, a partir da centelha repentina de uma iluminada comparação ou como o pavio de queima lenta de um *insight* que se desenvolve gradualmente e lentamente até sua explosão.

A aparente relevância sintomática dos temas de Farocki – a sua perturbadora “temporalidade” – é tão enganadora quanto sua forma distanciada, didática, imparcial de tratá-los. Ele é extremamente seletivo, até mesmo obsessivo, na escolha de seus temas, enquanto seu compromisso é total, ao ponto de requerer uma proteção cuidadosa e até mesmo uma camuflagem. De fato, Farocki assume um tema apenas quando preenche ao menos duas condições: permita que ele o retrate como processo e que estabeleça uma relação especular consigo mesmo. O que ele prefere são situações de fluxo ou mo-

vimento, passíveis de reviravoltas (inesperadas, dialéticas), que acontecem em diversas dimensões ao mesmo tempo. Uma dimensão refere-se invariavelmente a seu posicionamento como cineasta e escritor e localiza o espaço físico e moral do qual fala. Tomemos, por exemplo, seu primeiro filme (sobrevivente) *Fogo que não se apaga*, de 1968/69. A câmera fixa enquadra, diretamente, num *close-up* médio, Farocki sentado numa mesa vazia, num quarto aparentemente vazio; poderia ser a mesa de um professor, uma testemunha diante de uma autoridade investigativa, ou a polícia tomando o depoimento de um suspeito. Em tom de voz moncórdico, ele lê o relatório de uma testemunha ocular vietnamita sobre os métodos usados pelos norte-americanos em seus bombardeios aéreos. O vietnamita é um sobrevivente de um ataque de *napalm* à sua aldeia, sendo o *napalm* o “fogo que não se apaga” do título. Ao terminar a leitura do relatório, Farocki conversa com a câmera: “como podemos mostrar o uso do *napalm* e as queimaduras que causa? Se mostramos as imagens dos ferimentos causados pelo *napalm*, você fechará os seus olhos. Num primeiro momento, você fechará seus olhos diante das imagens, depois fechará seus olhos às lembranças das imagens e, depois, fechará seus olhos à realidade que as imagens representam.” Em seguida, Farocki pega um cigarro do cinzeiro, aproxima-se dele

para acender a brasa. Enquanto a câmera faz sua lenta trajetória em *close*, ele tira o cigarro da boca e o apaga nas costas de sua mão. Um *off* explica, enquanto isso, que o cigarro queima a aproximadamente 500 graus *celsius*, enquanto o *napalm* queima a 4000 graus *celsius*.

Vista em retrospecto, a cena contém tudo sobre a obra de Farocki e prefigura as preocupações fundamentais de seu cinema. Uma pessoa nota a ausência da imagem mais importante do incidente de Ramstein trinta anos depois, mas, ao invés de ser a vingança dos produtores de televisão pelas humilhações impostas a seu ofício pelos pseudo-eventos políticos, essa é a vingança do cineasta contra os políticos que promovem tais eventos obscenos e terríveis na vida real, como o ataque de *napalm* em populações civis a partir da distância segura de seus caças B-52. A cena mostra o cineasta assumindo o lado dos vietnamitas na guerra, num gesto de solidariedade eleita. Ganha seu poder moral (distinguindo-se do falso *pathos* de uma solidariedade auto-proclamada pelas vítimas, comum entre estudantes da época) pela inadequação implícita e incomensurabilidade radical do ato. Por outro lado, a inadequação é justificada em outros termos: demonstra a necessidade de uma metáfora – algo que significa outra coisa – quando se retratam as realidades do mundo

e quando se tenta trazer o “inimaginável” para a imagem, tornando-o visível. Farocki solicita um espaço legítimo para a representação artística e estética, num tempo em que muitos artistas – e não apenas os cineastas de Berlim do DFFB, escola de cinema e televisão que relegou Farocki – pararam de enxergar razões para a arte e, em lugar disso, comprometeram-se com “ações diretas”, ou viram-se obrigados a fazer filmes instrutivos, ensaiando a ação direta<sup>9</sup>. Como argumentou certa vez um comentador, o filme é um manifesto poético-político: “Este gesto radical, auto-destrutivo (de apagar o cigarro em sua própria mão) marca o fim de um [...] período do qual Farocki, como estudante do DFFB entre 1966 e 1968, tinha participado [...]. Muitos de seus colegas estudantes de fato optaram, nos anos seguintes, pela resistência militante ativa: Holger Meins uniu-se à Facção do Exército Vermelho, Philip Sauber tornou-se membro do ‘movimento de 2 de julho’. Farocki, pessoalmente, optou pelo cinema. Sua auto-mutilação em *Fogo que não se apaga* é simbólico-metafórica e deve ser entendida como um ato de auto-iniciação como artista (renunciando ao ativismo político direto). [...] Em seus filmes de estudante, Farocki delinea um auto-retrato que, modificado, também caracteriza seus filmes autorais dos anos 1970 e do início dos anos 1980: a imagem do diretor como uma espécie de guerrilheiro estético-polí-

tico, cujos filmes são atos de resistência contra o cinema convencional de grande público, produzido com ‘táticas de guerrilha’.”<sup>10</sup>

### **A poética do corte: montagem e metáfora, espelho e *mise-en-abyme***

Que Farocki veja o cinema como um trabalho essencial, torna-se claro na atenção que dá a ele em *Schnittstelle*, instalação na qual reflete sobre seus primeiros trabalhos, mas também com a qual se corta (Schnitt = corte) e se liberta deles. Nesse novo contexto, a cicatriz sobrevivente da queimadura de cigarro também chama atenção para outra característica metafórica da imagem, em referência ao cinema: é como se a mão de Farocki se tornasse o equivalente corporal do traço indicial exclusivo do cinema até bem recentemente.<sup>11</sup> Obviamente, o índice fotográfico está gradativamente ausente em todas as imagens, agora que elas – estáticas ou em movimento – possuem como suporte material o sinal eletrônico de vídeo, ou algoritmos numérico-digitais em lugar da celulose (sensível à luz e ao calor), que está se tornando, numa reviravolta histórica que faz o inorgânico valer pelo orgânico, uma metáfora ironicamente adequada à pele humana (“a pele do filme” é uma frase usada com frequência por Alexander Kluge). A cena,

talvez um momento crítico na estética cinematográfica, inserida tão estrategicamente como o corte no olho da mulher em *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel, ilustra a segunda condição necessária para que Farocki se interesse por um tema, e que o considere suficientemente envolvente para tornar-se tema de um filme. Essa condição é que o tema convide, ou até mesmo o obrigue moralmente, a assumir um ponto de vista contra si mesmo. Em outras palavras, deve desenvolver uma dinâmica de si e do outro que permita ao artista interrogar sua prática e arriscar sua auto-estima intelectual, em sua representação meticulosa (e por vezes sem misericórdia) do outro (inimigo, antagonista, alter-ego secreto). Em *Diante de seus olhos, Vietnã*, os protagonistas são obrigados a olhar literalmente para um espelho para perceber sua consanguinidade conspícuo com o ponto de vista do agressor, na guerra do Vietnã. Em outros filmes, o comentário não se tranquiliza até encontrar um momento de auto-referência, verbal ou visual, frequentemente disfarçado como metáfora cômica, comparação provocativa ou uma risada particularmente desafiadora. Por exemplo, a consciência nos anos 1980 de que alguns de seus ideais Maoístas eram inocentes, ou que sua postura pró-vietnamita de meados dos anos 1970 não poderia sobreviver ao momento histórico:

Desde que há revolução, há entusiasmo, seguido por decepção. “Como posso ter sido tão cego a ponto de acreditar que um vietcongue criaria um regime melhor?” Alguém dirá “cego” porque o amor é cego. Mas ser fiel a uma ideia não quer dizer trocá-la imediatamente por outra mais oportuna. Talvez uma pessoa tenha que estar preparada até para tolerar a morte de uma ideia sem fugir. Ser fiel significa estar presente mesmo na hora da morte.<sup>12</sup>

Tão proeminente é o hábito do pensamento para expressar uma coisa no lugar de outra, e de “ver” a si mesmo no outro, que ele deve ser considerado o gesto inaugural da obra de Farocki e a sua assinatura no trabalho. Quer seja o ponto de partida ou a linha de chegada, o momento do “câmbio” metafórico marca a suspensão da gravidade em sua imaginação. Justapostos aparentes e, se necessário, torturá-los até que cedam a uma identidade escondida ou a uma semelhança insuspeitada fornece os momentos (temporários) de fechamento das sequências de pensamento. Nesse sentido, a equivalência metafórica e (quase sempre) a discrepância metafórica (catacrese) estabelecem a poética de Farocki, assim como a sua política. Mas a metáfora também define o que pode ser uma imagem e quais são seus limites, e a metá-

fora repassa à linguagem a responsabilidade de cuidar da imagem.

O próprio Farocki discute sua poética sob uma leitura diferente, a partir da montagem. A discussão assume duas formas. Uma delas está nos filmes, sobretudo nos primeiros, que possuem meta-comentários, murmúrios constantes que falam sobre “separar e unir.” A outra é como a dinâmica estruturante enraizada no movimento do pensamento, e é verbalizada, se tanto, como o corte, o intervalo e o que se torna visível “entre.” O que os teóricos cinematográficos chamam de “segmentação,” Farocki (ou seus personagens) discute enquanto dificuldade de pensar elementos juntos num mesmo plano, fazer distinções e mantê-las separadas em outro. Os dois movimentos são as condições prévias do novo conhecimento: fazer conexões, baseando-se na separação, é onde a retórica da metáfora encontra a técnica da montagem cinematográfica. Em *Diante de seus olhos, Vietnã*, o par separar/unir define o movimento do roteiro, como se a macro-estrutura fosse repetida na micro-estrutura – uma relação fractal entre os grandes temas (como unir uma luta de liberação pessoal a uma luta política, como separar um casal e manter a amizade) e as pequenas preocupações (as refeições de cena a cena, mantendo as cenas estáticas, criando um movimento interno alinhando

essas unidades de significado contidas no sujeito). Ao tentar encontrar novos blocos de construção para sua narrativa cinematográfica, e uma nova gramática para sua linguagem, Farocki trabalha para criar uma base formal para o pensamento metafórico, reinventando o corte pictórico dos primórdios do cinema e concebendo formas de composição do quadro dentro de um quadro. Em muitos casos, o comentário em *off* ou o diálogo roteirizado entre os personagens verbaliza o significado e é seu veículo, enquanto as imagens repetem a figura metafórica ao torná-las literais: em *Entre duas guerras*, por exemplo, encontram-se frases como: “o químico Kékulé procurava a estrutura molecular do benzol... uma noite, sonhou com serpentes engolindo o próprio rabo”. Num espelho de mão, posto diante de uma janela imaginada, vemos um grupo de crianças descendo uma rua, dançando em fila e formando lentamente um círculo. “Kékulé propôs então moléculas de benzol em forma de círculo. – É como um pássaro que come seus próprios ovos para alimentar-se enquanto está chocando-os”. Com suas transmissões metafóricas, a cena introduz o conceito chave do filme, o *Verbund*<sup>13e</sup>, ou seja, a criação de uma cadeia entre a produção do aço e a fábrica de coqueamento para maximizar o uso de energia do processo industrial, para que os dejetos de um possam ser usados como fonte do outro. Como frisa

um engenheiro: “nossa tarefa hoje é direcionar a energia gerada num processo produtivo para um lugar onde seja utilizada de forma vantajosa. Temos que criar linhas entre minas, fábricas de coqueamento, fundições e fornos de alta temperatura”. Um industrial responde: “Eu comecei como fazendeiro. Uma porca dá uma ninhada de vinte porquinhos. Desses, dois ou três serão muito fracos para sobreviver e a porca irá comê-los. Porcos comem seus porquinhos. Mas os filhotes são muito valiosos para se transformarem em ração. Entretanto, é exatamente isso que fazemos quando alimentamos o gás da fábrica de coqueamento para acender os fornos de coqueamento. Nenhum fazendeiro teria a ideia de engordar seus porcos com filhotes, a não ser que isso baixasse o custo de sua ração”.

Em seus primeiros filmes, o princípio metafórico é verbalizado, e aplicado de fora, como *slogans* políticos (“as batalhas são como o trabalho na fábrica, as trincheiras são as linhas de montagem”); os últimos integram suas metáforas, ao fornecer a estrutura implícita de um filme inteiro. *Viver na RFA* é composto por uma série de vinhetas, cada uma mostrando um grupo de pessoas ou locais diferentes onde um exercício, um ensaio, um programa de treinamento ou uma demonstração acontecem: crianças caminhando em direção à escola aprendem a atravessar a

rua com segurança, aposentados ensaiam uma apresentação de teatro amador, aprendizes de parteiras veem como dar a luz aos nenéns, soldados dentro de tanques são levados em suas rotas num terreno aberto, policiais ensaiam a prisão de um suspeito que resiste, e assim por diante. Cada vinheta é cortada em segmentos diferentes, para que o filme possa retornar a elas várias vezes até o ponto em que a segunda aparição explique retrospectivamente a primeira. Cortes internos, em segmentos entrecortados, também mostram cenas de testes mecânicos: um peso de metal cai ritmicamente numa poltrona para testar a durabilidade de suas molas internas; portas de carros são mecanicamente abertas e fechadas; robôs inserem chaves nas fechaduras de carros, dão meio giro e puxam-nas para fora; assentos de sanitários são levantados e baixados, máquinas de lavar são retumbadas e viradas até arrebentarem. Máquinas personificam usuários humanos que brutalizam o mundo dos objetos. A metáfora é evidente e, se for compreendida como uma equivalência, torna-se extremamente polêmica: hoje, as pessoas não passam de objetos, *commodities* que, para ficar no mercado de trabalho como bens de consumo, devem ser testadas regular e mecanicamente quanto à sua utilidade, durabilidade e resistência ao estresse.<sup>14</sup> Mas porque não há comentários, nem uma paráfrase verbal que conecte uma

cena com as outras, ou compare o animado com o inanimado, os observadores possuem espaço suficiente para suas próprias reflexões. Podem construir uma imagem perturbadora de paralelos, mas também de diferenças, entre os grupos, ou podem passar por um espectro de efeitos de reconhecimento e estranhamento, à medida que a vida cotidiana, diante de seus olhos, assume os contornos de uma metralhadora permanente, um treinamento, uma sessão de terapia, uma entrevista de trabalho e um exercício para aumentar a atenção. Estariam esses “ensaios finais” retirando nossos seguros comportamentais contra o risco de um futuro incerto? Ou, ao contrário, eles confirmam exatamente o oposto: a tolice de acreditar que a vida é um roteiro que pode ser decorado? Chegando enfim à metáfora fundamental (que seres humanos são como *commodities* e o sistema social uma máquina de testar a resistência) pelo outro lado, por seu verso – as analogias erráticas, a assimetria irônica e as equivalências, mais dolorosas que cínicas – o filme é mais visto como uma série de caixas chinesas. Uma *mise-en-abyme* mental começa a conectar segmentos, potencialmente inter-cortando e até invertendo a sucessão de segmentos paratáticos (mas não cronológicos) pela imitação, por Farocki, do estilo de edição do cinema direto, observacional<sup>15</sup>.

Em seus trabalhos recentes, em especial nas instalações, as metáforas ficam mais diretas e reveladoras em outros aspectos: unir prisões e shopping centers, por exemplo, parece ter a intenção de provocar de modo diverso do que comparar as trincheiras da Primeira Guerra com as linhas de montagem fordistas. Precisamente porque algumas das analogias visuais não suportam mais o argumento excessivamente amplo – como a justaposição de um vídeo de vigilância de horários de visita de uma prisão, e o de um comprador que empurra os carrinhos nos corredores do supermercado – a comparação entre a arquitetura das prisões, teatros modernos da guerra, e o projeto de *shopping centers* fica conceitualmente sólida. O panóptico da prisão de Bentham mostrado nas cenas de abertura de *I thought I was seeing convicts*, com seu alinhamento preciso do olho da câmera com a mira é, como ele mesmo ressalta, já obsoleto sob o ponto de vista das novas tecnologias de monitoramento e mapeamento, marcas de ‘desterritorialização’. O ponto de vista de Farocki é indicar os limites do visível nos novos sistemas comerciais *Verbund* de alto lucro, mas politicamente discretos, que surgem das “sinergias” entre firmas de *softwares* computacionais, especialistas em segurança e indústria de bens de consumo. Eles colocam um novo obstáculo também à história dos filmes, como Farocki argumenta em “Controlling Observation”:

Já mencionamos o fato de que a cena do horário de visita na prisão (tão importante para o gênero de filme de prisão) vai em breve se descobrir sem um correspondente na realidade. A introdução do dinheiro eletrônico vai fazer o roubo a bancos praticamente impossível e, se futuramente, todas as armas estiverem mapeadas, (...) será o fim de todos os tiroteios no cinema. [...] Com o aumento dos dispositivos de controle, a vida cotidiana vai se tornar tão difícil de ser retratada quanto já é a dramatização do trabalho diário.

Nesse sentido, o cinema de Farocki antecipou o tempo todo esse estado das coisas: aquilo que é decisivo em nossa sociedade e modela nossas vidas diárias foi retirado do plano da visão e está fora do alcance das técnicas tradicionais de representação, incluindo as de montagem. Daí a importância do corte, o intervalo não apenas na edição de trechos, mas também na montagem conceitual de seu argumento, que sempre deixa um “entre”, a imagem que falta ou a conexão ausente – para que o observador note ou não, mas, de qualquer maneira, desvende por si próprio. Como em todas as metáforas, há também em Farocki uma *tertium comparationis*,<sup>16g</sup> nem sempre explícita, e que às vezes se torna o ponto escondido de Arquimedes para o qual a comparação final retorna. No caso de prisões

e *shopping centers*, a conexão ausente pode ser “(lazer) (forçado)”, de qualquer modo uma mudança ou ênfase significativa de uma instituição a outra.<sup>17</sup> Se a conexão mais clara é, obviamente, a presença de câmeras de vigilância tanto em prisões quanto em *shopping centers*, então o objetivo desse circuito fechado de visibilidade - nomeadamente tornar todo contato uma rotina, ou seja, previsível, programável e “seguro” - é de maior relevância. No texto de Farocki, por exemplo, é o princípio da fábrica, as linhas de produção e os tipos de disciplina associados ao trabalho mecanizado que unem as prisões e os *shopping centers*, os centros de treinamento militar e fábricas, como exemplos de ambientes artificiais cuidadosamente projetados para permitir a sequência de processos produtivos sem atrito: seja pelo processamento de prisioneiros e compradores modelos, seja pela produção de soldados de combate e de bens de consumo de qualidade controlada.

### **O homem com a escrivadinha, na mesa de edição**

A poética de Farocki, em outras palavras, desenvolveu-se de um cinema de montagem clássica a um cinema que acolhe instalações.

Mas será essa uma progressão natural, uma mudança de plano e registro, ou um “avanço” que implica simultaneamente um passo atrás? Do ponto de vista da centralidade da metáfora, tal como proposta pelo cinema de Farocki, a questão é particularmente perigosa, mas, como tentei indicar, foi colocada desde o começo. Quando, enquanto cineasta, edita-se uma imagem depois da outra, consecutivamente ou em oposição adjacente, é (quase muito) difícil criar metáforas que não sejam puramente gestos retóricos puros ou pré-estruturados linguisticamente (como nas metáforas de “discurso interno” realizadas em Eisenstein ou Chaplin). Por contraste, num trabalho de instalação, onde sempre pode haver duas imagens lado a lado, é quase excessivamente fácil criar metáforas: a instalação em si torna-se uma espécie de máquina de metáforas, que pode ser preciso conter, sincronizar pela voz e pelo som, para que produza também relações de proximidade metonímica e que elabore o argumento ou um sentido de progressão. A tarefa é destilar sequência e consequência a partir da sucessão pura, traçar uma trajetória a partir de acesso randômico e afetar a forma de espaçamento que pode gerar relações sintáticas significativas entre imagens. Cinema e arte de instalação ilustram dois princípios que

estão potencialmente em conflito: sequência e simultaneidade, o “uma-coisa-depois-da-outra” e o “duas-coisas-ao-mesmo-tempo”. Dadas as alegações conflituosas dos dois princípios em seu trabalho, é possível afirmar que o cinema de Farocki sempre aspirou à condição de instalação, enquanto suas instalações são especialmente criativas ao lidarem com os problemas de como manter o movimento do pensamento ativo, mesmo quando duas imagens são projetadas lado a lado. Em *Entre duas guerras*, de 1977, pode-se encontrar a seguinte sequência, em si já uma espécie de manifesto pela lógica de suas instalações: “Comecei a tirar fotografias. Uma imagem é muito pouco; de tudo o que importa você tem que captar duas imagens. As coisas estão tão ordenadas em fluxo que você precisa de duas imagens para registrar ao menos a *direção* do movimento”. Alguns anos depois (1981), ele publicou um artigo, discutindo os prós e contras do plano/contra-plano como a (bastante convenientemente, embora aparentemente indispensável) base do pensamento cinematográfico e suas articulações temporais:

São autores, autor-autores, que são contra a técnica de plano e contra-plano. A técnica de plano/contra-plano é um método de monta-

gem que possui um efeito avançado na filmagem, e logo, também na invenção, escolha e modo de lidar com os tipos de imagens e protótipos fílmicos. No final, plano/contra-plano é a primeira regra, a regra de valor. [...] Plano/contra-plano é uma figura tão importante na linguagem do filme porque oferece a possibilidade de colocar imagens bastante diferentes em série. Continuidade, descontinuidade: a série interrompida e ainda em progresso. [...] O plano/contra-plano oferece as melhores oportunidades de manipular o tempo narrativo. A atenção é dispersada pelo ir e vir, de modo que o tempo real pode desaparecer entre os cortes [...]. Estou tentando discutir esse plano/contra-plano ao filmar os dois lados. Juntos, eles deveriam produzir uma imagem diferente e aquela que está entre as imagens deve tornar-se visível. Klaus Wyborny deu uma ilustração precisa de seu plano/contra-plano de *um* lado. Seu trabalho demonstra que não pode haver aspecto comercial sem plano/contra-plano. Da mesma forma, tudo parece amadorístico na ausência de plano/contra-plano. [...] O modo estabonado exposto pela omissão de plano/contra-plano surge da escassez do estilo de atuação do filme. Diferentemente das artes performáticas, o cinema tem poucos gestos que condensam significados e que servem para reduzir o tempo.<sup>18</sup>

Com suas instalações, Farocki parece ter aproximado – e talvez até mesmo se apropriado – esse potencial das artes performáticas para gestos que “condensam significados”; e que também “reduzem tempo”, o que não é uma má definição da função da metáfora. A genialidade de Farocki sempre esteve em separar e sub-dividir o que parecem unidades auto-suficientes ou independentes de pensamento (ideológico), e mostrá-las divididas internamente e em contradição. Por outro lado, uniu o que a princípio não poderia estar junto, mas que uma vez percebido como ‘um e o mesmo’ pode chocar, provocar reflexão, iluminar. Metáfora e montagem estão fisicamente em seu trabalho, tanto quanto atos poetológicos que estendem a função da metáfora como um *gleichsetzen*, um “equivaler”, como ele uma vez descreveu, para atingir um modo de pensar em diversas dimensões ao mesmo tempo: seu trabalho de instalação faz do filme o tipo de objeto multi-dimensional arquitetônico-filosófico que ele sempre quis que o cinema fosse.

Mas as instalações são pontos de fuga conceituais do cinema de Farocki também em outro aspecto. O desafio que ele evidentemente se colocou durante sua carreira, foi o de pensar sobre fotografia, cinema, televisão e imagens digitais nos termos de cada mídia, o que equivale a dizer, nos únicos termos que fazem

sua prática histórica (como longas-metragens, programas de televisão, imagens de arquivo, vídeos de vigilância, fotografias de agências de notícias) compreensível enquanto realidade política, congelando e apropriando-se das imagens em sua materialidade tátil e textual, antes que elas tornem outra vez a ser meros estimuladores de retina, fluxo indiferenciado, transportadores transparentes de visões, sons e um excesso de dados, informação. O gesto fundador é, assim, o de interrupção, interceptação – a mão erguida de alguém que divide e dissemina tão bem quanto os policiais – , mas também alguém que toca, acaricia e tem contato tátil com a imagem e, mais ainda, alguém que sente em seus próprios dedos os contornos e o movimento do pensamento inerente à imagem em movimento. Um movimento duplo, portanto, é normalmente encenado no mesmo espaço do enquadramento. Com as instalações, esse quadro torna-se tri-dimensional, um ambiente físico experimentado pelo corpo. Mas também um ambiente conceitual, experimentado pela mente, e logo a ferramenta de um teórico que não precisa de metalinguagem. Em outras palavras, a mudança do cinema para a arte de instalação encena uma série de transformações num terreno pré-definido pelo trabalho de Farocki. Se o *Verbund* não é mais aquele industrial da Alemanha pré-nazista, mas é feito de sinergias entre as indústrias de comu-

nicação e controle em todo o mundo, lideradas pelos Estados Unidos, então o *Verbund* de Farocki mudou: não é mais um guerrilheiro *freelance* das indústrias culturais, e sim o demonstrador-arquiteto-projetista, como combinação presente e claramente compreendida em suas instalações e, novamente, espelhando o demonstrador-arquiteto-projetista de prisões, parques temáticos, *shopping centers*... e museus.<sup>19</sup>

Pois que lugar melhor que o museu para confrontar o cinema outra vez mais com si mesmo e sua história? Uma série curiosa de paralelos evoluiu entre o museu como espaço de contemplação, as máquinas de visão e seu papel como dispositivos sociais de vigilância; o museu como lugar de distância estética e reflexão, e os dispositivos de cálculos matemáticos como meios de medir e monitorar. Ambos agora são expressões de uma sociedade de controle que substituiu o diálogo e a democracia pela censura e prospecção de dados, assim como houve mutação – da nossa parte pelo menos – do poder rígido da sociedade disciplinar coercitiva pelo poder brando do auto-policiamento e construção da identidade. Desse modo, suas instalações não apenas nos fazem retornar à dimensão espacial da imagem: Farocki também observou como prisões e supermercados, videogames e peças teatrais de guerra tornaram-se “locais de

trabalho” – de sujeitos tanto quanto de *commodities*. São espaços na ponta da convergência e, uma vez observados, pertencem todos à nova pragmática da lógica tempo-espacial de otimização de acesso, fluxo, controle. Um cineasta deve se conscientizar de tais locais e se reconhecer incriminado neles, assim como deve o espectador, cujo papel mudou tanto.

A auto-incriminação está, antes de tudo, presente na evidência (em seus filmes e também nos textos publicados) da escrivaninha e da mesa de edição, dois lugares deliberadamente anacrônicos para um cineasta se referir hoje, na era de laptops, programas de edição eletrônica e processamento de textos. Em Farocki, eles também servem como significantes altamente irônicos do *autorenfilmer*, o cineasta como autor. Daí a frase em quiasma: “Eu edito na minha escrivaninha e escrevo na minha mesa de edição”: Enquanto a escrivaninha de Farocki aparece em *Entre duas guerras* (com uma imagem particularmente evocativa que mostra sua face refletida na superfície de vidro laminado, enquanto a câmera enquadra sua mão segurando um lápis), sua mesa de edição já foi objeto central de um ensaio (“O que é uma mesa de edição?”), e também assume o papel principal na instalação *Schnittstelle/ Interface* (1995), sua maior *ars poetica* até hoje. Nela, Farocki examina

novamente seu método de trabalho (“trabalho”, “lugar”, e “câmera”) e tenta localizar as encruzilhadas nas quais se encontra. Não é apenas porque a videoarte e a mídia digital desafiam agora o ofício do cineasta; elas se intersectam com a função primordial que a imagem fotográfica (estática) costumava ter para a visão de Farocki da história, e elas fazem interface com sua análise sobre a política da imagem. Assim, as ligações e trocas estabelecidas entre a escrita e a montagem também, num certo sentido, reforçam o gênero comumente associado a Farocki – o do filme-ensaio. De fato, seus filmes são discursivos e sua continuidade se dá por argumentos mais do que pela construção de uma narrativa fictícia ou pela prática de qualquer um dos modos atuais do documentário (interativo, pessoal ou de observação). Ele frequentemente usa o comentário em *off* e seu *gestus* é constantemente tanto educacional-explicativo quanto reflexivo-ruminativo. Mas a definição do filme-ensaio é apenas a metade da história. Os filmes de Farocki são um diálogo constante com as imagens, com o ato de fazer imagens, e com as instituições que produzem e circulam tais imagens. O mais preciso a dizer é que talvez o cinema de Farocki tenha sido sempre uma forma de escrita e, nessa dimensão, o rótulo “filme-ensaio” pode exprimir um aspecto crucial de seu trabalho. Não obs-

tante, o que também deve ser entendido como “ensaio” (com suas raízes etimológicas no verbo “fazer”) é o “modo de produção de Farocki”; sua “manufatura”, sua escrita, sua assinatura: o que Walter Benjamin descreveu, em conexão com a narração e o contador de histórias, como “a digital do ceramista na vasilha de argila”. De fato, em muitos de seus filmes, a mão do diretor enquadra uma imagem no filme (o exemplo mais famoso é o de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*) e, para sublinhar a importância das mãos, ele fez um filme chamado *A expressão das mãos* (1997).

### **Alegoria ou a poética do arquivo**

Muito da matéria-prima de Farocki vem de materiais de arquivo, imagens ou filmes originalmente feitos para um propósito diferente e oriundos de outro contexto. Diante destas fontes, o cineasta está no primeiro estágio do arquivista. Ele coleciona referências, usa citações, lê passagens de livros e pesquisadores ou faz com que outros pesquisem por ele um estoque substancial de imagens de proveniência diversa. É sua modéstia como arquivista que o proíbe de fazer o que todo programa televisivo faz com imagens fixas, a saber, fingir que estão em movi-

mento ao manipulá-las elaboradamente com um *zoom*, aproximando e afastando, criando *closes*, simulando movimento. Em lugar disso, tomadas fixas enfatizam o enquadramento, ou como indicado, suas próprias mãos fornecem o quadro dentro do quadro. Mas este estoque de imagens, em sua arbitrariedade necessária e incoerência final, também é uma peculiar “paisagem depois da batalha”. Com cicatrizes, marcas e evidências da intervenção de muitas mãos, essas imagens – muitas das quais foram, como em *Como se vê*, literalmente tiradas de batalhas e espalhadas com carcaças ou cadáveres de animais – mostram um mundo silencioso e parado. É isso que a câmera fixa transmite, orquestrada por diferentes efeitos sonoros semelhantes a ecos e por comentários formais em tom monocórdico (em *Como se vê*). Nesse ponto, o arquivista Farocki também tem que ser um arqueólogo que lê seu trabalho reconstutivo na contemplação triste e na reflexão melancólica, consciente das quebras históricas que separam especialmente a Alemanha de “repossuir” seu passado. O diretor foi explícito quanto à conjunção da pesquisa de arquivo, reconstrução arqueológica e leitura alegórica, na sua descrição de como encontrou o personagem de *Entre duas guerras*. Depois de ler o ensaio de Alfred Sohn-Rethel, foi pego por

um choque, influenciado por uma excitação seguida de um feitiço de desolamento:

É como se eu tivesse encontrado o fragmento que faltasse de uma imagem inteira. Foi aí que a história inteira do cinema começou. Eu podia juntar a figura total a partir de peças fragmentadas, mas isto não desfez o ato da destruição. A reconstrução da figura era uma imagem de destruição.<sup>20</sup>

A última frase é especialmente tocante, como um eco deliberado de Walter Benjamin: “a figura reconstituída era uma imagem de destruição.” A conexão entre “imagem” e “destruição” reverbera nos filmes de Farocki e à conjunção frente/verso dos dois termos o cineasta dedicou, além de *Entre duas guerras*, pelo menos dois de seus longas-metragens: *Diante de seus olhos, Vietnã* e *Imagens do mundo e inscrições da guerra*. O último é explicitamente construído em torno desse paradoxo: captar uma imagem é um gesto de preservação, mas é também um gesto que prepara o objeto para destruição. Farocki demonstra isso através dos bombardeios aéreos feitos por aviões britânicos e americanos sobre a Alemanha durante a II Guerra Mundial, e do hábito da SS e dos burocratas nazistas de documentar e registrar visualmente até mesmo

seus crimes mais hediondos. Em primeira instância, ele percebe que foi somente em 1970, depois que o assassinato dos judeus entrou na consciência ocidental e na cultura midiática como “Holocausto”, que os americanos compreenderam plenamente que haviam documentado fotograficamente os campos nos momentos em que o extermínio era mais intenso:

A primeira imagem feita pelos Aliados do campo de concentração de Auschwitz data de 4 de Abril, 1944. Aviões americanos haviam decolado de Foggia, Itália, indo em direção aos alvos na Silésia [...]. Os analistas identificaram os complexos industriais retratados [...], eles não mencionavam a existência de campos de concentração. Outras vezes, até mesmo em 1945, depois que os Nazistas limparam os campos de Auschwitz, [...] aviões aliados voaram sobre Auschwitz e fotografaram os campos. Eles nunca foram mencionados em relatórios. Os analistas não tinham ordens para procurar pelos campos, e logo não os encontraram.

A segunda imagem, justaposta às que foram feitas do ar, foi tirada em terra firme, face a face com a vítima, por um oficial da SS para seu álbum particular:

Uma imagem deste álbum: uma mulher chegou em Auschwitz, e a câmera a capturou no ato de olhar para trás enquanto caminhava. À sua direita, um homem da SS segura um ajudante, também recentemente chegado a Auschwitz, pela lapela de sua jaqueta com sua mão direita: um gesto de seleção. No centro da imagem, a mulher: os fotógrafos sempre apontam suas câmeras para uma bela mulher. Ou, quando apontam sua câmera para alguma direção, tiram a foto quando uma mulher bonita passa diante de seus olhos. Aqui, na “plataforma” em Auschwitz, eles fotografaram uma mulher da mesma forma como olhariam para ela na rua. A mulher sabe acolher com uma expressão esse olhar fotográfico, olhando brevemente através e para além de quem a observa. Dessa maneira, em uma rua, ela ignoraria o olhar de um homem, olhando em direção a vitrine de uma loja.

Aqui, também, algo não está sendo visto, para que algo mais sobreviva: a dignidade e a humanidade da mulher, na mais desumana circunstância imaginada. A fotografia significa o contrato terrível que preserva uma ‘realidade’, uma ‘normalidade’ sob condições extremas. Mas tão devastadora é a assimetria entre o que olha

e o que está sendo olhado, que tira completamente o chão do espectador, produzindo uma espécie de vertigem ética. É como se todas as investigações anteriores de Farocki sobre os diferentes usos do dispositivo cinematográfico, compreendido como tecnologias de percepção e de imagem, assim como constructos mentais, instâncias morais e sensações corporais associadas à própria câmera, tivessem o foco ajustado ao redor destas duas circunstâncias históricas, cada uma das quais deixou traços, para os quais Farocki pode dar significância emblemática. Tal leitura de detalhes contingentes, dentro do conhecimento de “figura reconstruída”, requer a disposição de um alegorista, alguém que, de acordo com Benjamin, é capaz de contemplar um mundo de fragmentos e uma vida em ruína, enquanto ainda os lê como totalidade – nesse caso a totalidade da destruição, por uma nação, de um povo e de si mesma enquanto entidade moral. A situação é, mais uma vez, parte de um processo maior, afetando *in extremis* a história inteira do Iluminismo ocidental (*Aufklärung*), à medida que o aparato de guerra moderno confia cada vez mais no reconhecimento aéreo (*Aufklärung*), sempre cego àquilo que não está programado para ver. Os filmes-ensaio de Farocki são capazes de ler o papel revelatório da câmera e o seu dom de ressurreição como ou-

tra face de seu impacto destrutivo e predatório,<sup>21</sup> enquanto pensam, em cada imagem, sobre a “auto-referência reflexiva” notada anteriormente. O cineasta se sabe implicado, cúmplice, parte desse processo que está documentado – em nenhum outro lugar mais do que na “imagem encontrada” da mulher na rampa de classificação de Auschwitz, mas também nas imagens “reencontradas” de aviões Aliados sobrevoando os campos, vendo a fumaça saindo das chaminés, por assim dizer, mas sem entender o seu significado.<sup>22</sup>

## Guerra e cinema

“De tudo você precisa captar *duas* imagens”, diz o fotógrafo em *Entre duas guerras*. Além de anunciar a instalação de vídeo de Farocki, como dito anteriormente, a frase também nos remete à crono-fotografia, a primeira condição da possibilidade do cinema. Seu significado é, cada vez mais, como as faces de Janus, voltadas para direções opostas: atrás, para o modo pré-cinematográfico de transmitir movimento e sucessão e, à frente, para uma “congelamento de imagens” pós-cinematográfico, seja na forma de uma moldura (Farocki em *Entre duas guerras*, Jean-Luc Godard em *História(s) do cinema*)

e a re-materialização da intermitência “original”, seja no uso de filmagens e fotografias de arquivo. Essas imagens estáticas – congeladas mesmo quando se movem em filmes como *Imagens do mundo*, mas não apenas nele – são lidas por Farocki como mapas ou desenhos secretos, trazendo adiante um terceiro significado da ideia das duas imagens. Pois fica claro que um novo conceito de imagem está se formando na nossa cultura, ao redor de imagens de satélite e câmeras de vigilância que também precisam de duas imagens para detectar mudanças e, logo, mensurar um evento que possa demandar ação. Esse novo conceito é a imagem não como figura ou representação, mas como portador de dado ou informação. O que tais imagens gravam é o tempo em si, criando uma nova forma de intermitência: agora você precisa de duas imagens não tanto para indicar a direção do movimento, como Farocki certa vez afirmou, mas para mapear o intervalo de tempo como índice da mudança e, logo, de informação.<sup>23</sup>

Neste comentário sobre o dispositivo cinematográfico, Farocki, diferentemente de muitos estudiosos de cinema que nas décadas recentes reinvestigaram as “origens” do cinema (entre outras coisas, para especular sobre seu “futuro”), volta à pré-história do cinema. Fala de Ottmar Anschütz, Eadweard Muybridge e Jules Etienne

Marey, homens que não tinham ideia – ou intenção – de dar ao mundo um novo meio de entretenimento. Eram cientistas, empreendedores-biscateiros, ou pensavam em si mesmos como filantropos, benfeitores da humanidade. De fato, Farocki volta ainda mais, para 1858, para um estereometrista alemão relativamente obscuro, Albrecht Meydenbauer, que se deparou – se essa é a palavra correta – com a *Messbildverfahren* (fotogrametria arquitetônica), uma forma de usar a câmera fixa e uma placa de vidro para calcular a altura de um prédio.

Ao contar a história de um cartógrafo e inspetor de edifícios que foi quase morto tentando gravar as medidas de elevação de uma igreja que precisava de reparos, e fazendo dessa história o mito fundador de (sua) cinematografia, Farocki revela mais do que damos conta de lidar nesse ponto em seu filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra*. Seguindo a lição de Meydenbauer, segundo a qual no mundo em que vivemos “é perigoso estar presente, muito mais seguro é tirar uma foto”, Farocki vê o choque do perigo mortal como a mãe da invenção (que difere da história habitual de ganância e avareza como a força motriz do progresso cinematográfico e da inovação). Mas com Meydenbauer, o visível torna-se mensurável, o que é o início do que chamamos agora de “digital”. Mas

quando o mensurável substitui o visível, do seu intervalo nasce a metáfora, uma forma de visibilidade que existe na similaridade e na diferença, como medida desse intervalo. Ao mesmo tempo, Farocki amarra o fotográfico e, por extensão, a imagem cinematográfica à proximidade com a morte, que todos os grandes teóricos do filme e da fotografia (como André Bazin ou Roland Barthes) reconheceram e sobre as quais refletiram.

Mas de modo diverso a eles, e alinhado-se às experiências históricas das quais não mais podemos escapar, Farocki pensa na morte em termos de morte violenta, morte provocada pelo homem, sexo e morte, ou, contrastando o *tático*, a guerra exclusiva da guerrilha com o *estratégico*, o aparato de guerra sistemático do capitalismo, dos impérios e das potências mundiais. De fato, um de seus grandes temas é “guerra e cinema”. Contudo, o que mais surpreende em suas reflexões a esse respeito, precisamente porque ele se sente implicado, é que a figura retórica da metonímia está inserida em seu pensamento metafórico. Pensamento-adjacente é um hábito mental que não pode ver um objeto sem observar o que lhe está próximo, o que se aninha dentro do objeto, que deve virá-lo ao avesso, para que também olhe seu aspecto lateral. Farocki parece ter a necessidade de apreender o mundo a partir desses quebra-cabeças

de imagens. Para colocá-lo em um idioma mais filosófico: estamos alertas à discrepância entre percepção e cognição. Quase todas as imagens que ele estuda de perto parecem a representação de Ludwig Wittgenstein do pato-coelho, na qual uma imagem, dependendo da moldura cognitiva de quem a olha, parece visualmente um ou outro, mas nunca os dois ao mesmo tempo. Exceto que, para Farocki, há uma contaminação constante entre as duas leituras alternativas, elas são como vasos comunicantes, mais do que um impasse conceitual, a saber: os vasos que juntam guerra e produção militar aos usos civis e à produção imagética. Há uma fotografia de um dos primeiros tanques, por exemplo, na qual reconhecemos o veículo de agricultura que tomou o lugar de seu modelo, ou que parece ter sido nocivamente mal apropriado por um piadista profissional que deu-lhe novo uso. Similarmente, a imagem do cavalo morto, uma casa explodida por uma bomba, e soldados diante de um tanque pulverizando uma rua. Ou a imagem igualmente surreal que abre *Como se vê*: o arado que se transforma em um canhão. Surreal até vermos um soldado que se parece com um fazendeiro (e provavelmente *era* um fazendeiro) pegando esse arado-arma, enquanto um cavalo o arrasta por um terreno. Esses rebus são remanescentes de *Une semaine de bonté*, colagens de Max Ernst com imagens retiradas do jornal

científico *La Nature* e outras publicações populares do gênero, mas eles também lembram a descrição feita pelo próprio Farocki, referindo-se aos seus primeiros filmes quando era estudante como o único alemão “dadaísta-maoísta”<sup>24</sup>.

### **Pontos de Arquimedes ou pontos de fuga: entre trabalho abstrato e existência abstrata**

O cinema de Farocki, bem como seu trabalho em vídeo, é um meta-cinema, sem uma metalinguagem, falando das origens do cinema, sua vida, morte e pós-morte, com os termos do próprio cinema. O que se torna visível são as muitas vidas alternativas do cinema, até mesmo no curto meio século desde que Farocki começou: dos primeiros filmes de *agitprop* em diante, feitos *nas ruas* tanto quanto *para* as ruas, passando pelos filmes educacionais, seus filmes-ensaio e filmes de autor (todos eles, nas palavras dele, “feitos contra o cinema e contra a televisão”). Parece que Farocki nunca esteve confortável com a caixa preta que é o cinema tradicional. Contudo, e diante de tudo o que foi dito até agora, é pouco provável que ele se sinta confortável com o cubo branco do museu ou galeria, espaços de exibição de seu trabalho mais recentemente. Uma indicação dessa hesitação filosófica, mas tam-

bém estratégica entre caixa preta e cubo branco é que cada um dos filmes de Farocki mimetiza um certo conjunto, um certo dispositivo. Neste sentido, seus filmes também são alegorias do cinema, mesmo quando o dispositivo que eles mimetizam não é necessariamente idêntico àquele do cinema.

*Entre duas guerras*, como vimos, é construído ao redor do modelo de *Verbund* e torna-se uma alegoria do cinema à medida que mostra, como sua impressão negativa, o retrato do diretor como um autor *freelance*, prestando serviços para a televisão e cineasta “independente”, sob as condições de financiamento do sistema alemão dos anos 1970. *Viver na RFA* e *O que há?* mimetizam os filmes de treinamento, indicando que esses gêneros normalmente desprezados ou ignorados pela história do cinema, têm algo a oferecer, até mesmo a cineastas sérios.<sup>25</sup> *Como se vê*, por outro lado, pega a lógica do computador (com sua estrutura sim/não, ramificada e bifurcada) como seu modelo mental e o expande em várias direções diferentes, lembrando que Farocki já via, naquela época, a necessidade de um modelo *mais* “orgânico”, que seguisse os contornos naturais de um terreno, ao invés da linha reta da régua, para complementar o sim/não binário da tecnologia e digitalização moderna. E ele pede por um *ambos/e*: sua própria prática

de manter duas imagens em mente ao mesmo tempo usa o tear de Jacquard e os desenhos de Konrad Zuse, depois que este assistiu a *Metro-polis*, como telas gêmeas imaginárias de uma instalação conceitual que apresenta o computador como um *ready-made* dadaísta.

Se *Imagens do mundo* mimetiza o dispositivo que hoje une operações militares e medicina, trabalho policial e retratos fotográficos, ao investigar vários momentos privilegiados de sua conjuntura histórica, *Videogramas de uma revolução* mimetiza o aparato da democracia no *status nascendi*: o vácuo de poder como momento paradoxal de legitimação do poder democrático, e a faca de dois gumes que a mídia representa nas democracias tanto quanto nas ditaduras. Todas essas configurações são importantes para o cineasta: além de confirmar que não há um lado de fora para o lado de dentro do mundo da imagem-mídia, o que obriga-o a divulgar suas opiniões a esse respeito, elas também dão à sua vocação, ao seu trabalho, um “lugar” a partir de onde ele se torna operacional – mesmo que esse lugar não seja nada além de um corte, de uma abertura vertiginosa, uma alavanca negativa, que chamei de “ponto de Arquimedes”. Seu modo de pensar “frente e verso”, seu senso poético da metamorfose, seu olhar barroco para o *tromp l’oeil* conceitual não apenas protegeram

Farocki das idéias fixas, fossem elas cartesianas, estruturalistas ou desconstrutivistas, mas também garantiram-lhe uma forma de otimismo ou de confiança no poder das reviravoltas. A tal ponto, que sua melancolia, acompanhada de uma auto-reflexividade altamente irônica, distingue-se claramente do idealismo decepcionado e do fundamentalismo levemente histórico de um Jean Baudrillard ou um Paul Virilio, com quem suas ideias sobre os o aparato de guerra moderno, a percepção protética e o dispositivo cinematográfico como simulacro de vida social já foram comparadas algumas vezes.

Finalmente, pode alguém ser mais específico sobre este ponto de Arquimedes, em torno do qual eu afirmo que seu trabalho gira? Sim e não: seu propósito é de manter-se escondido, suas causas estão em seus efeitos, seu modo de ação é auto-referente, é a serpente engolindo o próprio rabo. Mas é possível identificar alguns momentos e temas: um ponto de Arquimedes (ou como Nora Alter chama em seu ensaio, o ponto im/perceptível) de *Imagens do mundo*, por exemplo, seria o intervalo que abre apenas em retrospecto, quando alguém pega as imagens no início (que são repetidas no final), de simulações de ondas e marés, num tanque de laboratório de um centro de pesquisa, e as conecta com um slogan, também duas vezes visível: “Bloqueie as

rotas de acesso”. O filme torna-se uma oblíqua analogia entre o bombardeio das câmaras de gás de Auschwitz pelos aliados (que não aconteceu), e o bloqueio das rotas de acesso aos *bunkers* nucleares da OTAN (que deve acontecer). O que os conecta é a possibilidade de mobilizar tanto a resistência quanto uma estratégia alternativa, numa situação ética ou política onde o que se sabe não é o que é visto, e o que se vê não está lá completamente para ser conhecido. Energia das ondas pode substituir energia nuclear e podemos aprender de uma história que é contra-factual, hipotética. Mas como Farocki lembrou, *Imagens do mundo* teve consequências imprevistas: o seu sucesso internacional “devolveu” o filme com um título diferente (“imagens” no lugar de “figuras”) e também com um significado diferente. O que aconteceu entre a realização do filme e sua recepção e mudou a relação entre causa e efeito, foi o ano de 1989, a queda do Muro de Berlim e o fim da Guerra Fria. A “mensagem” sobre energia nuclear tinha tudo, mas desapareceu na turbulência histórica e na travessia transatlântica, enquanto vários outros discursos – Holocausto, guerra e cinema, temas feministas de representação, corpo e voz – retornaram, agora sentidos como mais urgentes e logo repentinamente tornados visíveis<sup>26</sup>.

Talvez exista uma tensão similar ou ponto de referência oculto em seu trabalho mais recen-

te. Farocki está na vanguarda daqueles artistas e pensadores dispostos a nomear as forças que esvaziaram a democracia liberal de dentro, por exemplo, ao tornar o espaço público uma *commoditie* e ao estimular a cidadania em condomínios fechados. Mas como cineasta, ele sabe que as zonas de exclusão criadas em qualquer dos lados são igualmente policiadas pela fantasia e pela violência. Se esta análise não é inspirada em uma nostalgia do individualismo burguês (‘humanismo’), nem nos ideais do socialismo, que costumavam ser sua outra face, uma preocupação central une Farocki a um aspecto desta tradição e ao tema chave de um de seus pensadores dissidentes, *Trabalho Intelectual e Manual*, a principal preocupação de Alfred Sohn-Rethke<sup>27</sup>. Já mencionei como a idéia de manufatura atravessa os filmes de Farocki, e como a combinação de mão e olho é vanguarda e obsoleta ao mesmo tempo. Fazer cinema – o tipo de cinema de Farocki – deve ser o último tipo de trabalho que merece receber esse nome, funcionando como alegoria de tantos outros tipos de trabalho não mais necessários ou valorizados. Quando Farocki se colocou, em *Diante de seus olhos, Vietnã*, entre “trabalhar como máquina e “trabalhar como artista”, qualificou ambos como “muito fáceis”: ‘não é uma questão de fazer um ou outro, mas de unir os dois. Mas, considerando que naquele momento, em 1981, seu cinema era um meta-cinema porque fornecia um comentário

crítico sobre o fazer cinematográfico na Alemanha Ocidental, desde então ele se tornou um meta-cinema em um sentido ligeiramente diferente. Os filmes de Farocki enfatizam o problema do “trabalho” não somente como uma categoria econômica – a produção material de uma sociedade e a reprodução ideológica dos meios de sua sobrevivência – mas “trabalho” como a condição essencial do que significa manter-se humano. Agora ele percebe o papel fatal que o cinema pode ter desempenhado ao abstrair os seres humanos de sua condição básica:

Para a organização da fábrica Fordista, experimentos eram conduzidos [na forma de estudos de tempo e movimento]. Esses testes apresentam um retrato do trabalho abstrato, enquanto as imagens das câmeras de vigilância revelam um retrato de existência abstrata.

Do trabalho abstrato à existência abstrata: se as instalações de Farocki dão a impressão de registrar como a humanidade está se tornando obsoleta no meio de suas próprias criações, vale a pena situar o (não) lugar a partir do qual ele fala. Para isso, temos que lembrar seu comentário sobre o amor, e como é por vezes necessário permanecer fiel a uma ideia que se amou, mesmo sabendo que a ideia está morrendo. Seria a

ideia, em cujo leito de morte os filmes de Farocki mantém sua longa vigília e um despertar triste, a de que é o trabalho que define e dignifica a existência humana, protegendo-a tanto da fantasia quanto da violência? O que é tão crucial sobre *A saída dos trabalhadores da fábrica*, dos Lumière, (o ponto de referência de Farocki em *A saída dos trabalhadores da fábrica*) é a convergência de uma tecnologia particular, o cinematógrafo, com um local particular, a fábrica. Essa convergência é emblemática na medida que, desde que esses dois (cinematógrafo e fábrica) entraram em contato, colidiram e combinaram, cada vez mais trabalhadores têm saído da fábrica. Com o advento do cinema, e paradoxalmente, em grande medida por causa deste, o valor da produtividade humana, juntamente com a função de trabalho, labor e criatividade, passaram por mutações decisivas. O que será do futuro deles pode apenas ser adivinhado, imobilizadas como as sociedades ocidentais parecem estar entre o crescimento das filas de desemprego nas ruas e o aumento do número de terminais de computador – tecno-mutantes do cinematógrafo – dentro dos locais de trabalho e em nossas casas. *A saída dos trabalhadores da fábrica*, título das primeiras imagens em movimento feitas para o cinema - poderia esse título ser o lema para o trabalho de Farocki, feito por um dos últimos “fazedores” de imagens em movimento?

<sup>1</sup> Cf. FAROCKI, Harun. “Controlling Observation.” In ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004.

<sup>2a</sup> NT: A primeira arma automática com resfriamento a água, fabricada na Inglaterra e utilizada especialmente durante a Primeira Guerra.

<sup>3</sup> Todos os exemplos foram tirados do filme *Como se vê*.

<sup>4</sup> Diálogo de Robert, em *Diante de seus olhos, Vietnã*.

<sup>5c</sup> NT: No original em latim *recto/verso*, expressão usada nos manuscritos medievais para orientar a encadernação, utilizado em outros momentos no texto.

<sup>6</sup> FAROCKI, Harun. “Ein Schnitt, oder die Rache der Fernsehleute.” In *Die Tageszeitung* (Berlim), 2 de fevereiro de 1989.

<sup>7</sup> FAROCKI, Harun. “Ein Zigarettenende,” *Filmkritik*, n. 1, 1977.

<sup>8d</sup> NT: Referente a ‘agitação e propaganda’.

<sup>9</sup> Dentre os mais notórios desses curtas militantes, havia *Os jornais deles* (que termina com uma pedra sendo jogada pela janela do escritório central da Springer Press), *How to separate a policeman from his helmet* e (o apócrifo) *How to make a molotov cocktail* – todos eles contando, no mínimo, com a coautoria de Farocki.

<sup>10</sup> BAUMGÄRTEL, Tilman. “Bildnis des Künstlers als junger Mann.” In AURICH, Rolf; KRIEST, Ulrich (org.). *Der Ärger mit den Bildern*, Konstanz: UVK Medien, 1998, p. 156.

<sup>11</sup> BLÜMLINGER, Christa. “Schnittstelle.” In ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004.

<sup>12</sup> “Gespräch mit Harun Farocki,” folheto de informação n.13 do Internationale Forum des Jungen Films, Berlim, 1982 .

<sup>13e</sup> NT: A expressão em alemão denota uma estrutura composta de elementos interligados.

<sup>14</sup> Com a alegação de que o filme “tenta provar a tese de que todos os cidadãos da República Federal são conformistas e tele-controlados” em suas vidas pessoais e atividades sociais, foi negado ao filme um certificado que o permitiria concorrer a subsídios financeiros.

<sup>15</sup> Farocki: “Tentamos ser como garçons, diante dos quais os latifundiários se sentiam à vontade para conversar sem reservas.” In AURICH, Rolf; KRIEST, Ulrich (org.). *Der Ärger mit den Bildern*, Konstanz: UVK Medien, 1998, p.16.

<sup>16g</sup> NT: Forma metafórica que coloca três elementos em comparação, resultando em uma relação, por exemplo: ‘a dança é filha do vento’

<sup>17</sup> “Na Holanda do século 17, havia celas nas quais o nível da água continuava subindo e cujos detentos tinham que ser soltos para que não afogassem; o que demonstrou que um homem deve trabalhar para viver. Na Inglaterra do século 18, muitos prisioneiros tinham que trabalhar nas esteiras dos moinhos – hoje, muitos prisioneiros podem novamente ser encontrados nas esteiras, mas para man-

ter-se fisicamente em forma.” “Controlling Observation.” In ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004.

<sup>18</sup> FAROCKI, Harun. “Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film”, *Filmkritik*, novembro de 1981.

<sup>19</sup> Na entrevista com Rembert Hüser, Farocki cita o livro de Rem Koolhaas, *The Harvard Guide to Shopping*, como o responsável por alertá-lo para o fato de “empresas de alta tecnologia que já se envolveram na produção de armas estarem hoje produzindo equipamentos *high-tech* para a indústria de varejo.” Koolhaas, é claro, é um dos arquitetos-projetistas pioneiros, que primeiro embaralhou as distinções entre edifícios físicos e telas de demonstração (seu projeto, não realizado, para ZKM, em Karlsruhe) e entre lojas e museus (sua conversão, realizada, do prédio do MoMa no centro de Manhattan, em uma loja da Prada).

<sup>20</sup> *Filmkritik*, n. 263, novembro de 1978, pp. 569-606.

<sup>21</sup> VIRILIO, Paul. *War and Cinema*. Londres: Verso, 1986, pp. 68-69: “a busca (...) revelou um futuro no qual a observação e a destruição iriam se desenvolver num mesmo ritmo (...) a harmonia mortal que sempre se estabelece entre as funções do olho e da arma.”

<sup>22</sup> Em uma entrevista que fiz com Farocki sobre *Imagens do Mundo*, ele menciona que câmeras estão circulando ao redor do mundo para torná-lo supérfluo, e que ele se sente como parte destas câmeras: “Não é uma idéia minha, mas sim, de alguma forma sou parte disso. Eu também faço parte desse negócio, embora não pertença, literalmente, à indústria espacial!”

<sup>23</sup> Sobre este método de leitura de imagens, ver o ensaio de Farocki, “Reality would have to begin”, In ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki: Working on the Sight-lines*, Amsterdã: Amsterdam University Press, 2004: “Armas nucleares (...) chegam por navio em Bremerhaven, onde são colocadas em trens, cujo horário de partida e destino são mantidos em segredo. Mais ou menos uma semana antes da partida, aviões militares sobrevoam toda a extensão da rota e a fotografam. Este relatório é repetido meia hora antes do trem passar, e o conjunto de imagens mais recentes é comparado com o primeiro conjunto. Através de sua justaposição, pode-se discernir se alguma mudança significativa ocorreu nesse meio tempo.”

<sup>24</sup> KREIMEIER, Klaus. “Papier - Schere - Stein.” In AURICH, Rolf; KRIEST, Ulrich (org.). *Der Ärger mit den Bildern*, Konstanz: UVK Medien, 1998, p. 37.

<sup>25</sup> “Nos anos 50, eu também vi filmes educativos na escola. Silenciosos, em preto e branco, exibidos com um projetor barulhento. Filmes que mostravam cervos e criação de vidro. Nós, garotos de segundo grau, formados pela revista de fotojornalismo *Magnum* (...), não gostávamos desses filmes e até hoje, em conversas, muitos soltam ‘como nos filmes educativos da escola’, deixando claro que aquilo não presta. Mas para mim, isso nunca é tão claro.” *Filmkritik*, n. 274, outubro de 1979, p. 429.

<sup>26</sup> Ver SILVERMAN, Kaja. ‘What Is a Camera? ou: History in the Field of Vision’, *Discourse* 15, primavera de 1993, pp. 3-56.

<sup>27</sup> SOHN-RETHEL, Alfred. *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*. Nova Jérsei: Humanities Press, 1978.





# **A SEQUÊNCIA DAS MOEDAS**

Michael Baute

A sequência das moedas pertence a *Ich glaubte Gefangene zu sehen* [*I thought I was seeing convicts*, 2000], e também está incluída numa cena parecida de *Imagens da prisão* (2000). Acho esta sequência de 150 segundos extremamente tocante. Quando recordo esses dois trabalhos, lembro-me dessa sequência em particular e me pergunto por que ela me comove. No centro da sequência, uma visita é mostrada através de imagens de vigilância numa prisão nos EUA. Uma mulher visita seu marido preso. Ela pega duas moedas de 25 centavos da bolsa – uma antiga e uma nova, que acabou de entrar em circulação – e vemos como o homem vira as duas moedas para examiná-las. O comentário do filme descreve a cena com a frase: “A nova moeda fala sobre uma vida fora dos muros da prisão” e, logo em seguida, uma legenda acompanha outra imagem na sequência: “vida perdida”.

Vemos um homem e uma mulher, com as moedas, sentados na mesa da sala de visita de uma prisão norte-americana. Primeiramente, numa visão geral da sala, vemos outras mesas e outros visitantes e internos. Embora as imagens da visita não sejam muito antigas (a data da imagem indica 28 de abril de 1999), já possuem uma neblina histórica produzida, provavelmente, pelas câmeras baratas: vídeos de vigi-

lância não foram feitos para durar. As imagens azuladas estão desbotadas, seus contornos não são nítidos, o movimento retratado é ligeiramente embaçado, as linhas de varredura são claramente visíveis. Além disso, as imagens são silenciosas; ou seja, foram gravadas sem som. Elas têm uma função pré-determinada. Num texto de 1999, Harun Farocki descreve o que lhe interessa neste tipo de imagem: “O que é interessante nas imagens de câmeras de vigilância é que elas são usadas de um modo puramente indicial; não se referem a impressões visuais mas apenas a certos fatos: o carro ainda estava no estacionamento às 14:23? O garçom lavou as mãos depois de usar o banheiro? E daí por diante. Insiste-se nessa atitude até o ponto em que as imagens podem ser consideradas totalmente inúteis quando nada especial acontece, e são frequentemente apagadas de imediato para economizar a fita”<sup>1</sup>. A instalação *I thought I was seeing convicts* e o filme afim, *Imagens da Prisão*, não são feitos exclusivamente por tais imagens de vigilância. Há também imagens de formas mais familiares de produção de imagens – filmes de ficção com uma carga narrativa e um impacto visual particular.

Perguntei-me sobre o que me comovia na sequência das moedas, na qual a mulher visita o marido na prisão e mostra-lhe duas moedas

de 25 centavos, uma antiga e outra nova, e no comentário que o filme acrescenta ao conteúdo visual. Não é exatamente a empatia produzida pelas imagens que *perdem* vida, embora essa empatia tenha certamente um papel na minha emoção. Há algo na sequência que extrapola isso. Algo liberta essas imagens da obrigação de comunicar-se empaticamente.

Ao descrevê-la, reduzi a sequência da moeda novamente. Falando de modo conciso, eu acreditava que a sequência consistia em duas coisas: primeiro, que se examinam moedas numa prisão, fato visto e gravado por uma câmera de vigilância; em seguida, o comentário do filme sobre essa cena e a montagem da qual agora ela faz parte. Claro, há algo mais: a decisão do cineasta ao considerar válido mostrar essas imagens no filme, antes de tudo. Eu me perguntava por que razão essas imagens estão no filme e por que tenho uma lembrança tão forte delas. Vejo o texto de Harun Farocki novamente. Logo depois da passagem mencionada acima, de um texto de 1999, Farocki reflete sobre o sentido sugerido pela palavra “impresão”: “Porque as imagens de vigilância quase nunca contêm um movimento de câmera ou um corte, as formas convencionais de construção narrativa estão ausentes. Logo, o que acontece é extremamente desdramatizado e nos damos

conta do quanto o narrador torna-se cúmplice ou colaborador do filme”<sup>2</sup>.

Que forma de construção ocorre na sequência das moedas e qual a impressão resultante? No início da sequência, da vista geral da sala, a câmera de vigilância enquadra a mesa onde o homem e a mulher estão sentados. O evento apresentado – o exame das moedas – é “extremamente desdramatizado.” Porque as imagens são silenciosas, as palavras usadas pelo homem e pela mulher, quando comparam as moedas, são contidas. Como a câmera filma do teto, não vemos do homem examinando as moedas mais que seu ombro ou um pedaço da parte de trás de sua cabeça; nem sabemos sobre sua reação física às novas moedas. Talvez não houvesse outra câmera de vigilância na prisão filmando a reação do casal, cujas imagens pudessem ser inseridas no filme. Ou talvez houvesse uma segunda câmera gravando imagens das reações do homem e da mulher, mas resolveu-se não mostrá-las. O fato dessas imagens adicionais da reação do homem e da mulher não estarem no filme parece originar-se na falta de relação com as formas convencionais de construção. Uma cena mostrando a reação do homem, respondendo, ao menos fisicamente, à moeda, teria sido um artifício narrativo convencional, transformando o evento numa



*Imagens da prisão, 2000*

*mise-en-scène* equilibrada. Este contra-plano, entretanto, está ausente. No filme *Imagens da Prisão*, essa falta – ação carente de reação – é respondida pelo recurso narrativo da elipse.

Não vemos como o homem olha a moeda, e não vemos como a mulher vê seu marido examinando as moedas. Em lugar do plano reativo, há um comentário. O comentário, entretanto, não fala sobre a reação do homem e da mulher, contida pela elipse; não preenche as emoções que faltam nos indivíduos; permite que a falta permaneça. Ao invés de focalizar os indivíduos com as moedas velha e nova, o comentário transforma as moedas no tema de suas frases, em resposta à qual as pessoas que as examinam são designadas como objetos. Mais que pessoas, são as moedas que “falam” da vida além da prisão, da “vida perdida”. As pessoas são testemunhas dessa “fala” sobre a “vida perdida”, uma vida quase fora do filme, uma vida que não mais os toca imediatamente. Nesta anulação de ação e reação, o aspecto fatal da situação da prisão está representado de modo bem diverso do que teria sido, caso uma imagem de reação do homem e da mulher examinando as moedas fosse mostrada. A elipse e o comentário que o reforçam conectam as imagens num tipo de construção que excede a narrativa convencional de ação e reação, produzindo a forma pela qual a “vida perdida” pode se exprimir.

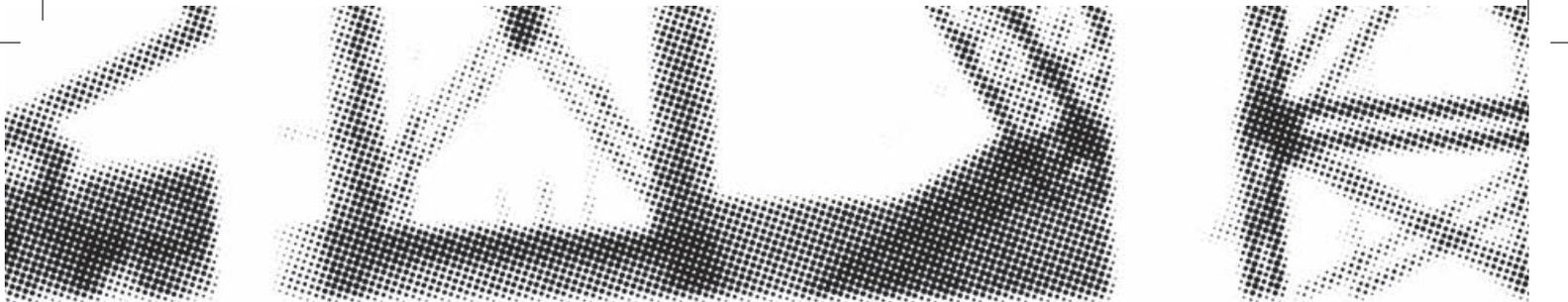
Tradução por Bruna di Goia

---

<sup>1</sup> FAROCKI, Harun. *Bilderschatz*. Editado por Vilém Flusser Archiv, Kunsthochschule für Medien, Colônia, 2001, p. 25.

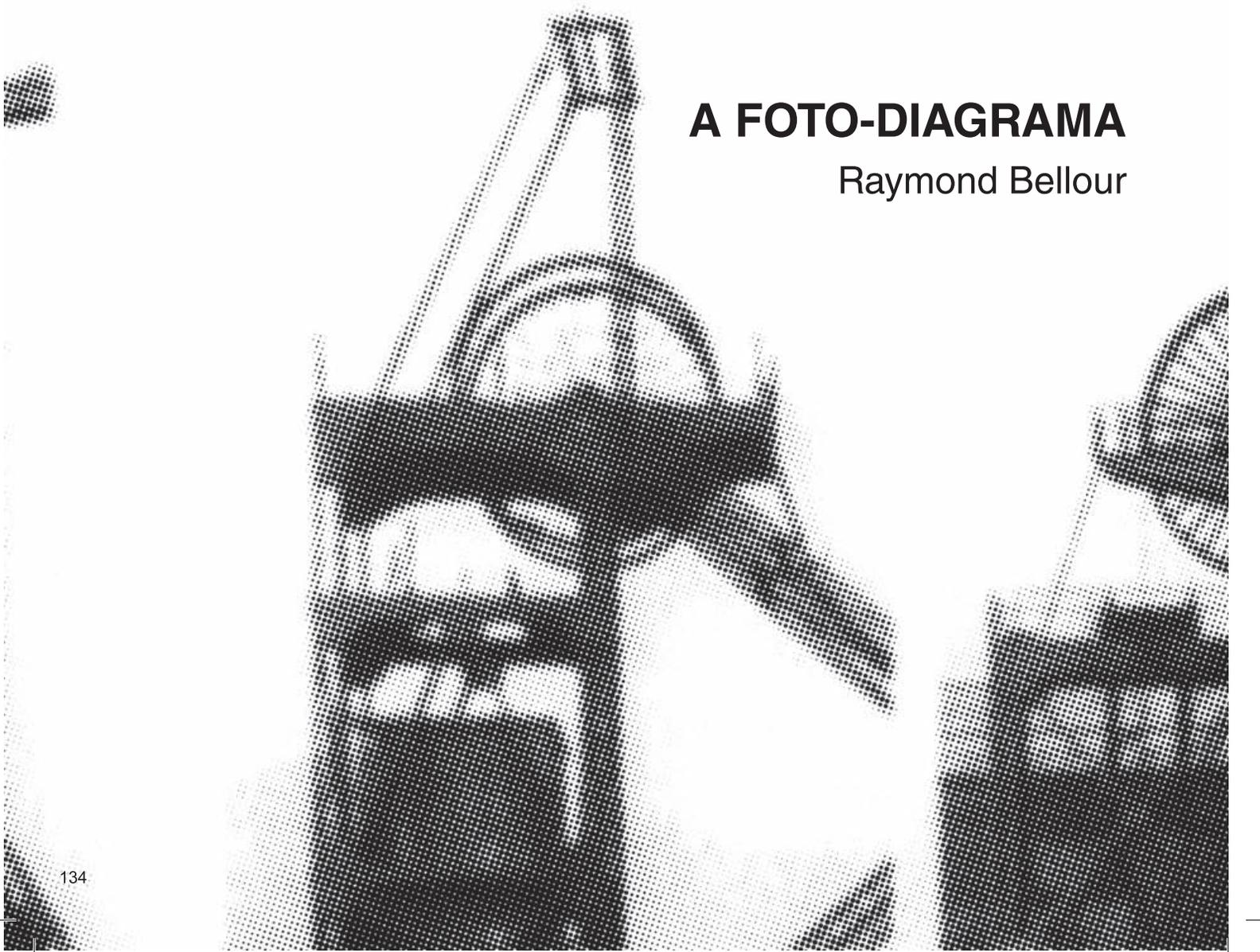
<sup>2</sup> (2) Ibid.

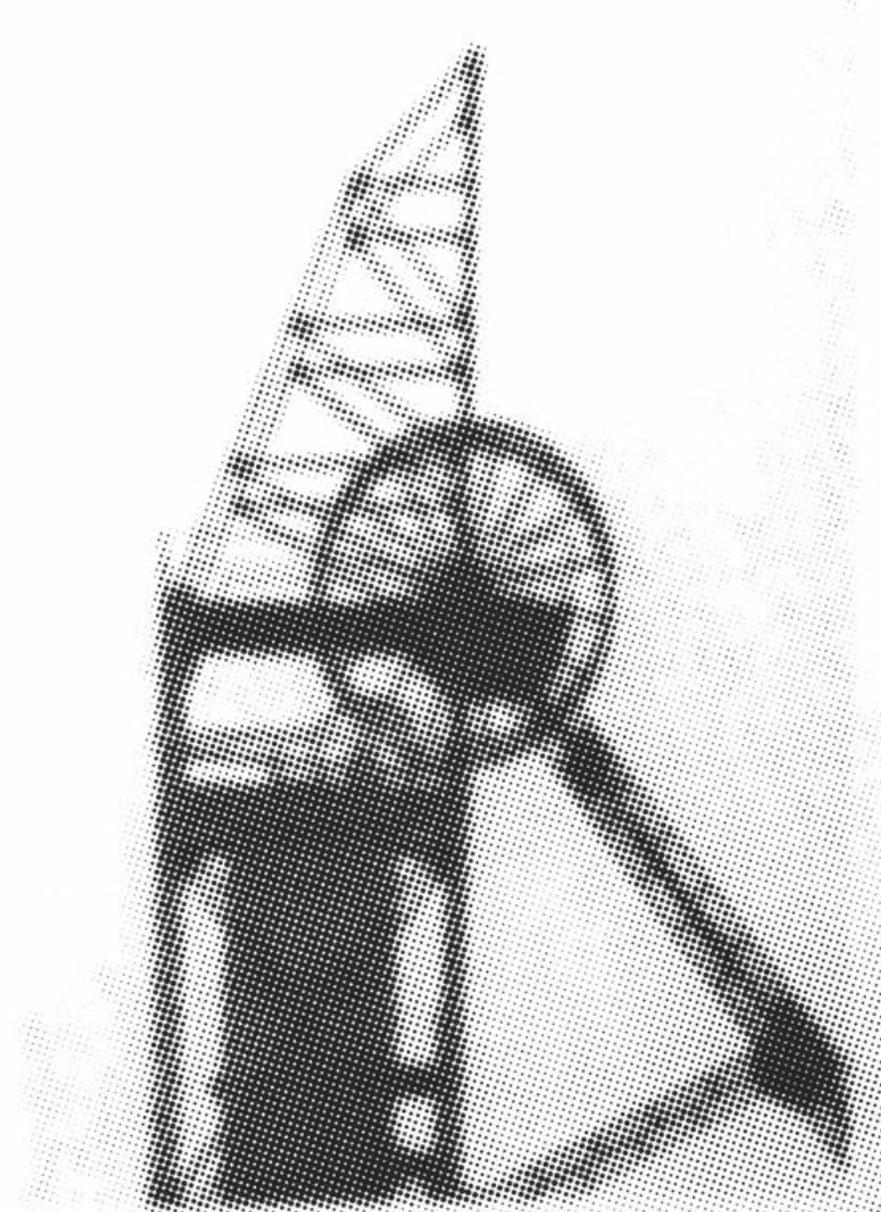
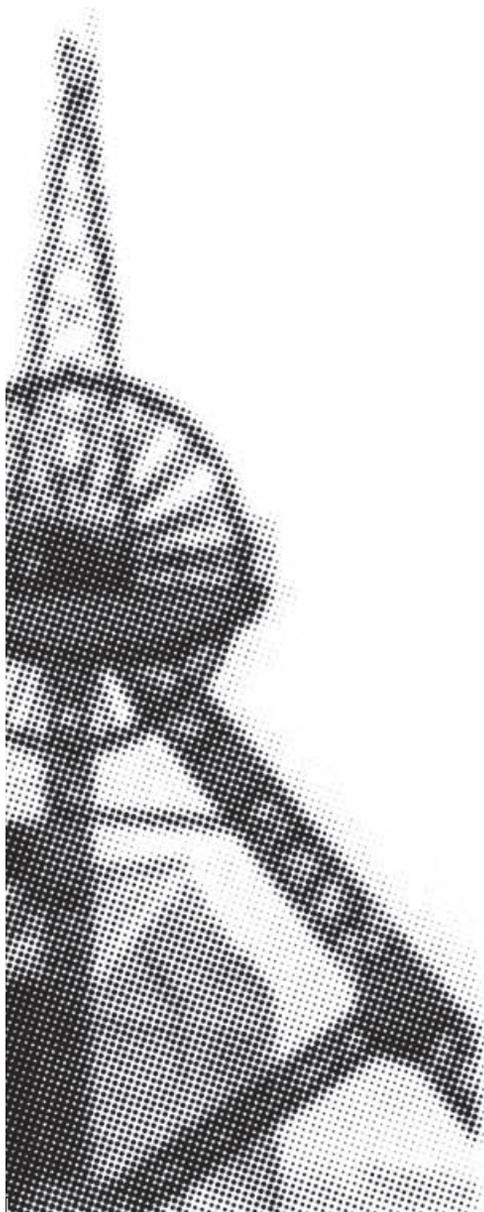
*Imagens da prisão, 2000*



# A FOTO-DIAGRAMA

Raymond Bellour





O cinema sempre foi duplamente tocado pela fotografia. Por um lado, pela foto como signo, rastro, inscrição paralela de tempo, com a nostalgia e as emoções compostas que, de maneira tão variável, aglutinam-se nessa relação. Por outro, os dois andam juntos, a foto é uma matéria, própria tanto por sua imobilidade singular, quanto por suas modalidades de captação e suas texturas. Fascinação e inquietude cercam, assim, a longa relação dessas duas técnicas ou artes do visível, tanto que o cinema apropria-se da fotografia, que existe antes dele e que o compõe, de maneira elíptica.

Para que uma maior consciência surgisse e que esboços de teorias fossem elaborados – para além das convicções de André Bazin, que inscreveu o cinema na linhagem de uma “ontologia da imagem fotográfica” e de uma força de realidade que essas duas artes dividiriam –, foi preciso que o cinema se encontrasse plenamente tomado pela fotografia, como havia sido desde os anos 1940 pela pintura, nos curtas-metragens de Luciano Emmer, e depois nos de Alain Resnais – em Van Gogh, por exemplo.

Durante os anos 1960, surgiram os primeiros filmes compostos quase exclusivamente por fotografias, substituindo o movimento inerente à imagem fílmica pela ficção de uma animação

calcada na imobilidade, por meio da música, da narração ou da montagem. Assim, já em 1962, com *La Jetée*, de Chris Marker, surge o ponto de virada; mas também, no mesmo ano, *Album Fleischer*, de Janusz Majewskis, realizado a partir de um álbum de fotos tiradas entre 1940 e 1944, na Polônia, por um oficial da Wehrmacht; pouco depois, *Saudações, cubanos!* (1963), de Agnès Varda; e, em seguida, o desconcertante *O diário de Yunbogi* (1965), de Nagisa Oshima.<sup>1</sup> Nesses filmes, e em tantos outros desde então – filmes de ficção, experimentais ou ditos documentários –, uma ligação da foto com a morte e com as alterações temporais desestabilizam o movimento da vida, em favor de modalidades renovadas de intelecção e de um sentimento perceptivo diverso, tão sensível quanto, em seu cerne, enigmático.

É impressionante que essa invasão do cinema pela fotografia tenha-se conjugado, do final dos anos 1950 até os anos 1990, com duas modalidades próximas de transmutação do movimento. De um lado, uma atração desenfreada por todas as formas imagináveis de incorporação da pintura. Do outro, uma sensibilidade acentuada – e pouco a pouco banalizada –, pela figura eletiva do congelamento da imagem, com sua artificiosa, porém vivaz interrupção do movimento. A pressão conjugada de três imobilida-

des incomparáveis constituiu, assim, uma espécie de programa espontâneo, fazendo o cinema se dobrar sobre sua identidade, segundo um regime de espera, ao mesmo tempo, preciso e indefinido. Para cineastas como Marker ou Godard, determinados a desafiar, cada vez mais, as potências geradas pelas fixações da imagem, essa investigação sempre se fez acompanhar de melancolia, mais serena para um, mais atormentada para o outro, esbarrando na ideia de um possível fim do cinema. Assim, ficamos ainda mais estupefatos quando surge um cineasta, cinéfilo, pensador do cinema e co-autor de um livro sobre Godard<sup>2</sup>, perfeitamente a par dessas tendências contrariadas, remetendo-as a si mesmas, lançando-as numa paisagem de imagens e ideias na qual elas parecem se anular, em prol de uma outra imagem do pensamento.

Há dois anos, descobri, durante o *Festival du Réel*, numa retrospectiva dedicada ao cinema alemão e, dentre outros filmes de Harun Farocki, *Indústria e Fotografia* (1979). O filme me impressionou. Se me lembro bem, trata-se de mais um filme composto somente por fotografias. Eu o revi, em DVD, há algumas semanas. A primeira impressão se confirma. Percebo as séries, que as pontuações compõem através de repetições e variações, e o recurso sistemático ao *fade out* – inicialmente, havendo uma ima-

gem preta que separa cada imagem; em seguida, separando séries compostas por duas, três, seis ou mais imagens (uma vez, muitas mais, para incluir as famosas séries de Bernd e Ilse Becher), todas montadas com corte seco ou então com fusão lentíssima, acompanhadas de texto ou música (raramente ambos). O conjunto deixa uma forte impressão de movimento fixado. Mas eis que, de repente, depois de 20 minutos de projeção, inicia-se um interminável *travelling* lateral ao longo de uma parede, a primeira das imagens em movimento de Indústria e Fotografia. Haverá outras, muitas outras, e o último plano do filme será um longo *travelling* avançando por uma estrada no coração de uma zona industrial, enquanto a narração que o acompanha fala do caráter de invisibilidade da indústria como tal, através da multiplicação de suas engrenagens. Mas a fotografia voltará a aparecer, constantemente, fazendo com que suas séries se messem aos planos em movimento – rodados para o filme ou tomados de imagens de arquivo. Somos surpreendidos, retrospectivamente, por um motivo visual comum, que persiste nos dois tipos de imagens: a fumaça, realidade-signo do mundo industrial, que invade vários quadros.

Preocupado, após algum tempo, com os contrastes entre imagens animadas e inanimadas, pergunto-me o que provocou tamanha distração,

quando vi o filme pela primeira vez no cinema. Simplesmente, ao que parece, uma certa indiferença de Farocki em relação a esse contraste, indicando sua própria visão do cinema. O ritmo alucinante, em *Indústria e Fotografia*, dos *fades in* e *out*, a variação serial do número de fotos aparecendo e desaparecendo, um mesmo ritmo submetendo, segundo seus próprios meios, as imagens em movimento (planos fixos encadeados por séries ou longos movimentos que saturam o espaço) e, acima de tudo, a persuasão crítica de uma narração quase contínua que atrai toda imagem para dentro de uma lógica ao mesmo tempo segura e sinuosa. Tais procedimentos produzem uma forte dinâmica de pensamento que acaba por subjugar as diferenças do visível, relativizando-as.

Dessa forma, é possível evocar, a partir da obra de Farocki, o conceito da montagem “do ouvido ao olho”, proposta antes por Bazin para qualificar o efeito dos ensaios fílmicos de Marker, nos quais os dados fornecidos pela imagem se iluminam “lateralmente ao que é dito”<sup>3</sup>. Na obra de Marker, o uso e o tratamento das fotos – os congelamentos, por exemplo – participam do charme e das agitações de uma ficção plenamente subjetiva e de uma sensibilidade declara-

da ao que é enquadrado – em *Sem Sol*, baseado em Sei Shonagun, “as coisas que fazem o coração bater”. E isso, através da gravidade ética e política do discurso. Já na obra de Farocki, as fotografias e a captação de imagens reais são peças igualmente ordenadas em favor de uma constatação argumentada a respeito da natureza do visível apreendida a partir das invisibilidades que o formam, induzindo tanto regulações e normatividades, quanto restrições maquinais e a-subjetivas. Daí o diagrama composto por flechas invertidas sobrepondo as palavras “indústria” e “fotografia”: imagem-signo que pontua o filme como um *leitmotiv*, fixando os paradoxos do que a fotografia, dizem, revela, mas também oculta e, sobretudo, agencia.

Esse processo é desenvolvido ao extremo em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988). Foi inclusive apontado de maneira incisiva: “o objetivo é que o espectador não oponha mais a imagem-movimento à imagem-descanso (...) é preciso fazer do cinema de Farocki o que Mandelstam diz do poema: nele, acorda-se no meio de cada imagem, de cada plano. Toda imagem é um historiograma (...) A imagem é também um documento do olhar que se coloca sobre ela.” Autor dessa nota, Philippe

Beck ressalta a ideia de “congelamento mental”<sup>4</sup> – destacada por Christa Blümlinger em vários de seus estudos sobre Farocki<sup>5</sup> –, acerca dos efeitos reversíveis que associam, constantemente em sua obra, palavras e imagens.

Mas de que forma esse congelamento mental inscreve-se na relação entre cinema e fotografia, tal como acontece nesse filme, do qual pode-se querer guardar sobretudo o assunto aparente, normalmente um trauma para toda consciência histórica? Vejamos, por exemplo, as fotos aéreas do campo de concentração de Auschwitz, tiradas de maneira fortuita em abril de 1944, pela aviação americana em busca de pontos industriais estratégicos situados próximos ao campo – fotos ignoradas e esquecidas até 1977, quando foram descobertas e decifradas, graças ao auxílio da informática, por dois colaboradores da C.I.A., “encorajados (ressalta o texto do filme) pelo sucesso da série de TV *Holocausto*”. Para esclarecer esse processo de congelamento, entre fotografia e cinema, e torná-lo compreensível, é preciso avaliar o trabalho das séries de planos presentes em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*.

Tal trabalho supõe, em primeiro lugar, a apresentação prosaica de um resumo, tão



*Indústria e fotografia, 1979*

preciso quanto possível, embora sucinto e, claro, parcial, que valha como exemplo. Esse resumo abrange os primeiros quinze minutos do filme, até o primeiro tratamento das fotos do campo. Indiquemos apenas que as séries se sucedem livremente de um a vários planos, sempre montadas com corte seco, em geral de duração bastante variável. As séries desprovidas de narração encontram-se entre parênteses:

o estudo dos movimentos da água no grande canal experimental de Hanover.

(movimentos de barco nas telas de vigilância – diálogos)

as “Luzes” (*Aufklärung*): desenhos em perspectiva.

(em close, a maquiagem de uma jovem, cujo olho abre e fecha)

no meio do século XIX, em Wetzlar, a invenção da fotogrametria pelo arquiteto Meydenbauer, após um quase acidente quando as medidas de um edifício eram tomadas.

(continuação da maquiagem de uma jovem em *close*)

(sessão de desenho a partir de um modelo)

(desenho automatizado feito por um aparelho de desenho)

retomada da história da fotogrametria

(continuação do desenho automático)

(continuação da sessão de desenho a partir de um modelo, nu feminino)

continuação sobre a fotogrametria

(continuação do desenho automatizado)

continuação sobre a fotogrametria

(verificação, numa mesa luminosa, de um rolo de fotos infravermelhas sobre operações militares – diálogos entre os dois observadores)

(continuação de uma sessão de desenho a partir de um modelo)

(continuação do desenho automatizado)

mulheres argelinas fotografadas pela primeira vez sem o véu, em 1960, a fim de confeccionar documentos de identidade; o folhear de um livro contendo essas fotos.

(fotos de rostos trucados, transformados e substituídos, segundo efeitos de máquina).



(continuação do estudo, na mesa luminosa, das fotos infravermelhas de operações militares – diálogo entre os dois observadores).

(continuação de fotos de rostos trucados, transformados e substituídos).

continuação de fotos de mulheres argelinas; leitura rápida do livro de Marc Garanger.

(continuação do estudo das fotos infravermelhas de operações militares, na mesa luminosa)

(continuação da maquiagem de uma jovem mulher, em *close*)



*Aufklärung* é um termo da história das ideias. É também um termo militar: o reconhecimento. O reconhecimento aéreo. Um olho humano desenhado num manuscrito antigo/ passagem de um scanner sobre a forma redonda e azulada que lembra um olho/ um desenho em perspectiva renascentista/ um pombo-correio equipado.



No dia 4 de abril de 1944, fotos do campo de Auschwitz foram tiradas involuntariamente, durante um voo de reconhecimento sobre os terrenos das fábricas IG Farben, na Silésia. A interpretação delas, em 1977, por dois empregados da CIA.

*Imagens do mundo e inscrições da guerra, 1988*

Neste resumo esquemático, saltam aos olhos, uma a uma, as séries introduzidas, que atingem seu sentido pleno quando reaparecem ao longo dos 75 minutos do filme, de maneira que se teça entre elas uma rede, espessa e cortante, de amostras, réplicas, complementaridades, oposições, analogias e correspondências. Tentamos precisar, pelo menos uma vez, esse efeito, dando um fragmento da narração com os quatro planos que ela acompanha. Série heterogênea, feita de imagens, ao mesmo tempo, díspares e fortemente fundidas entre si.

Haverá ainda outras séries, e micro-séries inscritas nelas, infinitamente: das fotos tiradas em Auschwitz pelos nazistas aos desenhos do campo feitos por Alfred Kantor, logo após sua liberação; das técnicas automatizadas regulando voos de aviões de carreira e de aviões militares às fábricas Renault de Paris-Billancourt, duas vezes destruídas e reconstruídas, e fotografadas em ambos momentos; dos diagramas de Albrecht Dürer em seu livro de instruções sobre a maneira de medir linhas, superfícies e corpos às técnicas de simulação utilizadas pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial; da análise dos movimentos dos olhos em pesquisas ergométricas, praticada por exemplo durante os voos de helicópteros às técnicas de estampagem, tão antigas quanto a fotografia, e que, como ela,

evoluem em direção a uma automatização e racionalidade que não param de aumentar.

As séries que ressurgem, desdobram-se e imbricam-se suscitam sempre um efeito novo, de acordo com sua posição em relação às outras séries que as rodeiam e penetram. Seja por meio dos efeitos de montagem, seja pelos da narração, que as multiplicam e estimulam, o conjunto adquire uma qualidade de volume móvel, que acaba por engendrar uma força de persuasão didática nessa arte de rigor e demonstração, tão sutilmente emocional.

Ainda nesse filme, cujo cerne ocupa-se da realidade concentracional, essa mesma realidade vê-se subordinada à poderosa racionalidade da qual participa, que é da ordem da imagem, em sua tensão cada vez mais exacerbada ao longo do tempo histórico, entre aquilo que sobressai do visível e do invisível, e que as palavras procuram dizer sem muita garantia. Imagens extremas, pois, que comentam a destruição, no dia 7 de outubro de 1944, do Crematório nº 4, por um grupo de resistentes do campo de Auschwitz: plano-detalhe da foto aérea onde está marcado com uma seta e escrito “Gas Chamber Destroyed”, num quarto da imagem, um espaço quase vazio/ os números apertados que serviram de mensagens codificadas troca-

das pelos detentos/ o espaço quase vazio de um quarto da imagem, mal penetrado por uma seta. E pairando sobre esses planos, até o último, as palavras: “o desespero e uma coragem heróica fizeram desses números uma imagem?”

Assim, a partir da antiga invenção da fotogrametria, seu motivo recorrente, o filme ressalta como, na linha direta da invenção da perspectiva renascentista, passamos, com o advento da fotografia e tudo o que isso acarreta, de uma visibilidade construída à multiplicação quase incontrolável das invisibilidades que essa visibilidade supõe. Farocki estabelece aí uma arqueologia da razão fotográfica. No sentido em que Michel Foucault buscou, em *As palavras e as coisas*, “fazer a história da ordem, contar o modo pelo qual a sociedade reflete a semelhança das coisas entre si e o modo pelo qual as diferenças entre as coisas podem organizar-se numa rede, desenhando esquemas racionais”<sup>6</sup>. Mas igualmente com toda a violência ligada às potências do olhar e do controle que explodem em *Vigiar e punir*. Essa afinidade singular de Farocki com Foucault já foi ressaltada anteriormente<sup>7</sup>. Um mesmo fascínio pela inteligência os guia, uma inteligência em rede, que apreende a desumanidade do tempo pelas abstrações do espaço, e faz de toda captação do real uma exposição de seus próprios recursos.

Dessa maneira, a fotografia parece ocupar para Farocki a função de diagrama, a mesma que Foucault designa ao panóptico. Mas é no sentido mais amplo do comentário de Gilles Deleuze sobre Foucault que o diagrama recebe, ao menos em parte, as qualidades da “máquina abstrata” de Mil Platôs. O diagrama, escreve Deleuze de modo distinto, “é uma máquina quase muda e cega, embora faça ver e falar”. “Multiplicidade espaço-temporal”, “instável ou fluente”, “inter-social”, que une a história a seu devir, o diagrama é “a exposição das relações de força que constituem o poder”. Deleuze escreve ainda, conclusivo: “o diagrama age como uma causa imanente não-unificadora, coextensiva a todo campo social: a máquina abstrata é a causa dos agenciamentos concretos que efetuam as relações; e essas relações de forças passam ‘não por cima’, mas no próprio tecido dos agenciamentos que produzem”<sup>8</sup>.

Tudo isso está de acordo com a realidade genética, maquinal, política, aberta e sustentada pela fotografia, que se desdobra em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*. Porém, é necessário lembrar que existe, para Deleuze, uma outra caracterização do diagrama, de natureza mais especificamente estética<sup>9</sup>. Tal como é evocado a respeito da pintura de Bacon, o diagrama é uma tensão entre o caos, a catástrofe que

supõe a erupção primária de marcas e traços sobre a superfície do quadro, e o “germe da ordem e do ritmo” que permite, para além da figuração, o acesso à *Figura*<sup>10</sup>. O diagrama é, assim, a sensação primeiramente formalizada, que guarda toda sua força numa forma aberta. Desse modo, a foto-diagrama, segundo Farocki, parece ajustar-se, dependendo de sua dimensão auto-reflexiva e conceitual, a uma dupla caracterização do diagrama, artística e sócio-política.

Tentemos captar o máximo possível seu funcionamento, através de três séries determinantes, destacadas do conjunto para servir de modelo. A primeira abre o filme (ela volta, sintomaticamente, logo antes da sequência final, concebida a partir da segunda foto em detalhe do campo de Auschwitz). É o canal experimental de Hanover, do qual se vê, no seu leito de cimento, a água subir e descer como uma onda artificial. A narração que se segue sugere, sintética e misteriosamente, que “o movimento irregular, porém ordenado, atrai o olhar sem dominá-lo, libertando o pensamento”; e que aqui “a onda que move os pensamentos é estudada cientificamente em seu movimento próprio”. Ou seja, a percepção figurada da onda, seu caos sensível enigmáticamente ritmado, é objeto de um cálculo, de um código virtual expresso em termos de código matemático ou numérico. Ora, o que é

um código, senão o instante parado, imaterial, equivalente, num registro puramente mental, ao instantâneo do real, uma fotografia – ou um fotograma, invisível no decorrer da projeção de um filme? É também o apogeu do pensamento que nasce, fora do tempo, e que permite pensar essa relação. As imagens repetidas do canal experimental induzem a essa oscilação, em sua dupla realidade visível e invisível, através do programa de cálculo cujo objeto é o movimento da água.

A segunda série é a do *close* da jovem maquiada, compulsivamente retomado, que varia uma vez ao final, num plano mais aberto revelando todo o seu rosto. Por um lado, para aqueles que conhecem um pouco os filmes de Farocki, essa imagem lembra um filme que o diretor realizou, quatro anos depois de *Indústria e fotografia* e cinco anos antes de *Imagens do mundo e inscrições da guerra: Uma imagem* (1983), sobre a construção de uma imagem a partir de uma modelo, devidamente preparada e despida, para a revista *Playboy*. A força desse ensaio sem narração obriga-nos, continuamente, a pensar, no tempo da sua preparação, o instante elíptico de uma foto jamais vista, permanecendo virtual. Por outro lado, no plano *princeps* de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, o olho que abre e fecha, batendo continuamente de acordo com o gesto do pincel do

*Uma Imagem, 1983*



maquiador, parece, do fundo de sua neutra alienação e segundo uma inversão calculada, imitar o movimento oculto do obturador da câmera. A sugestão torna-se mais forte pela presença, em outra série, de outro olho batendo de modo semelhante, no cruzamento de uma máscara tecnológica que permite o estudo dos movimentos do olho (“the well known NAC mark recorder”), durante um sobrevoo num helicóptero. Essa série é colocada entre duas séries de imagens aéreas que separam os signos cifrados de vida e morte colados a toda realidade assim captada. O olho que pisca torna-se o lugar de um múltiplo inconsciente ótico.

A terceira série espalha por todo o filme fotos do campo de Auschwitz, revelando aquilo que o olho humano deveria ter aceitado decifrar, desde o primeiro momento de captação das imagens, através do olho mecânico dessas duas máquinas associadas: o avião e a câmera fotográfica.

Farocki parece nos dizer, seguindo Roland Barthes, que é o advento da fotografia, mais até que o do cinema, que divide a história do mundo<sup>11</sup>. Mas de maneira oposta. Em lugar do sentimento que se move e arruína a si mesmo, é o olho-mão que designa e analisa. Nenhum

retorno do tempo perdido. Nada além da lição do passado que prepara o presente para um futuro racionalizado. É somente através do cinema que a fotografia realiza essa divisão, retroativa e virtualmente. A foto-diagrama. Que sentido, que extensão dar a essas palavras para apreender, através desse filme, a grande arte do cinema de Harun Farocki? Como pensar juntos os efeitos reversíveis acumulados dessas três séries, escolhidas em meio a tantas outras?

A resposta é simples: é através do olho fixado pelo pensamento que experimentamos todo movimento – o movimento do filme que avança, ao sabor da vertigem ligada à montagem, bem como o movimento das imagens animadas misturando-se às imagens fixas. Pois o movimento é apreendido pela lógica interna de um cálculo alinhado sobre uma cadeia, ao mesmo tempo física e mental: código numérico, instante fotográfico e fotograma (embora sem insistir em sua realidade propriamente fílmica, pois é a partir dos rolos de fotos que desfilam longamente os fotogramas, em dois momentos, observados na mesa luminosa). O detalhe cada vez mais ínfimo verificado na fotografia pode ser entendido como uma analogia ao movimento oculto do fotograma no interior dos planos, assim como os planos formados por fotos fixas em

relação aos que têm movimento, no seio de uma quase indiferenciação entre o que se move e o que não se move.

Basicamente, tudo isso se deve ao fato de que, para Farocki, todo real, qualquer que seja ele, aparece primeiramente como documento, ou melhor, como monumento, especificado enquanto arquivo, segundo o deslocamento anunciado por Foucault em *Arqueologia do saber*, em nome dos traços elementares da descrição. Surge assim um alinhamento, que dispõe num só nível as mais diferentes camadas, assegurando dessa forma uma transformação constante, colocada por Foucault como condição da análise, do latente ao patente<sup>12</sup>. A fotografia torna-se, então, tanto o fotograma do cinema, sua menor unidade passível de ser decomposta, quanto sua regra de consciência, sua instância de formação histórica, sua condição propriamente arqueológica. Nesse sentido, o cinema é somente um caso particular da universalidade do fotográfico, mas na medida em que somente a ele cabe a capacidade de repercutir a fotografia em todos os seus estados. Sendo a fotografia, ao mesmo tempo, o diagrama do cinema e de toda a realidade, o cinema pode refletir a realidade muito além do que a fotografia sozinha poderia nos fazer supor, desde que um

cineasta mostre-se capaz de pensá-los juntos, até em seus limites mais extremos.

Tradução por Pedro Maciel Guimarães

---

<sup>1</sup> Esses filmes foram exibidos em conjunto no programa “Fotofilm”, idealizado por Gusztáv Hamos, Katja Pratschke e Thomas Tode (Arsenal, Berlim, 2006).

<sup>2</sup> SILVERMAN, Kaja; FAROCKI, Harun. Speaking about Godard. New York: New York University Press, 1999.

<sup>3</sup> BLÜMLINGER, Christa. “De la lente élaboration des pensées dans le travail des images.” In *Trafic*, n° 14, 1995, p. 31.

<sup>4</sup> FAROCKI, Harun. Reconnaître et poursuivre. Courbevoie: Théâtre Typographique, 2002, p. 113.

<sup>5</sup> Em particular, “Montage-image” Catálogo do Festival de Lussas, 2001, p. 38.

<sup>6</sup> Entrevistado por Raymond Bellour (1966), retomado em FOUCAULT, Michel. Dits et Ecrits I, Paris: Gallimard, 1994, p. 498.

<sup>7</sup> Christa Blümlinger, na introdução a *Reconhecer e perseguir* (cf. supra), (o título evoca obviamente o pensamento de Foucault): “A arte de Farocki partilha com a reflexão de

Foucault não apenas o exame da sociedade disciplinar, da maneira como essa administra a vida e transborda sobre ela, mas também a noção arqueológica como instrumento de análise das formações e das transformações do discurso dos quais observa-se a materialidade – e a mediatização. [...] Como na escrita de Foucault, na obra de Farocki as forças estão em movimento, fusão, transformação e alteração perpétuas” (p. 16-17).

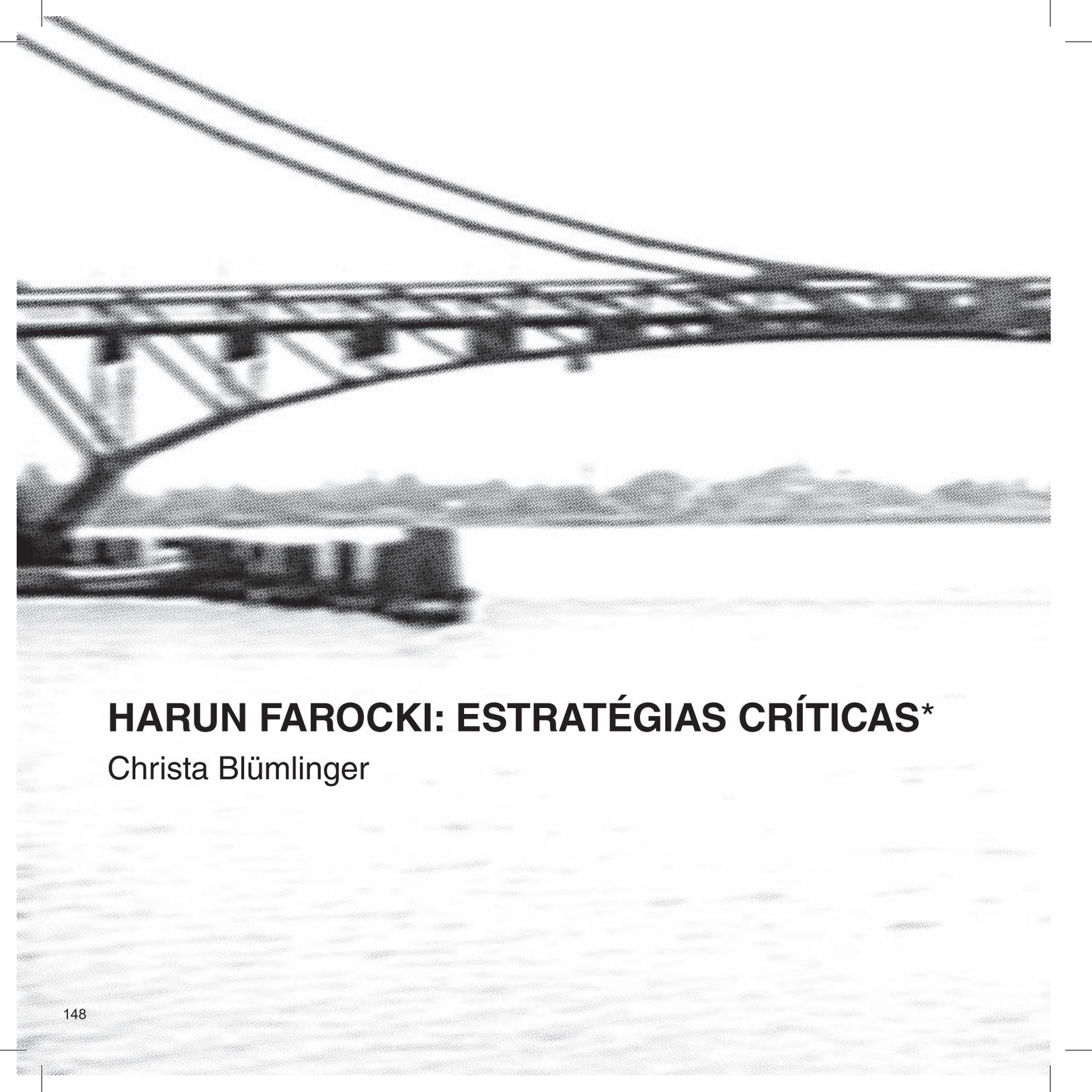
<sup>8</sup> DELEUZE, Gilles. Foucault. Paris: Minuit, 1986, p. 42-44.

<sup>9</sup> Cf. a afirmação de Joachim Dupuis sobre esses dois aspectos, na primeira parte de sua intervenção, “Les diagramatismes de Gilles Châtelet et de Michel Foucault”, no seminário “Autour de Gilles Châtelet”, 13 novembro 2004, IUFM, Besançon (<http://groupe.chatelet.neuf.fr/Seminaires.html#131104>). Ver também, RAJCHMAN, John. “Diagram and diagnosis.” In GROSZ, Elisabeth (org.). *Becomings: Explorations in Time, Memory and Future*. Ithaca (NY) e London: Cornell University Press, 1999.

<sup>10</sup> DELEUZE, Gilles. “Le diagramme.” In *Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 1981, p. 67.

<sup>11</sup> BARTHES, Roland. *La Chambre claire*, Paris: Cahiers du cinéma/ Gallimard/ Seuil, 1980, p. 136.

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, pp. 15, 143-144.

A black and white photograph of a suspension bridge structure over water. The bridge's cables and deck are visible, with a boat in the foreground. The background shows a distant shoreline with buildings.

# **HARUN FAROCKI: ESTRATÉGIAS CRÍTICAS\***

Christa Blümlinger



Num filme recente de Harun Farocki, *Em comparação* (2009), filmado em 16mm, encontramos uma afinidade sensível entre a materialidade da fabricação tradicional de tijolos e a formação visual do filme, também ligada a uma outra época. Se alguns planos próximos transmitem valores táteis, levando da argila ao tijolo, o grão da película remete às ferramentas de um cineasta que executou seu trabalho no campo cinematográfico. Compreendemos assim que esse cineasta sabe montar seus planos como alguns povos tradicionais sabem construir seus tijolos – com um sentido de montagem que passa pela mão. A partir de tal configuração sensível, nasce a ideia de que o gesto está profundamente ligado ao conhecimento. Se quisermos levar adiante a leitura metafórica desse documentário sobre diferentes processos de produção, poderíamos reconhecer nele uma dimensão bazaniana ou rosseliniana, presente na ideia do molde (do tijolo) como mito de origem da imagem fotográfica. Na verdade, Farocki frequentemente se interessou pela dimensão mágica dos gestos ou das imagens que sugerem a presença de um objeto ausente. Assim, numa instalação de vídeo criada para o espaço público de uma cidade, *Übertragung* [*Transmission*, 2007], o cineasta constrói o inventário de um rito de memória muito propagado pelas culturas de todo o mundo. Esse rito

consiste em tocar com as próprias mãos uma pedra representando matéria de inscrição simbólica ou vestígio de algo memorável da ordem do sagrado ou da história coletiva. Esse catálogo de gestos mostra, de maneira límpida, o valor expressivo que o cineasta atribui aos corpos e à forma com que se tornam imagens.

Desde o início de sua atividade militante, no final dos anos 1960, o berlinense Harun Farocki sempre foi um artista profundamente contemporâneo, capaz de capturar, ou mesmo antecipar, os sintomas do mal-estar em nossa civilização, ora partindo de gestos capturados no calor da hora, ora escovando a contrape-lo imagens pré-existentes. Tais procedimentos aparecem com clareza na instalação *Ich glaubte Gefangene zu sehen* [*I thought I was seeing convicts*, 2000], na qual há uma diferença entre o registro dos gestos repetidos pelos guardas em formação, livremente observados pelo cineasta, e as formas com que “a realidade” das prisões é apresentada pelas câmeras de vigilância. A diferença encontra-se no regime de observação instaurado num espaço de controle como a prisão. A “re-visão” feita pelo cineasta de uma visita controlada, encerrada precipitadamente porque o prisioneiro não disfarçou bem seu gesto afetivo, revela a presença de um olhar sem li-

mite, sempre presente. O prisioneiro deixa a sala sem ao menos se voltar para a mulher que veio visitá-lo; seu olhar, desnordeado pela vigilância, perdeu o foco. Na obra de Farocki, o encadeamento desse gênero de imagens é associado a intertítulos que especificam: tal “evento”, retirado de arquivos, é a exceção que justifica a vigilância. Consequentemente, o que Farocki filmou ao vivo, o treinamento dos vigias, por exemplo, pode ser lido com o mesmo sentido: o evento-acidente torna-se calculável, faz parte da lógica da instituição. Para melhor controlar, o poder instaura ritos que consistem na repetição de uma forma que está para além da comunicação.

Farocki retoma com frequência imagens destinadas a um fim estratégico circunscrito ou que circulam na esfera pública. Do mesmo modo que essas imagens servem como objeto de investigação, o cineasta sempre soube aplicar um ponto de vista crítico à sua própria produção. Se suas instalações e seus filmes revelam seu próprio processo de fabricação, como numa obra aberta, também seus textos evocam a articulação como um problema de criação. Num texto em que propõe a sala de montagem como lugar de trabalho [ideia que ele retrabalhará, literalmente, em sua instalação de 1995, *Schnittstelle (Interface)*], diz o cineasta:

“Na mesa de montagem, do balbuciar emerge a retórica. Por existir essa articulação retórica, o discurso sem articulação da sala de montagem é um balbuciar. Na filmagem, pode-se deslocar a câmera para lá ou para cá, numa decisão tomada na hora, sempre marcada pela dúvida. Na sala de montagem, hesitamos por uma semana até saber onde será posta tal imagem de um minuto”.<sup>1</sup>

Toda atitude política em Farocki passa pela tomada de consciência do autor como produtor, no sentido benjaminiano. Trata-se sempre de “desmitologizar” e “socializar” o autor, para transformar, tal como propõe Benjamin, “leitores e espectadores em participantes”<sup>2</sup>. É assim que a escritura audiovisual do cineasta se conecta com uma reflexão sobre a montagem, para a qual ele encontra alegorias – seja filmando suas mãos desenhando a máscara de uma fotografia revisitada, em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1988); ou, mais explicitamente, em seu auto-retrato, *Interface*, no qual ele retoma em eco sua própria voz, retirada de um de seus primeiros filmes; seja ainda através dos interstícios que os componentes da imagem fazem surgir, como em *Auge/ Maschine [Eye/ Machine]* I-III, (2000-2003) ou em *Viver na RFA* (1990).



*Inscrições da Guerra, 1988*



*Viver na RFA, 1990*



*Doutrinação, 1987*

Podemos distinguir, na vasta escritura audiovisual de Farocki, hoje com mais de cem filmes, vídeos e instalações, dois tipos de abordagem: cinema direto e cinema de reciclagem. O trabalho figurativo dos dois procedimentos apóia-se no gesto: em sua função nos processos históricos de produção e no seio de um sistema de serviços, mas também em sua dimensão mais explicitamente política. Por vezes, a abordagem antropológica e a abordagem de arquivo combinam-se, como em *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, no qual o movimento da filmagem pontua os comentários sobre as imagens fixas (fotografias e desenhos). Cada abordagem faz surgir uma análise da imagem que sustenta o pensamento político numa reflexão sobre a discursividade das imagens.

No balanço de sua crônica sobre a primeira Guerra do Golfo, feita para o jornal *Libération*, o crítico-cinéfilo Serge Daney fez uma distinção conceitual entre o que, para ele, estava do lado do cinema, logo, da “imagem,” e o que estava do lado das mídias (a televisão, a publicidade, as imagens tecno-militares), logo, do “visual.” Para explicar essa distinção, Daney forneceu a seguinte definição:

O visual seria a verificação ótica de um funcionamento puramente técnico. O visual não pos-

sui contracampo, nada lhe falta, ele é fechado, circular, um pouco à imagem do espetáculo pornográfico que não passa de uma verificação extática do funcionamento dos órgãos. Quanto à imagem que amamos no cinema, até a obscenidade, ela seria o oposto. A imagem aparece sempre na fronteira entre dois campos de força, ela é chamada a testemunhar uma certa alteridade e, mesmo que possua sempre um núcleo duro, algo lhe falta. A imagem é sempre mais e menos que ela mesma.<sup>3</sup>

Se olharmos como Harun Farocki incorpora, em seus ensaios fílmicos e instalações, determinado tipo de imagens que poderíamos associar ao conceito de “visual” (cenas de vigilância militar ou civil, publicidade e filmes de propaganda), podemos supor que a escritura do cineasta consiste justamente em confrontá-las com a possibilidade de imagem, tal como pensada por Serge Daney.

Podemos distinguir, assim, dois grandes eixos temáticos que atravessam a obra de Farocki. Em primeiro lugar, sua reflexão sobre as instituições disciplinares como precursoras das sociedades de controle. Farocki se interessa pela maneira como elas se apoderam da vida e a administram, desdobrando-se em várias formas

de gestão e vigilância do corpo humano. Nessa abordagem, as dinâmicas sociais são vistas através de ritos, jogos, repetições e experiências de toda espécie. Seu longa-metragem, *Viver na RFA*, mas também curtas como *Doutrinação* (1987) ou *A entrevista* (1997), demonstram de que forma, em lugares de treinamento de uma sociedade de serviços, forjam-se matrizes moduláveis que garantem a estabilidade do sistema. *Viver na RFA* destaca os locais onde uma sociedade de serviços treina seus agentes para lidar com possíveis acidentes. É através do treinamento para a “hora H” que Farocki capta a dinâmica atual das sociedades contemporâneas, em plena transformação, em direção a um sistema pós-industrial, no qual a fábrica cede, simbolicamente, seu lugar à empresa. Vemos como a empresa opõe os indivíduos entre si, introduzindo a rivalidade como princípio. Em *Viver na RFA*, dois tipos de imagens se alteram: o automatismo das máquinas utilizadas para testar móveis serve de contraponto às atuações de bancários, parteiras e policiais. O que será vendido deve ser testado, bem como aquele que venderá ou servirá. Um fenômeno de substituição se revela, muito bem descrito por Gilles Deleuze:

Assim como a empresa substitui a fábrica, a formação permanente tende a substituir a escola e o controle contínuo, a avaliação.<sup>4</sup>

Alguns anos depois de *Viver na RFA*, em *A entrevista*, Farocki penetra em outros “laboratórios” da sociedade: locais de capacitação para desempregados. Nesse filme, uma bela jovem dispõe-se a participar de uma entrevista de emprego. Ela interpreta muito bem seu papel, mas seu treinador nem tanto. Quando o vídeo é reapresentado, o responsável pela formação não sabe como lidar com sua incapacidade de julgamento e dirige-se, então, à mulher, tratando-a como menina e sugerindo que ela utilize seu charme. A retomada dessas cenas na tela do vídeo (em preto e branco), acompanhadas pela trilha sonora de Neil Young (possível citação cinéfila de Farocki, extraída do filme *Dead Man*, de Jim Jarmusch), revela a distância entre a encenação e a realidade, deixando claras as leis que regem tais encenações quando aplicadas à realidade social.

O deslocamento operado pelo distanciamento com a vida real é encarnado pelo monitor audiovisual que repete e reapresenta a “atuação” dos “atores-modelos” e de seus treinadores. O deslocamento entre o real e a simulação afeta a repetição, elemento-chave da montagem de Farocki e da memória do espectador.

Tamanho interesse em ensinar a operacionalidade da comunicação serve, visivelmente,

para controlar e orientar a incorporação do ato da palavra. É nisso que se baseiam as observações de Farocki, sempre discretas, com uma câmera extremamente precisa, que se move pouco e muda, às vezes, de ponto de vista, mas que parece sempre saber onde deve se colocar em relação aos dispositivos da atuação, da *performance* ou da aparência.<sup>5</sup> Trata-se de apreender momentos de performatividade, conceito oriundo das ciências culturais e que não significa apenas que algo é feito, mas que um ato “realiza-se”. Essa “realização”, que implica sempre na repetição e na retomada dentro da diferença, é um dos momentos estruturantes da obra de Farocki. A construção de seus filmes e seus princípios de montagem correspondem a essa iteratividade. Em *Viver na RFA*, por exemplo, a repetição de certos tipos de testes com crianças (de psicologia ou inteligência) coloca em relevo sua normatividade para apresentar, ao mesmo tempo, a “realização” do filme como ato baseado num sistema de linguagem.

A imagem e o marketing têm um papel central nos ensaios fílmicos sobre os sistemas de controle. Ao filmar os responsáveis por uma campanha de relações públicas, Farocki abre a leitura da mitologia das logomarcas e do que chamamos solenemente “conceito” publicitário. Com *A apresentação* (1996), o diretor aborda o

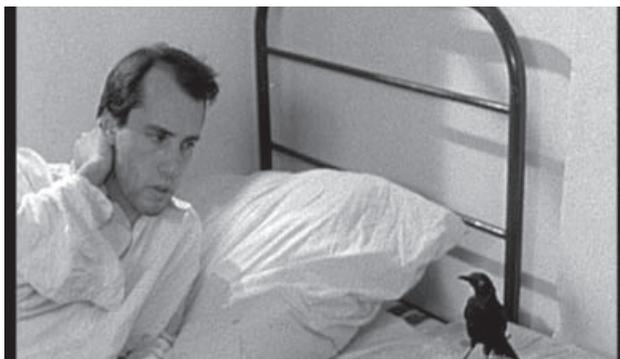
valor de culto que atinge as imagens de marcas. O diálogo entre o representante de uma equipe de publicitários e os dirigentes de um consórcio ótico, acerca das conotações da marca *Eyeden-tity*, mostram a que ponto o produto está subordinado à sua imagem. Na instalação *I thought I was seeing convicts*, Farocki nos mostra a analogia entre o dispositivo de vigilância das prisões e o dos supermercados: os dois sistemas de reconhecimento servem, da mesma maneira, à interpretação de um gesto gravado. Não é mais num espaço fechado que o homem é observado (como no espaço carcerário ou na fábrica), mas em lugares de passagem, onde ele é consumidor ou está a serviço de uma empresa. Em perspectiva semelhante, no filme sobre os especialistas que desenvolvem estratégias de venda, *Os criadores dos impérios das compras* (2001), a penúltima cena é entendida como uma performance quase cômica na qual as conquistas do mercado se estabelecem mais pelo controle que pela especialização de produção.

Num supermercado, um número impressionante de especialistas em *merchandising* e vendas para diante da seção onde se encontram dispostos o pão e os doces industrializados. Essa longa sequência é filmada em planos de conjunto e em planos americanos que captam



a atitude e o hábito desses homens que tentam, cada um à sua maneira, assumir seu papel (o chefe da sucursal, o consultor de vendas, o diretor da rede). Com grande seriedade e concentração acentuada, discutem suas visões estratégicas, evocando o comprador ausente. Chegam a imitar os gestos dos clientes, manipulam pequenos pacotes de biscoitos e torradas, claramente oriundos de uma fabricação em larga escala e destinados a uma clientela que a crise econômica torna pouco diferenciada em termos de gosto. Algumas vezes, fala-se em números e resultados de pesquisas de mercado. No início da sequência, Farocki nos mostra, em *insert*, as imagens de marca, as logos das empresas em competição, com sua mitologia e seus símbolos da natureza. Ele introduz igualmente a cena do debate com a ajuda de um diagrama comentado por um dos “criadores” e nos abre, *a priori*, uma espécie de semiologia da disposição. Nesse esquema em forma de cruz, compreende-se a estrutura de escolha proposta pela lógica de direcionamento da atenção: ao olhar horizontal do cliente, deve corresponder a variedade de produtos; ao olhar vertical, o gênero dos produtos. Dessa forma, revela-se o princípio do controle que se desenvolve em curto prazo e com rotação rápida <sup>6</sup>. Farocki nos mostra como o *marketing* torna-se instrumento do controle social.

Em *Viver na RFA*, o cineasta apresenta uma nova perspectiva “racional”, pela qual o corpo é reduzido à sua função de meio. Farocki atribui dimensão histórica aos estudos sobre as tecnologias de vigilância e aos estudos sobre o preceito que chama, assim como Foucault, de “reconhecer e perseguir”, princípio militar estendido a grande parte do campo social. Um segundo eixo temático da obra de Farocki forma-se nesse instante. Em seus filmes – de *Entre duas guerras* (1978) e *Como se vê* (1986), até a obra principal *Imagens do mundo e inscrições da Guerra* e em instalações como *Eye/ Machine I-III* e *Immersion* (2009) –, o cineasta esboça 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. Se o conjunto de imagens preexistentes marca, aliás, a obra de Farocki, é porque o cineasta analisa esse espaço social através das imagens que circulam dentro dele. *Videogramas de uma revolução* (1992) analisa, por exemplo, a ideologia midiática do evento transmitido pela televisão romena, mostrando que as fórmulas de *pathos* desenvolvidas durante a queda de Ceaucescu, assumem rapidamente formas simbólicas comparáveis às utilizadas pelo antigo regime. Essa pura compilação de materiais de arquivo sugere que é preciso ir



*Entre duas guerras, 1978*



*Videogramas de uma revolução, 1992*



*A saída dos operários da fábrica, 1995*

além das imagens televisivas, além do que chamávamos “revolução midiática,” vasculhando até copiões e filmes de família, a fim de ter acesso ao lampejo de um gesto de insurreição, em praça pública, como lugar histórico do cidadão.

Há alguns anos, Farocki reforça o re-emprego das imagens num projeto iconológico. Trata-se de uma espécie de catalogação do que chama de “história das expressões fílmicas,” ou seja, arquivos estruturados segundo alguns motivos, como um “vocabulário de imagens.”<sup>7</sup> A saída da fábrica (dos irmãos Lumière), por exemplo, apresenta-se para Farocki como uma forma simbólica que se rarefaz na história do cinema, mas que é preciso, a partir de agora, localizar e analisar. *A saída dos operários da fábrica* (1995) parte da imagem do primeiro filme, a fim de procurar, através de um século de cinema, as raras imagens que mostram o operário no lugar histórico do evento. Farocki expressa essa ideia da seguinte maneira:

Na iconografia do cinema, o operário parece um dos santos pouco conhecidos da tradição pictórica cristã [...] Na grande cidade, o cinema não negligencia a luta dos operários por trabalho e pão, mas ele a transporta da usina à sala de espera de um banco. O mesmo acontece com a guerra. [...] <sup>8</sup>

Quando Farocki analisa, a partir de um filme de Pudovkin de 1933 (*O desertor*), uma cena na qual vemos um piqueteiro de greve frente aos desempregados que se precipitam em direção à entrada das instalações portuárias, para tomar a praça daquele que acaba de cair, é a figuração dos rostos que lhe interessa, as sombras que passam na face do grevista e a formação dos grupos. A análise de Farocki opera pela repetição e justaposição da palavra e da imagem. De forma semelhante, Farocki se interessa, no início de *A expressão das mãos* (1997), por um gesto de *Anjo do mal* (1953), de Samuel Fuller. A repetição dos primeiros planos, em que se alternam o rosto de uma vítima e as mãos de um batedor de carteiras, cruza a ideia evocada pelo comentário segundo o qual as mãos falam uma língua diferente da boca. Mais tarde, Farocki, o cinéfilo, mostrará essa ideia a partir da fragmentação na obra de Bresson. Assim, em *A expressão das mãos*, associações são criadas a partir da palavra “*saisir*” (pegar), entendida como um ato tátil e do pensamento. De alguma maneira, o trabalho de Farocki aproxima-se da ideia do historiador da cultura Aby Warburg, que trabalhou, até o final da sua vida, em 1929, em seu grande projeto *Mnemosine*<sup>9</sup>, com a perspectiva de juntar,

numa série de imensos painéis, documentos iconográficos recolhidos durante toda uma vida de pesquisas. A convicção de Warburg, segundo a qual a repetição, a retomada e a metamorfose do passado podem ser avaliadas por formas de sofrimento e paixão, aparece na estrutura das montagens de Farocki, igualmente concentradas nos momentos importantes e nos gestos passionais que Warburg chamou de “*fórmulas de pathos*”. Como Warburg, Farocki tenta criar uma espécie de inventário estruturalista de gestos e figuras disponíveis (assim Ilsebill Barta-Fliedl descreveu o projeto warburgiano), algo que deve ser ininterruptamente renovado e compreendido como processo de assimilação energética de valores expressivos ancestrais.

Mesmo que as imagens fixas sejam numerosas nos filmes de Farocki (sobretudo em *Imagens do mundo e inscrições da Guerra*), trata-se, diferentemente de Warburg, de imagens cinematográficas, portanto não somente de fragmentos de gestos, como na pintura, mas de imagens em movimento. Giorgio Agamben, numa crítica sobre Warburg, afirma não apenas a dimensão estética do cinema, como também o fundamento de sua potência política no gesto: “Tendo como centro o gesto e não a imagem,

o cinema pertence essencialmente à ordem ética e política (e não somente à ordem estética)” Em seguida, ele pontua: “O gesto consiste em exibir uma mediação, em tornar visível um meio enquanto tal. (Consequentemente, o ser inserido num ambiente humano torna-se aparente e a dimensão ética lhe é aberta)”<sup>10</sup>

Um filme recente de Farocki, pertencente à parcela de sua obra que chamei anteriormente de “antropológica”, ou que chamo tradicionalmente “cinema direto”, aponta diretamente para essa função do gesto humano: *Em comparação*, mencionado no início desse texto [o filme data de 2009, mas existe uma primeira versão, sob forma de instalação, com o título *Vergleich über ein Drittes (Comparison via a third)*, de 2007]. A “comparação” proposta nesse filme não é do tipo warburgiana, mas apresenta um estudo límpido de diferentes modos de produção de tijolos através do mundo: sem a necessidade de uma explicação sócio-econômica (não há narração, apenas intertítulos), o espectador compreende que os modos de produção do tipo tradicional, industrial e plenamente automatizado, correspondem, cada um, a modelos de sociedade muito diferentes. O espectador compreende isso porque a câmera coloca, no centro, os gestos produtivos

dos operários, tornando-se uma ferramenta materialista, no sentido em que ela constitui o material a partir da formação produtiva da imagem. Assim, o filme mostra que, numa comunidade tribal de Burkina Fasso, a fabricação de tijolos é um negócio coletivo e complexo, que integra homens e mulheres, jovens e velhos. Por outro lado, numa fábrica alemã, a linha de produção é altamente tecnicizada e o comandante solitário das máquinas só aperta alguns botões. O filme passa, então, das ferramentas técnicas que formam uma extensão do corpo sensível às máquinas repetitivas que enquadram o corpo somente como um veículo.

Nos filmes de reemprego de imagens, Farocki não se mostra apenas um cinéfilo, capaz de apreender o *punctum* barthesiano do gesto. Utilizando imagens que chama de “operacionais”<sup>11</sup> para suas instalações *I thought I was seeing convicts* e *Eye/ Machine I e II*, com uma finalidade puramente técnica e funcional, Farocki leva em consideração o visual no sentido de Daney: imagens de uso único, frequentemente produzidas através de uma operação precisa, destinadas ao apagamento, tais como as imagens militares de vigilância que verificam a eficácia de um bombardeio. Essas

imagens testemunham justamente a falta de alteridade da qual fala Daney, quando este as designa como imagens “verificadoras” ou imagens clichê. Farocki afirma ter sido “sensível ao caráter ‘deslocado’ de todas essas imagens, laboriosamente coletadas em institutos de pesquisa, serviços de relações públicas, arquivos de filmes educativos e outros”<sup>12</sup>. Poderíamos dizer que o deslocamento desses arquivos especializados, pouco conhecidos das exposições de arte<sup>13</sup> ou do cinema de arte, representa em si um ato de *ready-made*, uma tomada de consciência do “valor de exposição” de uma imagem.

Quando Farocki confronta, em suas instalações com telas duplas, imagens provenientes de simulações ou modelos com imagens provenientes de um registro do “real”, não confronta apenas os termos produção automática/ produção manual, visão automática/ olhar cinematográfico, ou ainda a relação entre indústria e guerra, mas também o efeito circular que colocou as imagens televisivas da primeira Guerra do Golfo do lado do “visual”, no sentido em que Daney as opõe à imagem cinematográfica, definida, ao mesmo tempo, como “uma falta e um resto”<sup>14</sup>. Na obra de Farocki, a consideração da forma simbólica da imagem é apenas o primeiro passo. A distinção sensível intervém pela

montagem, operação essencial entre imagem e imagem, palavra e imagem, som e imagem: um processo que nos leva, passo a passo, em direção ao pensamento. É, de certo modo, uma pedagogia brechtiana que visa a elaborar, em última instância, o “gesto de aprender”. Georges Didi-Huberman situa justamente as configurações das pranchas fotográficas da *Kriegsfilmbel* de Brecht, segundo o mesmo pensamento do *Atlas Mnemosine*, de Warburg, ou seja, como uma espécie de teatro da memória que nasce de uma forma de “montagem de gestos (...) e de palavras (...)”<sup>15</sup>.<sup>15</sup> Aí percebemos que outro aspecto da ideia de “autor como produtor”, de Benjamin, vale de maneira essencial para Farocki: a transcendência das barreiras entre escrita e imagem. A escolha recente que leva a renunciar, cada vez mais, à narração (a voz *over*) em favor de uma série restrita de intertítulos (por exemplo, em *Em comparação*, ou ainda em *Transmission*), remete não somente à época do gesto fílmico por excelência, ou seja, o cinema mudo, mas também ao destino da imagem através da montagem.

Tradução por Pedro Maciel Guimarães e Cezar Migliorin

---

\*Versão parcialmente editada e atualizada de um texto publicado sob o título “Harun Farocki: stratégies critiques/ Harun Farocki: critical strategies” In: *Parachute* n° 111, 2003, pp. 112-125. Publicado com a autorização cordial de Chantal Pontbriand (revista *Parachute*).

<sup>1</sup> FAROCKI, Harun. “Qu’est-ce qu’une salle de montage?” In: *Reconnaître et poursuivre*, Courbevoie: Théâtre Typographique, 2002, p. 33.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. “L’auteur comme producteur.” In: *Essais sur Brecht*. Paris: Maspero, 1969.

<sup>3</sup> DANEY, Serge. “Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran.” In: *Devant la recrudescence des vols de sacs à main: cinéma, télévision, information (1988-1991)*. Lyon: Aléas, 1991, p. 163.

<sup>4</sup> DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle.” In: *Pourparlers*. Paris: Éditions de Minuit, 1990, p. 243.

<sup>5</sup> Cf. BLAU, Herbert. *To All Appearances: Ideology and Performance*. New York: Routledge, 1992.

<sup>6</sup> DELEUZE, *op. cit.*, p. 246.

<sup>7</sup> FAROCKI, Harun. “Bilderschatz” (trechos de uma conferência de Harun Farocki). In: Farocki, *op. cit.*, p. 93.

<sup>8</sup> FAROCKI, Harun. “D’un pas décidé.” In: *Trafic* n° 14, 1995, p. 24.

<sup>9</sup> Warburg explica esse análise comparativa da seguinte maneira: “O *Atlas Mnemosine*, com seu material iconográfico, pretende ilustrar o processo que poderia ser descrito como uma tentativa de assimilar, através da representa-

ção do movimento, um banco de valores expressivos pré-formados.” WARBURG, Aby. “Mnemosyne, introduction.” In: *Trafic*, n° 9, inverno 1994, p. 39. Sobre o conceito do atlas de Warburg, cf. entre outros, FLIEDL, Ilsebill Barta. “Vom Triumph zum Seelendrama. Suchen und Finden oder die Abentheuer eines Denklustigen. Anmerkungen zu den gebärdensprachlichen Bilderreihen Aby Warburgs.” In: Ilsebill Barta Flied/ Christoph Geissmar (org.). *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, St. Pölten: Residenz Verlag, 1992, pp. 165-170.

<sup>10</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Notes sur le geste.” In: *Trafic*, n° 1, inverno de 1992, pp. 34-35.

<sup>11</sup> FAROCKI, Harun. “Influences transversales.” In: *Trafic*, n° 43, outono de 2002, pp. 19-24.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>13</sup> Entre outros, as instalações e os filmes de Farocki foram mostrados no Museu de Villeneuve d’Ascq e no Studio national d’art contemporain Le Fresnoy (Lille), na Documenta X, XI et XII, no Frankfurter Kunstverein, no ZKM (Karlsruhe), na Generali Foundation (Viena), na Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris), na Tate Modern e no Centro de arte contemporânea Raven Row (Londres) e no Museum Ludwig (Colônia). Para mais detalhes, ver [www.farocki-film.de](http://www.farocki-film.de)

<sup>14</sup> O catálogo da *Documenta X*, dirigida por Catherine David, retoma o texto de Daney “Avant et après l’image”, Ostfildern: Cantz, 1997, pp. 610-620.

<sup>15</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position - L’œil de l’histoire*, 1. Paris: Minuit, 2009, p. 211.



**SOBRE O PASSADO DO CINEMA NO PRESENTE DA ARTE  
INSTALAÇÕES DE HARUN FAROCKI\***

Volker Pantenburg



*Perguntam-me com frequência por que “abandono” o cinema para adentrar o espaço da arte, e minha resposta só pode ser a de que não tenho outra escolha.*

**(Harun Farocki, 2002)**

I.

No extenso site de Harun Farocki ([www.farocki-film.de](http://www.farocki-film.de)), existe, desde a primavera de 2007, uma nova categoria: pela disposição em diagrama, que ordena e torna acessível o trabalho de Farocki em ordem alfabética dos títulos ou cronológica por décadas, pode-se clicar, desde então, entre as subdivisões “Filmes” e “Distribuição”, também no link “Instalações”. Abre-se um padrão quadriculado de 4x5 campos. Dos 20 campos, todos, com exceção de um, foram preenchidos até o verão de 2010.

Dezenove trabalhos entre 1994 e 2010, que se diferenciam pelo formato e pela apresentação, mas também pelo seu financiamento, daquilo que Farocki produz há 40 anos para cinema e televisão. Há razões objetivas para atribuir agora a esses trabalhos, que antes estavam alocados na categoria “Filmes”, uma posição funcional própria na grade. Nos últimos anos, Farocki esteve presente, em grande parte com novos trabalhos, em variados espaços de exposição, e

a maioria desses lugares são claramente classificados no campo institucional “arte”. Em uma exposição no MuMok vienense, uma instalação de 24 minutos, chamada *Vergleich über ein Drittes (Comparison via a third)*, foi apresentada de março a junho de 2007. Na Akademie der Künste de Berlim podia-se visitar, até o começo de julho do mesmo ano, uma versão modificada da exposição vienense *Kino wie noch nie (Cinema como nunca)*, que Farocki concebeu junto a Antje Ehmann. Lá se viam, elencados no contexto das diferentes posições da arte e do cinema, *Zur Bauweise des Films bei Griffith (On construction of Griffith's films)* e *Arbeiter verlassen die Fabrik in 11 Jahrzehnten (Workers leaving the factory in eleven decades)*, ambos de 2006. E no verão de 2007, instalou-se na documenta 12, em Kassel, a obra até então mais elaborada de Farocki. *Deep Play (2007)*, um trabalho para doze monitores ou telas, que desde então foi mostrado em vários museus internacionais.

Dessa frequência, derivam perguntas. Por um lado: que status tem o emprego da “instalação” no trabalho de Farocki e que relação tem esse emprego com seus filmes, textos e atividades habituais desde 1966? Se transferirmos o sugestivo termo *Verbundsystem* [sistema de interconexão], concebido por Farocki, dos anos 70 para a atualidade, poderíamos perguntar qual

valor recebe a “instalação” na produção interconectada de TV, cinema e texto. Por outro lado: como se comportam as contribuições de Farocki para o complexo “imagem em movimento e artes plásticas” com relação à conjuntura geral da combinação “arte/cinema”?<sup>1</sup> Afinal, o período de seu trabalho com instalações coincide exatamente com o estreitamento da relação entre arte e cinema (percebido, sobretudo, pela crítica e teoria de arte), os quais aparecem, na maioria das vezes, ligados gramaticalmente pela conjunção “e” ou visualmente por uma barra.<sup>2</sup>

## II.

Gostaria agora de fazer um breve esboço do ambiente em que se movem os trabalhos de Farocki dos últimos 10 a 15 anos. Em 1995 o cinema completa 100 anos; tal fato provoca diversas felicitações mornas e inicia produções que lembram, de uma maneira muitas vezes desagradável, o cinema dos primórdios. Para Farocki 1995 é o ponto de partida para o trabalho *A saída dos operários da fábrica* (1995). Ligando-se a um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, Farocki segue o motivo do título por 100 anos de história do cinema. O filme de Farocki é uma pesquisa semanticamente orientada no arquivo do cinema. Modelos e exemplos para esse tra-

balho são, no plano da linguagem, os dicionários e, no reino das imagens, o *Atlas Mnemosine*, de Aby Warburg. Surgiria algo que o próprio Farocki ocasionalmente chama de “tesouro de imagens” ou “arquivo de expressões fílmicas”.<sup>3</sup> O filme que resulta da pesquisa de Farocki propõe uma liquefação e nova cristalização da história do cinema, em que diferenças basilares paralisantes, como as existentes entre ficcional e documental, *feature film* e *utility film* não importam mais.<sup>4</sup> A saída dos operários da fábrica é o prelúdio de dois outros estudos de tópos, *A expressão das mãos* (1997), uma produção para a televisão, e *Imagens da prisão*, 1999), do qual existe uma versão para as exposições (*Ich glaubte Gefangene zu sehen/ I thought I was seeing convicts*) e outra para a TV (*Imagens da prisão*).

Um possível pano de fundo desses trabalhos constrói a avaliação de Farocki de que a questão da acessibilidade das imagens e as possibilidades técnicas oferecidas pela conversão do arquivo de imagens analógico para digital poderiam fundar uma produtiva aliança com a ciência da imagem.

Junto a Friedrich Kittler, Wolfgang Ernst e outros que procuram unir o termo “arquivo”, sobre o qual muito se teorizou nos Estudos Culturais, a uma ciência da imagem orientada para a

informática, surge a ideia, com base nesses dois lados, da prática do filme e do trabalho teórico da ciência da imagem e dos Estudos Culturais, de refletir sobre a questão da busca da imagem. Em 2001 acontece, como resultado, e parcialmente também como conclusão dessa abordagem, o Congresso *Suchbilder*, nos *Kunst-Werken*, em *Berlin-Mitte*. O lugar é instrutivo: nem o projeto de Kittler, *Bild Schrift Zahl* na Universidade Humboldt, ou um centro de pesquisa de orientação técnica como o Instituto Max Planck, nem tampouco um dos cinemas ou arquivos de filmes da cidade oferece o palco para o encontro entre “semânticos” e “algorítmicos”, mas, sim, os *Kunst-Werke*, na rua *August*. Nem “universidade” nem “filme/cinema”, mas “arte” fornece a moldura institucional. Obviamente, o ambiente da arte nesse momento torna disponível uma área comum em que filme e ciência se encontram. Isso se relaciona com a constatação de que, desde os anos 90, a arte contemporânea exerce um considerável poder de atração e absorção em diferentes direções: tanto na direção de métodos e pesquisas das ciências sociais (comprovam-no exposições como *Projekt migration*, em Colônia, ou *Shrinking cities*)<sup>5</sup> quanto na direção do “cinema” doador de imagens houve uma ampliação, o que, com relação a exposições e suas respectivas publicações, não é apenas possível, mas também usual.<sup>6</sup>

Já em 2001, nos *Kunstwerken*, fica claro que os semânticos, entre os quais situaria Farrocki, não querem o mesmo que os sintáticos/algorítmicos, que interpretam a imagem de cinema inteiramente como produto de estruturas e, nesse caso, de operações matemáticas. Dessa forma, os discursos se criticam reciprocamente em vez de fornecerem uma subsequente possibilidade de trabalho em conjunto. Em sua contribuição no volume da conferência, Tom Holert critica a tendenciosamente inumana utopia da busca programada de imagens. Ela desprezaria a história e seria íntima da lógica mecânica. Holert, além disso, expressa dúvida quanto à própria diferenciação:

A encenação do contraste entre sintática e semântica esconde [...] apenas parcialmente que aqui um paradigma teórico (ou mais simplesmente: uma moda) – a saber: o muito cantado *Pictorial turn* – é reinterpretado como guia para ação. Liga-se o “*Pictorial turn* ao imperativo de um pensamento media-teórico, o qual eleva o computador a sujeito transcendental e a ele atribui até mesmo “formas de visão”, apesar de computadores não poderem “ver” (e sim alterar a visão do ser humano). [...] A materialidade dos computadores se move para o lugar de uma prática material do social.<sup>7</sup>

Imagem e busca da imagem oferecem, portanto, um objeto comum, assim como o contexto da arte disponibiliza um espaço comum. Percebe-se claramente, contudo, que Farocki se interessa mais por processos divinatorios e correlações semânticas inesperadas; em resumo: por aquilo que escapa ao controle informatizado. As instalações seguintes de Farocki, *Auge/Maschine I-III (Eye/machine)*, são, assim, coerentemente prova de ambas as formas de jogo: da fascinação pela automatização técnica da percepção, mas também da sensibilidade pelo avesso de uma observação fria e sem sujeito.

No documentário da conferência *Suchbilder*, Farocki descreve sua esperança de que o campo acadêmico possa arcar com o apoio financeiro que, entre os anos 70 e 90, foi disponibilizado pelos canais de televisão para a produção dos sofisticados filmes de Hartmut Bitomsky, Farocki e outros. “Nos últimos anos, os canais cortaram os financiamentos e no WDR III há filmes de Heinz Rühmann, da época nazista e pós-nazista. [...] Isso me levou a buscar fundos para o prosseguimento desse trabalho na academia. Ainda não é muito comum entender um filme como filme-ciência”<sup>8</sup>. Hoje, novamente, alguns anos mais tarde, está claro que, na própria academia – ao menos nas ciências humanas –, o financiamento visivelmente foi cortado, e muito

mais frequentes do que o apoio à pesquisa externa de campos afins são as atividades com financiamento de terceiros. A arte contemporânea, ao contrário, tornou-se um ator de finanças fortes, que faz circular grandes somas. O que Farocki procurava nos *Kunst-Werken*, encontrou depois em instituições como o ZKM em Karlsruhe ou na Generali Fondation, em Viena, e também em uma galeria como Greene Naftali, em Nova York. O resultado: ao lado dos trabalhos *Schnittstelle (Interface)* e *Ich glaubte Gefangene zu sehen (I thought I was seeing convicts)* encontram-se 15 outras instalações desde o ano 2000.

### III.

Raymond Bellour esboçou uma possibilidade de caracterizar a pós-vida do cinema em instalações, e ligou-a à ideia de um *outro cinema*. *Outro cinema*, essa é – com o enfático termo do “outro” e da alteridade, como é conhecido pelos “Outros espaços” de Foulcault – a expressão conscientemente abrangente com que Bellour classifica, após a Bienal de 1999, em Veneza, os trabalhos de Tony Oursler, Pippilotti Rist, Doug Aitken, Sam Taylor Wood e Eija-Liisa Ahtila.<sup>9</sup> A determinação relacional “outro” sinaliza, em primeiro lugar: divergência do usual, ainda não formatado, aquém ou além de qualquer definição.

No outro extremo do espectro e decididamente formulada com base na perspectiva do cinema, encontra-se a interpretação de Alexander Horwath. Este é, desde 2002, diretor do Museu do Cinema Austríaco, o qual obviamente, desde os tempos dos seus antecessores, Peter Kubelka e Peter Konlechner, não expõe objetos relacionados ao cinema, e sim os próprios filmes, diariamente, em exposição variável. Museu do cinema significa em Viena: mostra regular da história do cinema, e sob as condições mediáticas pré-dadas. A intenção não é, portanto, a representação em objeto, e sim a deíctica apresentação dos filmes como agentes e sujeitos da história do cinema. Para a *documenta 12*, Horwath organizou 50 programas de filmes que foram mostrados no Cinema Gloria, de Kassel, entre eles também *Viver na RFA*, de Farocki (1990). Como contraste à exposição *Kino wie noch nie (Cinema como nunca)*, poder-se-ia denominar a concepção de Horwath *Kino wie immer (Cinema como sempre)*. Ele mesmo a nomeia com uma expressão tomada de empréstimo de Bert Rebhandl, *Normalfilm (Filme-normal)*.<sup>10</sup> A tese é de que os trabalhos de instalação se servem há algum tempo do cinema e, em muitos aspectos, incorporam impulsos cinematográficos, de que o cinema é percebido como cinema, e nunca em contexto da arte. Ao *Normalfilm* se deve a nova e segunda divergência da já usual primeira diver-

gência de Bellour – então, *Cinema como nunca*. A respeito disso, duas citações de Horwath:

Minha proposta é estabelecer um termo holístico de cinema, e ver o “Caso normal do cinema” como uma prática de articulação em que exista uma continuidade, uma inter-relação entre o filme de 400 minutos de Ken Jacobs, *Star Spangled to Death*, o filme de um minuto de Peter Kubelka, *Schwechater*, o filme mudo de 6 minutos de Marie Menke, *Lights*, e, da mesma forma, entre as abrangentes abordagens documentais de Johan van der Keuken, Robert Kramer e Fred Wiseman, de um lado, e os filmes populares sobre zumbis de George A. Romero ou *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, de outro –, em vez de seguir a divisão em compartimentos que ocorre com frequência na cultura do cinema e na cultura em geral.<sup>11</sup>

E:

O lugar do filme na *documenta 12* é o cinema: uma resposta simples para os debates dos últimos anos sobre como imagens em movimento, no contexto da arte, melhor seriam representadas.<sup>12</sup>

Gostaria de permanecer um momento nas diferentes possibilidades dos polos *Outro cinema* e *Filme-normal*, pensar a correlação de cinema e arte e para isso fazer a distinção entre três modelos.

O primeiro modelo poderia ser chamado “Teoria da emancipação do cinema”. Numa atualização das críticas que consideram o cinema uma máquina de ilusões, as quais foram levantadas sobretudo nos anos 70, interpreta-se o espaço das artes plásticas como um lugar de maior liberdade e de possibilidade de conscientização autorreflexiva. No museu ou na Black Box, “a atividade de consciência do público é libertada da sua ilusória latência exilada e, pelo menos potencialmente, torna-se capaz de produzir uma experiência estética”<sup>13</sup>, escreve Juliane Reben-tisch em *Ästhetik der Installation*. Ou, segundo Chrissie Iles, em argumentação análoga: “O cinema se transforma em um casulo, dentro do qual uma multidão de corpos relaxados e preguiçosos é fixada, hipnotizada por realidades simuladas projetadas em uma única tela. Esse modelo é quebrado pelo desdobramento do espaço escuro do cinema no cubo branco da galeria.”<sup>14</sup>

O lugar da arte, segundo essa concepção, seria o lugar do esclarecimento e da didática. Uma extensa lista de distinções, sobretudo morais, se acumulam nesse argumento: ilusão vs. quebra da ilusão, imaturidade vs. soberania, manipulação vs. responsabilidade individual, passividade vs. atividade, anestesia não estética vs. experiência estética.

Em seguida há outro modelo que poderia ser denominado “Teoria da fusão”: nos espaços pouco formatados das artes plásticas, encontram-se – quase de maneira mediateleológica – ambos juntos, o cinema e uma longa tradição das artes plásticas. Esse modelo tem algumas vantagens, diante do pano de fundo de um termo mais geral e diante da união de diversas disciplinas dos Estudos Culturais. O pano de fundo institucional e disciplinar é descrito com detalhes por Oliver Grau: “A ciência da imagem, ou *Bildwissenschaft*, nos permite tentar escrever a história da evolução das mídias visuais, do *peep show* ao panorama, anamorfose, *myriorama*, estereoscópio, cyclorama, lanterna mágica, *eidophusikon*, diorama, fantasmagoria, filmes silenciosos, filmes com cheiros e cores, cineoramas, IMAX, televisão, e as imagens virtuais geradas por computadores”<sup>15</sup>.

Na prática expositiva dos museus e galerias, isso significa que, ao contrário do cinema, o ambiente temporal e espacialmente aberto do museu (sem horários fixos de apresentação, sem a arquitetura rígida) é capaz de apresentar adequadamente essa nova síntese da imagem. A essa teoria se ligaram, entre outras, as exposições do Centro Pompidou, nos últimos anos, começando pela grande exposição sobre

Hitchcock<sup>16</sup> até a abrangente mostra *Le mouvement des Images* (2006),<sup>17</sup> na qual, seguindo termos genéricos como “montagem”, “movimento”, “projeção”, etc., uma nova história da imagem no século XX foi contada, e na qual as colagens de Georges Braque ou Marcel Duchamp, sem perdas por fricção (mas também sem ganhos por fricção), puderam ser expostas ao lado das montagens cinematográficas de Fernand Legér ou Matthias Müller.

Um terceiro modelo, menos harmônico, é a “Teoria da canibalização”: parte-se da ideia de que as relações no campo cultural não são exclusivamente determinadas pela nobre intenção de educar e pela busca de pontos em comum, mas são também palco para brigas abertas ou secretas por atenção, *glamour* e recursos financeiros. Mesmo que no verão de 2007, com a Bienal de Veneza, a *Art Basel*, a *documenta 12* e a *Skulptur-Projekte*, de Münster, tenha-se formado uma imagem demasiado hegemônica, está claro que a arte se tornou um ator econômico central no campo da cultura. Não apenas para compras e vendas, mas também para a produção de filmes podem ser mobilizados orçamentos – como no caso do filme de Matthew Barney – que até os anos 90 pareciam restritos à indústria cinematográfica. A crescente apropriação do cinema em todas as suas facetas históricas (ficção, política visual, culto da celebridade, formas documen-

tais) seria, então – no jargão econômico –, algo como uma aquisição hostil. Cada expansão, que do ponto de vista dos artistas é pensada como transgressão e ampliação das próprias possibilidades, é ao mesmo tempo para o “sistema operacional arte” um aporte de novos conteúdos. Um dos catalisadores desse desenvolvimento é a aparição, para fama e glória, da figura do curador. O pano de fundo é – em resumo – uma mais forte “economização”.<sup>18</sup>

É óbvio que esses três modelos têm, ao lado de suas partes descritivas, ao menos implicitamente, também uma posição normativa com relação ao seu objeto. Se a teoria da emancipação é claramente pensada da perspectiva das artes plásticas (e é notadamente cada vez mais adotada pelos curadores), a teoria da fusão não se decide por um dos campos, e considera a síntese uma relação produtiva. Os teóricos da canibalização, por outro lado, são céticos quanto ao que acontece com o cinema e sua apropriação pelas práticas da arte. A concepção deles se assemelha muitas vezes a uma ideia purista e crítica da cultura, segundo a qual o cinema precisaria se defender das diversas tentativas de acesso das artes plásticas.

Ver os novos trabalhos de Harun Farocki pode, felizmente, complicar novamente essa esquematização simplista. Ao comentar a se-

guir algumas de suas mais novas instalações, interessa-me menos a atribuição de uma das posições mencionadas e mais a forma como os trabalhos processam internamente essa relação de tensão entre atração e repulsa, entre autonomia e dissolução de fronteiras.

#### IV.

*Cinema como nunca (Kino wie noch nie)*, ao contrário de exposições semelhantes na intersecção de arte e cinema, faz do cinema o sujeito que fornece o título. O salto para os planos mais gerais de “Imagem” ou “Projeção” (*The art of projection / Le mouvement des images*), assim como para a definição metafórica do campo (*Hall of mirrors / Collateral*)<sup>19</sup>, não é programático, e sim o regresso a um lugar ou a uma prática cultural ou social que é definida pelo termo “cinema”.

Se entendermos o título da exposição como citação modificada do filme de Hellmuth Costard, *Fussball wie noch nie (Futebol como nunca)* de 1970, então temos *Cinema como nunca*: um objeto aparentemente familiar – futebol, cinema – torna-se algo diferente por meio de uma nova perspectiva; o método de investigação afeta o objeto. Costard filmou, como se sabe, por 90 minutos e com várias câmeras, exclusivamente o centroavante George Best e produziu

nesse *crescendo*, deliberadamente rigoroso, ao menos três leituras reveladoras: uma do jogo de futebol (e sua temporalidade), uma da estrela e jogador George Best e uma leitura das possibilidades dos dispositivos cinematográficos. Na transferência para o objeto “cinema” pode-se, portanto, supor que, por meio do arranjo e de uma temporalidade que se distancia do cinema, será visível também “um outro cinema.”<sup>20</sup>

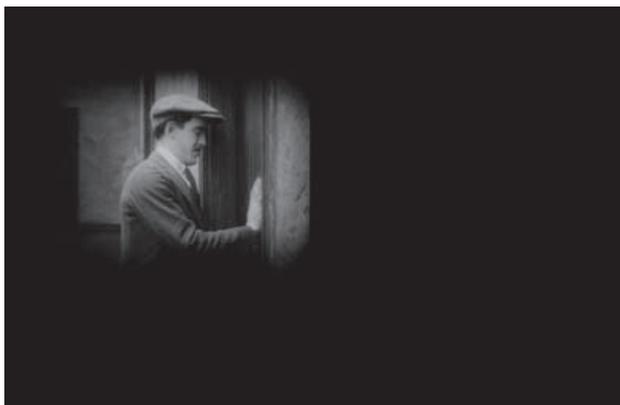
*Cinema como nunca* foi exibida no começo de 2006 na Generali Foundation, de Viena, a qual, com uma encomenda a Farocki e Antje Ehmman, também foi iniciadora e principal patrocinadora do projeto. Um ano depois houve uma nova edição na Akademie der Künste, de Berlim, que foi modificada e estendida. Interagindo com investigações de temas de Antje Ehmman, pinturas a óleo de Astrid Küver, uma comparação em diapositivos entre “M”, de Fritz Lang, e a refilmagem de Joseph Losey, de 1951, telefones como “pontos de escuta” em que se ouviam citações teóricas de Serge Daney, Raymond Bellour, Christa Blümlinger e outros, uma instalação com quatro monitores e uma tela de Stephen Zepcke, dentre outros, Farocki mostrou dois trabalhos próprios: *Zur Bauweise des Films bei Griffith (On construction of Griffith's films)* e *Arbeiter verlassen die Fabrik in 11 Jahrzehnten (Workers leaving the factory in eleven decades)*

“Pode-se imaginar que o ‘outro cinema’ pretende inventar algo equivalente àquilo que Griffith pesquisou em seus grandes paralelismos, cuja obra acabada é *Intolerância*”;<sup>21</sup> escreve Raymond Bellour em sua já mencionada tentativa de sistematização do campo das instalações. Tendo em vista os trabalhos de Farocki, desejo destacar dois pontos desse diagnóstico. Em primeiro lugar, a referência a Griffith, em particular à sua prática cinematográfica de comparação de narrativas como a montagem paralela: *Intolerância* é famoso por sua história em quatro épocas e pela arrojada ligação dessas épocas numa narrativa comum, e essa sistematização e complicação de emaranhados narrativos se torna, na concepção de Bellour, um modelo para as artes plásticas.<sup>22</sup> Parece ressoar daí que a arte das instalações agora, no fim dos anos 90, entra numa fase de autonomia narrativa, como pôde acontecer com o cinema graças a Griffith e seus contemporâneos. Em segundo lugar, gostaria de me deter no termo “invenção”, pois ele pode ser interpretado como indicação de falta de conexão interna das instalações e da história do cinema e filme. Se Bellour enfatiza aqui a nova invenção é porque a primeira invenção, no contexto da história do cinema, não pode ser considerada pré-requisito ou caiu no esquecimento. O nome “Griffith”, cuja imagem de inventor nas últimas décadas foi com razão relativizada nos

estudos de cinema, em favor de uma análise estrutural do contexto cultural do primeiro cinema, deve ser entendido na instalação de Farocki mais como uma abreviatura para “começos do cinema narrativo”, e o título como um todo é com certeza uma referência respeitosa aos trabalhos analíticos de Helmut Färber.

Consciente ou inconscientemente, respondem os dois monitores de Farocki em *Zur Bauweise des Films bei Griffith* à avaliação de Bellour. *Intolerância*, chave que, para Bellour, representa um princípio narrativo, torna-se aqui um objeto de pesquisa concreto. Farocki compara uma sequência do filme *Lonedale operator*, de Griffith, de 1911, com um trecho de *Intolerância*, de 1916. No arranjo surpreendentemente simples das imagens em dois monitores colaterais, ficam claros o complexo estabelecimento de campo/contracampo e o novo tipo de uso do *close-up* no intervalo de cinco anos.<sup>23</sup>





Ao lado da macrotese de Bellour da nova invenção da montagem paralela no *medium* da arte, Farocki provoca a lembrança concreta de um dos precursores do cinema narrativo. Ele toma a metáfora da “montagem paralela” (que, no meio temporal do cinema, significa primeiro sempre a *impressão* passada, não o *processo* concreto, pois as imagens são mostradas uma após a outra, e não uma ao lado da outra) literalmente e dispõe as duas imagens *uma ao lado da outra*, numa ação espacialmente pensada, mas no *medium* filme temporalmente montada. Desde seus trabalhos para a televisão, que criticavam a imagem nos anos 70, esse é o arranjo didático, e entendo esse gesto como demanda expressa para que as técnicas básicas do cinema – digamos, do “cinema normal” – se atualizem analiticamente, antes que se passe a um “outro cinema.”

Como um gesto semelhante pode-se entender também a nova versão da produção para a WDR, *A saída dos operários da fábrica*. Com exceção da atualização que Farocki fez para a décima primeira década do cinema, a saber, o acréscimo de um trecho de *Dançando no escuro* (2000), de Lars von Trier, destacam-se aqui sobretudo o arranjo e a modificação conceitual. Se no trabalho de 1995, Farocki fazia uma série de conclusões reflexivas em seus comentários

falados, agora os 12 trechos (o filme de Lumière como objeto de referência à parte e os 11 excertos) são vistos “por si”. Com isso, Farocki retorna aos objetos escolhidos antes da intervenção da montagem. Ele mostra o material à maneira de arquivo aberto, antes da sua discussão na montagem e do comentário. Isso se adapta à metáfora central do “laboratório do cinema, mais uma sala de edição do que de aula,”<sup>24</sup> com a qual Ehmann e Farocki descrevem a função pretendida da exposição. A sala de edição, que ao lado da locação concreta da filmagem designa tradicionalmente uma produtiva figura de reflexão nos trabalhos de Farocki, é transferida aqui para o plano da recepção; ela serve para a identificação do trabalho de montagem do visitante de museu, cujo trajeto pela exposição é ao mesmo tempo pensado – talvez de maneira um tanto otimista – como atividade de montagem.

Com relação aos trechos do trabalho *A saída dos operários da fábrica*, o espectador está numa situação comparável à do próprio Farocki em 1995, quando via e dispunha o material. A montagem precisa de então dá lugar à distribuição aleatória, pois os excertos têm durações diferentes e se dispõem sempre de modo novo uns com relação aos outros. Juntos, a instalação Griffith e os monitores de *A saída dos operários da fábrica* mostram um possível ponto de

partida e etapas seguintes, sobretudo do cinema narrativo. A mim parece ser raro no contexto da arte esse modo de memória, o retrocesso a uma esquecida competência do cinema; pode-se entendê-lo como um gesto preservador, mas não como um gesto conservador. Em certo aspecto, a abordagem de Farocki tem algo em comum com o citado “Modelo de emancipação.” Permanece certo, contudo, que a didática de Farocki não é projetada *contra* o cinema clássico; ao contrário, ela pode ser extraída diretamente do filme de Griffith e de outros exemplos.

## V.

O princípio “Colateral” está na base de ambas as instalações de Farocki para *Cinema como nunca*. Na exposição vienense do MuMok, mencionada no início, a imperceptível determinação relacional avançou para o título. Foram expostas três partes da instalação de Farocki até então mais vista, *Auge/Maschine (Eye/Machine)*, 2000-2003. Ao lado delas está o novo trabalho *Vergleich über ein Drittes (Comparison via a third)*, 2007.

*Vergleich über ein Drittes* não é uma vídeo-instalação, e sim a primeira instalação em filme de Farocki. Pela primeira vez desde *Na-*

*tureza morta* (produzida dez anos antes para a *documenta 10*), Farocki filmou em 16 mm com o câmara Ingo Kratisch, e, portanto, a apresentação também demandava a utilização de dois projetores sincronizados de 16 mm.

Centro organizador da montagem de 24 minutos é a produção e uso de tijolos, um trabalho que, apesar de todos os históricos impulsos de industrialização, por um longo período permaneceu quase inalterado. Burkina Faso, Índia e França são os principais locais de filmagem; é óbvia a ideia de que esses lugares se encontram em diferentes estágios de industrialização. E, de fato, a primeira impressão reforça esse tipo de leitura: as etapas de trabalho na África são em grande parte manualmente organizadas. Muitos trabalhadores sozinhos, entre eles muitas mulheres, vão e vêm, transportam tijolos e aparelhos na cabeça. Máquinas quase não são utilizadas, nem as que facilitariam o transporte nem as que seriam úteis para a produção em si. Nas imagens da Índia, são vistas mais ferramentas, e com o apoio industrial cresce o número de tijolos produzidos. Lá, até prédios de quatro andares são construídos com tijolos. As filmagens na Europa mostram robôs que ajudam na construção de paredes, máquinas de corte, guindastes, homens em painéis de controle. Contra a matriz de uma história de evolução e racionalização

do trabalho, já se encontra aqui o arranjo, pois se pode imaginar que a ordem da justaposição possibilita outras conexões visuais, diferentes das possibilitadas pela consecução; e também que ela menos facilmente resulta no termo “desenvolvimento.”

Na dupla projeção, há tanto a sucessão como a sincronia, a relação de uma imagem com a seguinte e também com a colateral. Uma relação com as anteriores e também com as simultâneas. Devem-se imaginar três ligações duplas entre os seis átomos de carbono de um anel de benzeno se alternando e, dessa mesma forma dúplice, imagino a relação de um elemento numa tela com o seu posterior ou o seu colateral.<sup>25</sup>

Ao lado dessa abertura estrutural, provocada pela pluralidade de potenciais relações na projeção dupla, devo tratar nesse ponto sobretudo do potencial cinematográfico que é atualizado em *Vergleich über ein Drittes*. Para estabelecer também aqui uma ligação entre a instalação e a história do cinema, irei primeiramente descrever o começo da instalação: paisagem seca, uma trilha de terra batida numa vizinhança desértica. Uma mulher aparece da esquerda na imagem, ela traz um recipiente amarelo na cabeça. O recipiente é passado para um homem, que o leva a um grupo de pessoas que se ocupam

juntas de algo. Ele o abre (agora se reconhece que se trata de uma lata d'água) e o esvazia no chão. Corte. Alguém que se encontra à direita na imagem começa, com os outros, a bater os pés no chão molhado, para comprimi-lo. Novo corte: três tijolos quadrados são habilmente enfileirados no chão, para um quarto a fôrma já está quase cheia. Alguém chega à direita da imagem com uma pá e deixa a lama escorrer para a fôrma. Uma segunda pessoa alisa a superfície e empurra a lama que sobra para fora da fôrma. Então ele a tira e um quarto tijolo está pronto.

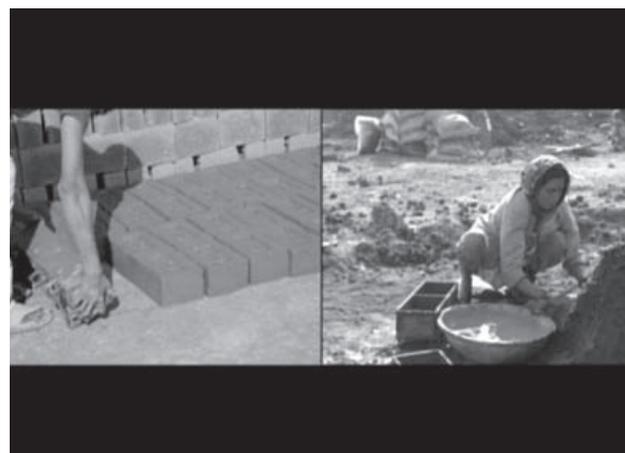


O que acabei de descrever é exatamente o primeiro minuto da instalação, o qual é representado exclusivamente à esquerda de ambas as imagens. Quando se veem os créditos, pode-se identificar Burkina Faso, pelas características do clima e da natureza e pela cor da pele das pessoas. Não há ainda nesse ponto nenhuma “colateralidade”, e sim a narrativa de um processo de trabalho básico condensada na sucessão temporal. Produz-se um tijolo, e nesse processo de trabalho estão envolvidas no mínimo cinco pessoas, com mãos, pés, uma pá e uma fôrma. Elas andam grandes distâncias, por isso há no começo do primeiro plano uma panorâmica e ao todo dois cortes, para se ter acesso às cenas separadamente. Fica claro nesse primeiro minuto – com a mudança do tamanho do plano para médio ao pisarem a terra e o plano ainda mais próximo das mãos alisando a fôrma – que Farocki usa as técnicas básicas da narrativa

cinematográfica desenvolvidas por Griffith para uma representação documental extremamente econômica. O que é apresentado em *Cinema como nunca* como princípio narrativo do cinema encontra aqui sua aplicação na análise e comparação de diferentes processos de trabalho. O objeto analisado, “Trabalho,” é apoiado por um segundo dispositivo: o trabalho com imagens. Aqui a montagem de tijolos e muros; lá, de imagens. A propósito disso, Farocki inicia seu texto de 1981, “*Was ein Schneiderraum ist*” (*O que é uma sala de montagem*), com a imagem do cantoneiro: “Os cantoneiros, ao pavimentarem uma estrada, jogam para o alto um paralelepípedo e o pegam; cada pedra é diferente, e onde será encaixada, isso eles compreendem no voo.”<sup>26</sup>

A segunda série de planos – agora da Índia – introduz a “colateralidade” de duas imagens. O processo de trabalho se parece com o primeiro mostrado, mas dele participam apenas duas pessoas, e é necessário menos movimento. Uma mulher agachada amassa e molha o material, então o deposita em uma fôrma de tijolos e alisa a superfície. Um segundo trabalhador pega a fôrma e a esvazia em outro lugar. Essas duas fases do trabalho agora se encontram dissociadas e espacialmente divididas em duas imagens, à esquerda e à direita; apropriadamen-

te agora, de maneira mais racional, dois tijolos são produzidos e postos lado a lado para secar. A montagem espacializada narra aqui simultaneidade; a economia representativa da imagem duplicada corresponde à economia produtiva, no mínimo duplicada, dos representados.



Na nota da produção de *Vergleich über ein Drittes*, Farocki situa historicamente essa aplicação da montagem e a remete à fase de intensa pesquisa dos anos 20:

A montagem, uma figura da comparação expressa, teve seu ápice pouco antes do cinema sonoro, pouco antes de a língua falada estruturar – e também determinar – a progressão do filme. Hoje, pode-se voltar à montagem, aos opostos e às semelhanças, pois a ideia de uma unidade do mundo não mais vigora. Logo, tudo semelhante à equivalência estará acabado.<sup>27</sup>

A Farocki interessa, portanto, a ambivalência da comparação; a elaboração de diferenças dentro de uma similaridade global, “dependência mútua global sem totalização,” como ele define. A “colateralidade” é uma relação aberta, da mesma forma que um “e” não revela, ainda, nada sobre causalidade, finalidade ou coisas semelhantes: “Minha montagem pretende comparar as três formas completamente diferentes de trabalho e descobrir na semelhança o diferente.”

*Comparação sobre um terceiro (Vergleich über ein Drittes)*, em que o “terceiro” pode ser o recurso da montagem, opera sobre a comparação e diferenciação de motivos imagéticos e cadeias de movimento; a relação entre as imagens lembra a disposição variável de dois ímãs, que ora se atraem mais, ora menos. Com isso,

a “colateralidade” corre o risco de admitir falsas analogias, mas ao mesmo tempo, nessas interpretações errôneas ela produz associações de ideias. Um exemplo: enquanto na imagem da esquerda, um muro de tijolos é erguido ao longo de uma corda, à direita se vê um processo semelhante, no qual uma máquina aplica a argamassa. Para unir a fileira permanentemente, um trabalhador bate nos tijolos com um martelo de borracha. O barulho do seu martelo é continuado pelo ruído e pelos movimentos quase rituais de várias mulheres que trabalham o solo com batidas regulares.



Entre a imagem da esquerda e a da direita há não apenas espacialmente vários milhares de quilômetros; obviamente, a forma de produção segue um modelo histórico diferente. Por sobre essas distâncias, há um princípio formal – o enquadramento escolhido, que se orienta na diagonal do muro – e a associação musical por meio dos sons de batidas. Deve-se estabelecer um ganho ou uma perda no cálculo da comparação, pois a proximidade acústica é naturalmente enganadora, sendo causada por práticas e culturas muito distantes entre si. No lado do ganho, contudo, está o efeito catalisador da montagem, que inicia uma série de ideias possíveis. O que se torna imediatamente visível e audível é, por exemplo, o contexto social em que se dá o trabalho em Burkina Faso. O nivelamento do solo é um ato comunitário que, além disso – batendo, cantando, com bebês nas costas –, é feito por mulheres. Como contraste, há o trabalho solitário do homem, cujo bater essencialmente reage ao ritmo da máquina. Como nos vários “filmes de observação” de Farocki desde 1983, isso está incluído nas imagens e no seu arranjo, e não é mencionado explicitamente no comentário. Aqui, em *Vergleich über ein Drittes*, pode, a começar pelo uso do material filmado, ser identificado como uma competência do cinema.

Deve-se, ainda, apontar um precursor da aplicação didática da projeção dupla de Farocki, o qual se encontra na intersecção exata entre história da arte e pré-história do cinema. Nos avanços realizados desde 1873 por alguns historiadores da arte, que fizeram da lanterna mágica e da prática da projeção dupla de diapositivos parte essencial de suas aulas,<sup>28</sup> foram desenvolvidos argumentos que podem ser transferidos para a utilização da dupla projeção cinematográfica por Farocki. Com diferente ênfase, Bruno Meyer, Herman Grimm e seu seguidor Heinrich Wölfflin reivindicavam desde a década de 1870 uma divulgação da arte apoiada em *media*. Independentemente do local do original e sobretudo em tamanhos e perspectivas diferentes, uma pintura ou escultura podem ser mostradas na sala de aula para um grande número de pessoas. A decomposição analítica em detalhes (que fazem pensar nos *close-ups* cinematográficos), a comparação estilística como Farocki a opera e a divulgação a um público, cuja disposição lembra a de um cinema, têm aqui uma pré-história alternativa e institucional.<sup>29</sup>

Isso pode ser interpretado em dois sentidos. Em primeiro lugar, a disposição da instalação de Farocki remete – consciente ou inconscientemente – a uma prática comum da divul-

gação artística. Em segundo lugar, as aulas de História da Arte do final do séc. XIX recebem, por sua vez, com a mudança de pinturas para projeções de diapositivos, um caráter que lembra a situação do cinema: Herman Grimm, cujo nome está ligado à decisiva institucionalização da projeção de diapositivos na História da Arte, descreve a situação como Black Box; com o escurcimento ele espera o aumento da concentração, bem como o deslocamento da autoridade, do falante para a própria imagem. “Cada um recebe, isolado pela escuridão, sozinho perante essa visão, a explicação da obra por ela mesma, sem distúrbios.”<sup>30</sup>

## VI.

Roger Martin Buergel, diretor artístico da *documenta 12* junto a sua mulher Ruth Noack, pôde já em 1998 encontrar o leitor de Farocki. Buergel publicou o livro *Speaking of Godard*, de Kaja Silverman e Farocki em 1997, nos EUA, e o traduziu para a publicação alemã<sup>31</sup> – como curador ele ainda era pouco conhecido naquele ponto. Em seguida, fez curadoria de algumas pequenas exposições, entre as quais *Dinge, wie wir nicht verstehen* (Coisas como não as entendemos) nas Generali Foundation e *Die Regierung* (O governo) em Lüneburg, e em ambas foram mostrados trabalhos de Farocki. A parti-

cipação de Farocki na *documenta 12*, portanto, resulta de um contexto de trabalho mais longo. Com *Viver na RFA* (1990), além do mais, um filme de Farocki também fez parte da Programação Alexander Horwath de Cinema. Maior atenção recebeu, contudo, sua instalação, produzida para a *documenta*, *Deep Play*, uma montagem paralela com 12 telas planas em que se viam reproduções sincronizadas em tempo real da final da Copa do Mundo de 2006.

“Da mesma forma que uma boa parte dos Estados Unidos se mostra num campo de futebol americano, num campo de golfe, num hipódromo ou numa mesa de pôquer, também uma boa parte de Bali se torna visível numa rinha de galos; pois somente no aspecto exterior brigam os galos ali; na realidade são homens,” escreve Clifford Geertz em seu conhecido texto sobre briga de galos em Bali.<sup>32</sup> Dele, Farocki tomou emprestado o título *Deep Play* para a análise do regime de imagens do jogo de futebol, mesmo que, de forma diversa à de Geertz, o olhar não esteja voltado para as relações dinâmicas entre lutadores e espectadores. Diferentemente do filme de Costard, *Fussball wie noch nie*, ou do seu *remake* não autorizado, *Zidane. Un portrait du 21e siècle*, de Douglas Gordon e Philippe Parreno, não se trata de seguir, com diferentes câme-

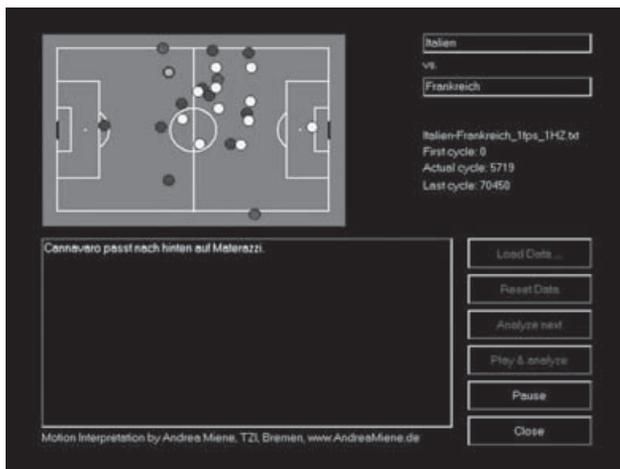
ras, um mesmo jogador e, por meio dessa deliberação visão de túnel, provocar um novo olhar sobre o jogo. Deve-se observar, antes, como diversificação e desdobramento analíticos dos superdeterminados 120 minutos. O material de que consiste *Deep Play*, as câmeras de segurança, o sistema de câmeras oficial da FIFA, as conversões de sinais acústicos em registros no campo gerados por programa de rastreamento, vem de fontes de imagens públicas e privadas. Em grande parte, trata-se de “imagens operacionais”. Com o termo, Farocki define, desde os anos 90, as imagens que fazem parte de um bloco técnico e não seguem nenhum interesse estético primário: imagens de câmeras de vigilância, produções informáticas visuais de *scanners* da íris ou programas de rastreamento.

*Deep Play* mistura essas representações visuais analíticas com o material das câmeras de televisão, com o qual todo espectador está habituado. Dessa mistura resulta uma primeira tensão, pois a disposição sinóptica das 12 formas de representação cria um contrapolo analítico ao acontecimento dramático e sobrecarregado do campo. Para cada tela, há claramente um olhar definido sobre as características do jogo e uma tradução em imagens específicas e linguagem técnica. Alguns exemplos: “Sinal 1: A edição

ao vivo como foi mostrada na televisão pela *In-front Sports & Media AG, Zug (CH)*, ‘Clean Feed’: Gráfico de barras de *Ascensio, Match Expert, Nizhny Novgorod (RU)*, sobre a velocidade dos jogadores, valores máximos e média. Medição vetorial ocasional dos corpos dos jogadores com relação a efeito, reação das forças e momento de virada, *University of British Columbia, Visualization of Human Kinetics, Vancouver (CA)*. Som: voz do diretor mundial, Wolfgang Straub.”



“Sinal 9: Tradução automática do transcurso do jogo em linguagem verbal, *Technologie-Zentrum Informatik, Räumlich-zeitliche Analyse von dynamischen Szenen, Bremen*. Interpretação semântica por meio de redes de neurônios, *Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Dycos GmbH*. Som: voz computadorizada reproduz transcurso do jogo e interpretação.”<sup>33</sup>



Com a diversificação de Farocki, ocorre uma outra possibilidade da “colateralidade” no olhar, a qual se distingue da instalação de Griffith e de *Vergleich über ein Drittes*. Para descrever o desenvolvimento do processo narrativo de Griffith, o espaço fílmico é repetido no arranjo da instalação: dois quartos vizinhos dentro da narrativa, dois monitores posicionados lado a lado para a sua análise. A projeção dupla sobre a produção de tijolos coloca o meio de comparação em primeiro plano e amplia o campo de jogo do ponto de vista geográfico. Não mais dois quartos vizinhos, mas continentes muito distantes entre si entram na relação.

Em *Deep Play*, em vez disso, a sincronia está em primeiro plano. Todas as formas de representação estão relacionadas a um “núcleo”

narrativo comum – a final entre Itália e França. A simultaneidade dos sinais de imagem serve de terra elétrica aos sistemas de representação divergentes e suas respectivas traduções em outros discursos: o discurso do espaço público e da vigilância, o discurso técnico e algorítmico do rastreamento e reprodução de movimento, o discurso jornalístico de reportagem e transmissão.

O título tomado dos Estudos Culturais *Deep Play* e o uso de todas as imagens pensáveis indicam que a instalação da documentação poderia ser descrita como a mais próxima ao modelo da “Fusão”, já mencionado, o qual não faz distinção entre as imagens do cinema e as outras imagens.

Não só a alusão ao *Futebol como nunca*, de Helmut Costard, mostra que o cinema aqui entra em jogo como uma importante referência. Também em outros pontos os sinais individuais e a ordem geral fazem pensar em imagens de cinema. Assim, Farocki fala do total imóvel do estádio (sinal 2), em alusão a *Empire* como a “abordagem de Andy Warhol”,<sup>34</sup> e as próprias imagens das câmeras de vigilância externa do estádio lembram sequências de *Offside* (2006), de Jafar Panahi. Mas, mesmo para a combinação de sinais sincrônicos de imagem segundo os princípios de projeção múltipla ou de *split*

screen, há uma história nas formas experimentais do cinema, que vai dos trabalhos do *Expanded Cinema* nos anos 60, passa pela projeção nômupla em 35 mm de Zbig Rybczynski *Książka (New Book)*, de 1975, até *Timecode* (1999), de Mike Figgis.<sup>35</sup>

## VII.

Seria certamente demasiado forte rotular com expressões como “mercadoria contrabandeada” ou “subversão” o procedimento cinematográfico que Farocki transfere para o espaço da exposição. A mim parece se tratar, antes, – mais modestamente, mas com uma espantosa ênfase em sua insistência – de tornar disponível o conhecimento cinematográfico e de apontar possibilidades que foram desenvolvidas e trabalhadas em mais de cem anos.

No que se refere aos três modelos da relação “Cinema/Arte”, as quatro instalações comentadas seriam melhor caracterizadas como divergências. O trabalho Griffith e a versão em instalação de *A saída dos operários da fábrica* de fato tratam, como na teoria da emancipação, da análise reflexiva e consciente do cinema. Mas diferentemente do que lá se afirma, essa análise acontece com e não contra o cinema. Da mesma forma os teóricos da canibalização poderiam

dizer que, com *Vergleich über ein Drittes*, agora também o material específico em 16 mm do cinema foi abarcado pelo contexto da arte. Também aqui poderia ser contra-argumentado que com o material infiltra-se ao mesmo tempo no museu uma análise sistemática de processos de trabalho, nos quais o cinema e seu procedimento estão presentes a cada momento.

Esse é um gesto didático, e tem pouco a ver com nostalgia, quando se tem a mesma opinião de Farocki de que, na grande área das imagens, é adequado ao cinema um *status* particular. O “cinema” poderia ser entendido como uma “ideia reguladora”, um reservatório de imagens, que não se exaurirá tão cedo. Além disso, ele oferece um modo narrativo independente e pode ser usado como elegante instrumentário documental para pesquisas comparativas. Ele é doador de imagens, máquina de processamento de imagens, gerador de conhecimento imagético. Não é razão impositiva para se festejar a arte o fato de que todos esses movimentos e possibilidades que o cinema em sua história cultivou e refinou achem agora um lugar possível no espaço da arte. Também pode ser oportunidade – assim entendo as instalações de Farocki – de se assegurar mais uma vez as competências do cinema.

\* Publicado originalmente em: Henry Keazor / Fabienne Liptay / Susanne Marschall (eds.): *FilmKunst*, Marburg: Schüren 2010]

<sup>1</sup> Cf., por exemplo, o volume *Kunst/Kino*, ed. por Gregor Stemmerich, Köln 2001 e o catálogo da exposição *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion*, ed. por Joachim Jäger, Gabriele Knapstein e Anette Hüscher, Ostfildern 2006.

<sup>2</sup> Uma proposta para a contextualização histórica seria a exposição parisiense “Passages de l’image”1990/91, com curadoria de Raymond Bellour e Christine van Assche, como prelúdio a uma extensa lista de tentativas de julgamento da relação de “Cinema” e “Arte” no ambiente de museu.

<sup>3</sup> Algo semelhante na Vilém Flusser-Lecture de 1999, publicado com o título de *Bilderschatz*, Köln 2001.

<sup>4</sup> Ao lado de *Bilderschatz*, alguns outros textos de Farocki acompanham o projeto: Harun Farocki: *Arbeiter verlassen die Fabrik*. In: Ders.: Nachdruck, Berlin 2001, pp. 231–247. Ders.: *Wie soll man das nennen, was ich vermisste?* In: Wolfgang Ernst / Stefan Heidenreich / Ute Holl (eds.): *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, Berlin 2003, pp. 17–29. Sobre “Der Ausdruck der Hände”, Jörg Becker, coautor de Farocki, escreveu um detalhado texto, que torna acessível outros materiais da pesquisa; da mesma forma em *Suchbilder*, pp. 30-43. Um paralelo ao projeto de busca de tópoi de Farocki são os filmes-compi-

lação “Film ist.” do diretor austríaco Gustav Deutsch. Entre 1996 e 1998 (séries 1-6) e entre 1998 e 2002 (séries 7-12), surgem 12 filmes que compilam aspectos formais individuais do novo Medium em filmes acadêmicos (1-6) e nos primeiros filmes de entretenimento (7-12). Cf. também o detalhado livro Gustav Deutsch / Hanna Schimek: *Film ist. Recherche*, Wien 2002.

<sup>5</sup> “Projekt Migration”, Kölnischer Kunstverein, 1º de outubro 2005 – 15 de janeiro 2006, “Shrinking Cities”, KW Institute for Contemporary Art, 4 de setembro a 7 de novembro 2004, mais tarde em diversos lugares no país e no exterior. Cf. também a atração do “documental” em relação a tais exposições com orientação das ciências sociais.

<sup>6</sup> Que no ambiente dos museus tudo seja possível não é novo, e há (numa radicalização das posições de vanguarda do início do século XX) a realização de esforços conceituais e pós-conceituais no mínimo desde os anos 60. Diferentemente da época da ambivalente abertura dos museus, o movimento de apropriação hoje não se volta contra a instituição, mas parte dela. O sentido do vetor parece ter se invertido.

<sup>7</sup> Tom Holert: «Vorbeihuschende Bilder». Das archivierte Visuelle als Sozialfall und Politikum. In: *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*, ed. por Wolfgang Ernst, Stefan Heidenreich e Ute Holl, Berlin: Kadmos 2003, pp. 134-143: 136.

<sup>8</sup> Farocki 2003, p. 29.

<sup>9</sup> Raymond Bellour: *Über ein anderes Kino*, in: *Kunst/Kino*, ed. por Gregor Stemmerich, Köln 2001, pp. 251–269.

<sup>10</sup> Para a origem do termo, que em Bert Rebhandl é “Normalfall des Kinos” (“Caso normal do cinema”) cf. seu texto sobre os diretores da *documenta 10* (1997): Bert Rebhandl: *Bildsprache. documenta X: Sieben Filmemacher im Kunstfeld*. In: *Meteor* 9/1997, pp. 4–12: 12.

<sup>11</sup> Sabine Vogel: Explosion der Normalität, Interview mit Alexander Horwath, Filmmuseum, Wien, in: *artnet*, 5. April 2007 [http://www.artnet.de/magazine/features/vogel/vogel04-05-07.asp (08.09.2008)]. Horwath defendeu sua posição com particular veemência, a qual também vai contra a acomodação do cinema na instalação, numa discussão no Festival de Curtas de Oberhauser em 2007. Cf. Does the Museum Fail?: Podium Discussion at the 53rd International Short Film Festival Oberhausen, in: *Kinomuseum. Toward an Artists' Cinema*, Köln 2008, pp. 115–155.

<sup>12</sup> Alexander Horwath: Zweimal Leben. Das documenta 12 Filmprogramm, <http://documenta.de/786.html?&L=0;> (08/09/2008).

<sup>13</sup> Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, p. 183.

<sup>14</sup> Chrissie Iles: *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964-1977*, New York 2001, p. 33. O catálogo da exposição de mesmo nome no Whitney Museum of American Art, New York, 18 de outubro de 2001 a 6 de janeiro de 2002.

<sup>15</sup> Oliver Grau: Integrating Media Art into our Culture. Art History as Image Science. In: Ders. (Hg.): *Media Art Histories*, Cambridge/Mass. 2007, p. 11.

<sup>16</sup> Hitchcock et l'art: coïncidences fatales, Paris, Centre

Pompidou 6 de junho – 24 de setembro de 2001, Curadores: Dominique Paini und Didier Ottinger.

<sup>17</sup> Le mouvement des Images. Art et Cinéma, 5 de abril 2006 a 29 de janeiro 2007, Centre Pompidou, Curador: Philippe Alain Michaud.

<sup>18</sup> Para a figura do curador cf. a coletânea *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, ed. por Judith Rugg und Michèle Sedgwick, Bristol und Chicago 2007, particularmente o texto de Paul O'Neil, no qual ele propõe uma periodização para o começo da “Curatorial Turn”, que corresponde ao aumento das “instalações cinematográficas” nas exposições. Paul O'Neill: *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*. In: Rugg und Sedgwick (Hg.) 2007, p. 13–28.

<sup>19</sup> *Hall of Mirrors. Art and Film Since 1945*, ed. por Kerry Brougher, Los Angeles 1996. A exposição de mesmo nome, que depois do MOCA de Los Angeles (17 de março a 28 de julho de 2006) pôde ser vista em duas outras cidades americanas e em Roma, é definida como um dos pontos de partida para a maior atenção dispensada à interseção. Duas exposições mais recentes sobre o tema: *Collateral. When Art looks at Cinema*, Hangar Bicocca - Spazio d'arte contemporanea, Mailand, 2 de fevereiro a 15 de março 2007, Curadora Adelina von Fürstenberg e *The Cinema Effect. Illusion, Reality and the Moving Image*, Part I: Dreams, 14 de fevereiro a 11 de maio 2008, Curadores: Kerry Brougher e Kelly Gordon, Part II: Realisms, 19 de junho a 3 de setembro 2008, Curadoras: Anne Ellegood e Kristen Hileman, Hirshhorn Museum Washington.

<sup>20</sup> Para uma leitura do título e uma análise da exposição cf. também Diedrich Diederichsen: *KINO WIE NOCH NIE*, new

filmkritik 11. juni 2007, <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-06/kino-wie-noch-nie/> (08/09/2008).

<sup>21</sup> Bellour 2001, p. 260.

<sup>22</sup> Uma tese semelhante defende Doug Aitken em sua coletânea de conversas *Broken Screen. 26 Conversations with Doug Aitken. Expanding the Image, Breaking the Narrative*, New York 2006.

<sup>23</sup> Thomas Elsaesser objetou que Farocki não tenha levado em conta em sua instalação-Griffith as pesquisas sobre o cinema antigo feitas nas últimas décadas pela “Neue Filmgeschichte”; assim, o que Farocki interpreta como *close-up* é na verdade um “insert shot,” que preenche uma outra função dentro da narrativa. Uma visão geral muito útil da pesquisa sobre Griffith: Thomas Elsaesser: Das Kontinuitätssystem. D.W. Griffith und die Folgen. In: Ders.: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München 2002, pp. 190–223.

<sup>24</sup> *Flyer* da exposição na Akademie der Künste, cf. também o texto programático no catálogo: Antje Ehmann / Harun Farocki: *Kino wie noch nie*, ed. por Antje Ehmann / Harun Farocki, Köln 2006, pp. 12-16.

<sup>25</sup> Harun Farocki: Quereinfluss/Weiche Montage. In: *newfilmkritik*, 12 de junho 2002, <http://newfilmkritik.de/archiv/2002-06/quereinflussweiche-montage/> (08/09/2008).

<sup>26</sup> Cf. Elisabeth Büttner: «Sie tun nichts Altes mehr. Aber die Zeit rollt noch weiter.» Neue Bilder von Harun Farocki. In: *Harun Farocki. Nebeneinander*, ed. pelo MuMok Wien, Köln 2007, p. 39.

<sup>27</sup> Nota da produção de “Vergleich über ein Drittes”, [www.farocki-film.de/verglin.htm](http://www.farocki-film.de/verglin.htm) (09/07/08). O texto de Farocki na

internet foi, nesse meio tempo, substituído por outro.

<sup>28</sup> Sobre a vã tentativa de Bruno Meyer de estabelecer o diapositivo como *medium*, cf. Heinrich Dilly: Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion, in: *Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung «Präsentationsformen von Fotografie»* (junho de 1994, Reiß-Museum Mannheim), Rundbrief Fotografie. Sonderheft 2, Göppingen 1995, pp. 39–44.

<sup>29</sup> Sobre Bruno Meyer: “Através da projeção de obras de arte na sala de aula, todos os alunos podiam ver ao mesmo tempo a figura e os detalhes de que se tratava na palestra. [...] Na projeção simultânea de duas ‘representações-relacionadas’ ele reconheceu um grande valor didático, e quase duas décadas depois Heinrich Wölfflin já conseguia isso não com o uso de dois projetores, mas montando duas imagens no mesmo diapositivo. Além disso, as obras deviam ser representadas em grande escala, isoladas e com uma moldura negra, para aumentar o efeito da imagem.” (Ingeborg Reichle: Medienbrüche, in: *kritische Berichte 1/2002* [Themenheft: Die Bildmedien der Kunstgeschichte], pp. 40–56: 44.) Sobre a reconstrução histórica cf. sobretudo os textos de Heinrich Dilly e – estimulada pela nova questão dos media técnicos na prática da história da arte – Dorothee Haffner: «Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach». *Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz*. In: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, ed. por Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert e Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, 119–129.

<sup>30</sup> Herman Grimm: “Die Umgestaltung der Universitätsvorlesung über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons.” In: Herman Grimm: *Beiträge zur Kulturgeschichte*, Berlin 1897, p. 315.

<sup>31</sup> Harun Farocki / Kaja Silverman: Von Godard sprechen, Berlin 1998.

<sup>32</sup> Clifford Geertz: “Deep Play”: Bemerkungen zum bali-nesischen Hahnenkampf. In: Ders.: *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zum Verstehen kultureller Systeme*, trad. de Brigitte Luchesi e Rolf Bindemann, 5. Auflage, Frankfurt am Main 1997, pp. 202–260: 208 s.

<sup>33</sup> Ambas as citações das legendas estão no detalhado texto de Farocki sobre a instalação. Harun Farocki: Auf zwölf Flächen Schirmen. Kaum noch ein Handwerk. In: *new film-kritik*, 16/12/2007, [www.newfilmkritik.de/archiv/2007-12/auf-zwolf-flachen-schirmen/](http://www.newfilmkritik.de/archiv/2007-12/auf-zwolf-flachen-schirmen/) (08/09/2008).

<sup>34</sup> Para seu filme “Empire”, Warhol direcionou em 1964 – mais exatamente na noite de 25 para 26 de julho, entre 20h06min e 02h42min – sua câmera para o Empire State Building, sem movê-la. Uma vez que a velocidade de projeção é menor do que a velocidade da filmagem, a exibição do filme dura oito horas e cinco minutos.

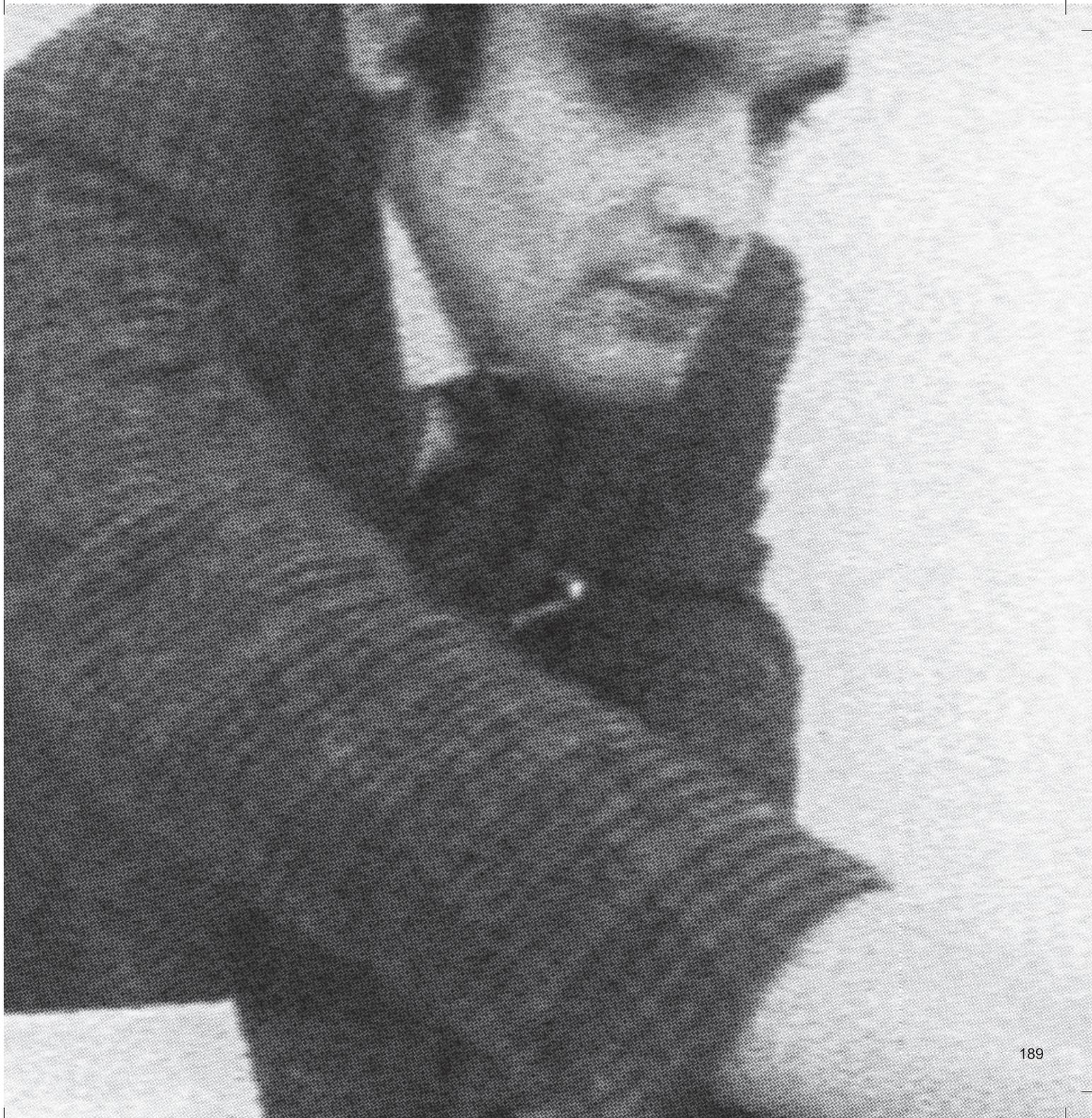
<sup>35</sup> Cf. Anne Friedberg: The Multiple. In: Dies.: *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, Cambridge/Massachusetts 2006, pp. 190–247.



**HF DE A A Z OU:**

**26 INTRODUÇÕES A HARUN FAROCKI**

Antje Ehmann e Kodwo Eshun\*



## **A = Admiration** (*Admiração*)

“Provavelmente só fiz meu filme *Entre duas guerras* (1978) para chamar a atenção de Jean-Marie Straub”, disse HF numa conversa com Alexander Kluge, em 1979<sup>1</sup>. O que Farocki admirava nos filmes *Machorka-Muff* (1963) e *Não reconciliados* (1965) eram as imagens e os sons que divergiam dos modos convencionais de atuar e falar. As restrições e inclusões de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet abriram o que Tom Holert chama de “o deserto do político”, conceito definido como uma geografia da distância. Não importa o quanto o espectador esteja perto das personagens, ele nunca se aproxima delas, e não importa quanta proximidade exista entre as personagens, elas nunca encontram um ponto em comum. Em *Relações de classe* (1984), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, por exemplo, sente-se essa dupla distância especialmente quando Delamarche (Harun Farocki) e Robinson (Manfred Blank) dividem a cama; mas nunca temos a certeza de que Delamarche e Robinson sejam de fato personagens.

## **B = Beta-SP**

A obra de HF pode ser descrita como uma curta biografia de padrões técnicos em termos de formatos, aparelhos de mídia digital e

ferramentas de edição. A lista de formatos inclui: 16mm reversível, negativo 16mm, 35mm, vídeo de 2 polegadas, vídeo de 1 polegada, Beta-SP, Beta-Digital, Mini-DV. A lista de aparelhos inclui: U-matic, gravador de fita de ¼, Beta-SP, VHS/S-VHS e DVD. A lista de ferramentas de edição inclui: uma moviola 16mm, uma moviola 35mm, uma moviola 16mm/35mm, uma ilha de edição U-matic, uma ilha de edição VHS/S-VHS, um Avid e um Premiere-Pro. HF lembra-se do uso de um aparelho *Ikegami* de ¼ de polegada, semelhante a um enorme gravador *Revox* de dois rolos. Esse aparelho aceitava fitas de ¼ em seus enormes rolos, mas havia um problema: “Para manter a imagem estável, tínhamos que encostar algo contra o rolo de trás, que funcionava como um freio. Nossa revista *Filmkritik* era leve demais. A *dialética da natureza* de Engels era pesada demais. As *notas sobre o cinematógrafo* (1975), de Bresson, eram perfeitas”<sup>2</sup>. O embate entre os diferentes padrões força o cineasta a adotar uma relação de amor e ódio com suas máquinas, oscilando entre sentimentos de ternura, deferência, desespero e divórcio.

## **C = Countershot** (*Contracampo*)

“Hartmut Bitomsky achava que, no início, o cinema se restringia a um único cenário, no qual a câmera filmava em plano longo, como se

a cena se passasse num palco. Com a introdução do campo/contracampo, o cenário foi dividido em dois, do mesmo modo que a introdução da produção industrial criou o turno noturno”<sup>3</sup>. HF retornou a essa lei de valor cinematográfico sob a forma de uma instalação de galeria intitulada *On construction of Griffith's films* (2006): os dois cenários identificados por Bitomsky tomam a forma de dois monitores adjacentes; a divisão imaginária do espaço cinematográfico torna-se concreta no arranjo dos monitores. A conhecida história dos amantes confinados em quartos opostos nos faz esquecer a divisão que organiza o cinema, na medida em que não nos damos conta dela. HF corta uma sequência do filme *Intolerância* (1917), de Griffith, e dá a cada bloco espacial o seu próprio monitor, de modo que possamos vê-los simultaneamente; nesse encontro com uma cine-arqueologia, nos confrontamos com o princípio fundador do cinema narrativo, como se fosse pela primeira vez.

#### **D = Devil** (*Diabo*)

“Em *O diabo provavelmente* (1977), de Robert Bresson, surge a pergunta: quem é o inimigo? Quem destrói o nosso mundo? Quem torna nossa vida tão difícil? E a resposta é: o diabo. Isso significa que não se pode nomear apenas uma pessoa. No momento, temos a sensação de

que as coisas não estão certas e que devemos criticar o modo como a política e a economia são administradas, mas sabemos que não há a opção de culpar uma única pessoa”<sup>4</sup>. Em abril de 2009, os eventos repentinos da crise econômica global deram a oportunidade de nomear o sistema bancário como um dos vários inimigos. A nomeação de um único inimigo é um prazer que aprendemos a negar; nos filmes de HF, diversos inimigos são nomeados: o Xá do Irã, a *Springer Verlag*<sup>5</sup>, a *Dow Chemical*, o sistema presidiário nos EUA, a *Texas Instruments* e, implicitamente, Guido Knopp<sup>6</sup>.

#### **E = Education image** (*Educação pela imagem*)

Tom Holert e Marion von Osten formularam o conceito de “educação pela imagem” em 2007 para pensar os modos pelos quais o cenário educacional aparece na cultura visual, e os modos pelos quais a cultura visual funciona como instrumento pedagógico. A “educação pela imagem” é claramente visível no trabalho de HF de três maneiras: primeiro, em elementos como mesas de escritório, máquinas de datilografar, livros, diagramas e equações que constituem cenografias do aprendizado; segundo, em cenas que dramatizam narrativas de aprendizado; e terceiro, em cenas em que o diretor aparece como sujeito do aprendizado, sentado à mesa,

rodeado de livros e fotografias. A educação pela imagem é o protótipo do vilão do mundo artístico contemporâneo: dizer que uma imagem é didática ou pedagógica é a pior coisa que se pode dizer sobre ela, muito pior do que dizer que a imagem é pornográfica. Esse consenso é revertido no trabalho de HF.

### **F = Fascination** (*Fascinação*)

Em *Capital de risco* (2004) e *Os criadores dos impérios das compras* (2001) há uma atitude de fascinação agnóstica. A câmera observa a negociação de investidores capitalistas e arquitetos de *shopping center* com a curiosidade neutra de uma criança escutando adultos discutirem as flutuações das taxas de lucro das hipotecas. HF substitui a intensidade do antagonismo pela capacidade de concentração; presta uma homenagem a seus personagens através da atenção.

### **G = Gestures** (*Gestos*)

HF visitou a exposição *Face à l'histoire* no Centro George Pompidou em Paris, em 1997,

e parou diante da *Guerra sem Corpos* (1991-1996), de Allan Sekula. Essa série de nove fotografias coloridas documentava um gesto repetido: adolescentes, bebês e seus pais numa festa de comemoração pela Guerra do Golfo, na El Toro Marine Corps Station, Santa Ana, em abril de 1991, apontam em direção a um caça aéreo ou colocam seus dedos nos canos de suas armas. HF admitiu sentir inveja; gostaria de ter mostrado esse ritual. Seis anos mais tarde, em Washington, observando como as pessoas tocavam a parede de granito negro do Memorial do Vietnã, HF decidiu documentar os peregrinos e devotos que identificavam os nomes de sua família e amigos. Esses dois momentos forneceram o ponto de partida para *Transmission* (2007), em que as palmas alongadas e os traçados feitos pelos dedos constroem um retrato da instabilidade e da resistência. O gesto de tocar forma um circuito de trocas; os humanos doam seu esquecimento ao mineral, que o guarda para eles; e em troca, os memoriais doam sua permanência aos humanos, cada qual se livrando do fardo da memória, fazendo da pedra uma fonte de conforto. O granito lembrará.

## H = Headsets (Fones de ouvido)

Proposta para um projeto futuro



## I = Image therapy (Terapia pela imagem)

Os militares americanos acreditam que a imagem e o som digitais têm a capacidade de recrutar, treinar e contribuir para a cura do soldado traumatizado pelos campos de batalha no Iraque. *A Terapia de Imersão pela Realidade Virtual*, testemunho da fé do Exército no poder da animação computadorizada, é facilmente ridicularizada; os militares, no entanto, pararam de frequentá-la há muito; eles dedicam seu tempo a converter o poder afetivo da animação digital numa terapia pronta para ser testada em corpos destruídos. Mas quando e por que os militares perderam a fé na imagem documental? O Exército já não vai ao campo de batalha armado com suas câmeras; ele já não utiliza as imagens daqueles que ainda produzem esse tipo de material; ao invés disso, constroem iraquianos virtuais a partir de matrizes fornecidas pelo *Full Spectrum Warrior*. Será que a animação fornece uma imagem melhor das guerras do século XXI? Talvez sim, no seguinte sentido: o filme funcionava como padrão para as imagens; hoje, essa função é cumprida pela animação de computador. O poder pertence àqueles que monopolizam esse padrão; como o poder da animação pertence à indústria de jogos de computador, os

militares agora mostram a guerra com a força e o movimento do *Grand Thief Auto 5*. Talvez a compressão e a redução da abstração tenham um impacto mais forte sobre o paciente do que a realidade documentada, não importa o quão sofisticada seja sua produção.

### **J = Judgement** (*Julgamento*)

HF suprime os filmes dos quais não gosta, seja recusando sua exibição, seja não permitindo sua legendagem. Da perspectiva de quem assiste aos filmes, esse comportamento parece uma traição. Por que HF decidiria quais filmes podem ver a luz do dia, com base em razões inegociáveis? Não se pode designar essa escolha como um princípio de avaliação que mata certos filmes para poupar o cineasta? Com esse princípio em mente, pode se imaginar uma biografia dos fracassos de HF em três partes:

Primeira parte: de *The Division of Days* (1969) e *Something Self Explanatory* (15x) (1971) até 1976, HF e Hartmut Bitomsky permaneceram fiéis ao ideal do cine-marxismo como uma pedagogia alternativa. Querem mostrar ao mundo o que o cinema deve ser, mas o mundo lhes dá as costas. Entre 1971 e 1977, HF con-

segue fazer apenas um filme bem sucedido: *The Trouble with Images. A Critique of Television* (1973).

Segunda parte: de acordo com HF, apenas Bresson, Straub e Huillet conseguiram formular um método de trabalho com atores capaz de cancelar os efeitos de realidade da atuação. Ao adotar os métodos de RB, JMS e DH, HF foi obrigado a gastar todo seu tempo dizendo aos atores o que não fazer. Depois de *Betrayed* (1985), HF abandona seu sonho de trabalhar com atores.

Terceira parte: começando com *Uma imagem* (1983) e *Como se vê* (1986), HF encontra maneiras de transformar negações em afirmações: “Nenhum ator, nenhuma imagem criada por mim; é melhor citar algo que já existe e criar uma nova qualidade de documentário. Evitar as entrevistas, deixar o desconforto apenas para os idiotas dos quais se quer distância”<sup>7</sup>.

### **K = Kinship** (*Parentesco*)

HF começou a escrever para a *Filmkritik* em 1972 e tornou-se membro de seu corpo editorial em 1974. A *Filmkritik* funcionava como uma ilha; os filmes de HF não eram tão bem sucedidos

quanto ele esperava e a cooperativa da *Filmkritik* oferecia um tipo de parentesco. Juntar-se à cooperativa significava tornar-se financeiramente co-responsável pela revista. Em meados dos anos 1970, o corpo editorial de Berlim viajou à Munique, onde a maioria da cooperativa estava situada. A partir de 1978, os encontros editoriais aconteciam em Berlim. A *Filmkritik* publicava doze números por ano, num ritmo exigente que requeria aos editores (entre 12 e 15) contribuir regularmente com textos, em geral ensaios complexos e não apenas resenhas. O auge da publicação veio no final dos anos 1970, quando dedicou um número inteiro a *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, e ao trabalho de Peter Nestler<sup>8</sup>. Nos dois casos, a equipe editorial de Berlim viu e discutiu todos os filmes. Um autor, ou um grupo, escrevia um texto, coletivamente discutido e reescrito depois. Esse processo continuava até que o número especial fosse completado. No início dos anos 1980, Manfred Blank, HF e Susanne Röckel viajaram a Paris quatro vezes para conversar com cineastas, produtores, escritores, câmeras, atores, arquivistas e proprietários de salas de cinema. O que surgiu dessas viagens foram não apenas textos, mas também filmes: *O dinheiro*, de Bresson (1983, de Hartmut Bitomsky, Manfred

Blank, Jürgen Ebert, HF, Gaby Körner, Bárbara Schlungbaum e Melanie Walz), e *A dupla face de Peter Lorre* (1984, de HF e Felix Hoffmann). Esses filmes foram feitos para gerar renda para a revista, mas os esforços foram mal sucedidos e a revista foi fechada em 1984. Quatro anos mais tarde, os ex-editores ainda pagavam suas dívidas. Os filmes *K. Glaser – Writer and Smith* (1988), de HF, e *Cine City Paris* (1988), de Manfred Blank e HF, foram feitos para custear as despesas. Em retrospectiva, a revista havia chegado a um impasse em meados dos anos 1980: a expansão da produção de filmes que, durante 10 anos, animou a produção alemã, não conseguiu gerar um interesse equivalente em relação à crítica cinematográfica. A *Filmkritik* encontrou poucos diretores e escritores dispostos a juntar-se a ela em busca de uma nova linguagem crítica. Sua reação foi exigir mais dedicação de sua equipe, afugentando gente como Wenders, que escrevia ocasionalmente, e transformando-se num grupo aparte cujos padrões intimidavam os autores de que precisava. Ler a *Filmkritik* hoje significa perceber o valor das estruturas de suporte e das afinidades eletivas. Os debates e conversas obrigavam os editores e escritores a articular seus argumentos, esclarecer suas preferências e objeções e formular suas posições

a cada mês. Cercado de uma rede de aliados, o imaginário se tornava mais concreto, sobretudo quando seus aliados eram os cineastas e teóricos sobre quem se escrevia.

### **L = Lehrstück** (*Peça didática*)

De *Immersion* (2009) ao episódio da dramatização policial em *I thought I was seeing convicts* (2000), de *A entrevista* (1997) a *Re-training* (1994), de *O que há?* (1991) a *Viver na RFA* (1990) e *Doutrinação* (1987), uma série de filmes mapeiam as práticas comuns de treinamento, re-treinamento e dramatização comuns nos negócios – matrizes de uma vida de aprendizado na sociedade administrada em que vivemos. A terapia militar do século XXI e a dramatização empregada pela gerência corporativa e médica nas décadas de 1980 e 1990 não tinham consciência do quanto deviam às peças comunistas radicais como *A decisão* (1930), escrita por Brecht a partir das peças didáticas desenvolvidas no movimento operário, na Berlim dos anos 1920. O que mais nos espanta: as peças didáticas mostram indiferença em relação à plateia. Os participantes devem aprender, enquanto a plateia apenas testemunha. É uma postura oposta ao teatro clássico

e ao cinema, que procuram educar, instruir ou entreter a plateia. A peça didática vira as costas para a plateia. Ser uma testemunha de HF testemunhando os jogos de dramatização é encontrar *thrillers* para quem está cansado de *thrillers*.

### **M = Mimicry** (*Mimetismo*)

Quando HF escreve sobre filmes de que não gosta, exerce uma mímica cruel sem tréguas. Posiciona-se próximo a eles até que, sentença por sentença, sua linguagem volta-se contra eles e os expõe como algo vazio e constrangedor. HF escreve cartas de ódio ao cinema por meio da linguagem do amor. A atitude é uma mimese sarcástica que afirma: quando se trata de cinema, nunca se pode ser suficientemente cruel. *Videogramas de uma revolução* (1992), co-dirigido com Andrei Ujica, e *A Day in the Life of a Consumer* (1993) operam como uma crítica que imita a forma de seu assunto, como camaleões que reagem à música da montagem. Incorporam a força dos vídeos e comerciais de televisão num embate de rivalidade mimética e, nessa competição antagonica entre meios de comunicação, o meio fílmico é sempre vitorioso, graças ao poder superior da montagem.

## **N = Negotiations** (*Negociações*)

*A apresentação* (1996) e *Capital de risco* (2004) são exemplos de cinema direto que registram o drama complexo das negociações corporativas a partir do cenário de um reunião fechada. O ritual dos negócios se oferece à câmera como um jogo formal conduzido por antagonistas no mundo financeiro. A cena principal de *Yella* (2007), de Christian Petzold, é uma verdadeira lição sobre a negociação executiva. Um lado conduz as transações através de sinais comportamentais: um homem se inclina para trás com os braços na nuca, num gesto exagerado que sinaliza que outro homem deve intervir. O que esses homens não sabem é que Yella e seu chefe já conhecem as regras do blefe do mercado livre e preparam uma estratégia que desarma os planos de seus opositores. A cena oferece uma compreensão privilegiada do roteiro secreto do jogo de poder corporativo. Quando percebermos que, na verdade, essa cena é uma reconstrução ficcional de outra cena de *Capital de risco*, escrita por HF em colaboração com Petzold, temos um inesperado prazer, oriundo da sensação de que já conhecemos *Capital de risco*, ao contrário do resto da plateia. O

privilégio desse conhecimento posiciona o espectador num teatro de cumplicidade. Talvez essa cumplicidade nos forneça um diagrama do poder, no qual sentimos, simultaneamente, uma superioridade em relação ao resto da plateia e uma relação de solidariedade com Yella. A equação gera afinidade com a ficção e engajamento com o documentário.

## **O = Operational image** (*Imagem operacional*)

A trilogia *Eye/Machine* (2000-2003) analisa o novo regime da imagem operacional ao mapear, reconhecer e perseguir seus alvos, propondo uma cinematografia de mecanismos baseados em imagens não produzidas para o olho humano e que transformam o espectador doméstico num técnico de guerra.

A lista das imagens técnicas no trabalho de HF inclui:

- 01 Imagens operacionais
- 02 Imagens protéticas
- 03 Imagens de vigilância
- 04 Imagens de dados
- 05 Imagens estatísticas
- 06 Imagens diagramáticas

Podemos encontrar imagens operacionais em *Eye/Machine I – III*, em que as câmeras reconhecem os padrões. Em *Os criadores dos impérios das compras* (2001), as câmeras percorrem os corredores de um *shopping center* e reconhecem os dados. O título alemão de *Reconhecer e perseguir* – Erkennen und Verfolgen – pode ser traduzido como *Reconheça e persiga*, que, por sua vez, pode ser lido como continuação do *Vigiar e Punir*, de Foucault.

A segunda categoria visual que HF utiliza é a imagem protética. Ela tem o mesmo status técnico que a imagem operacional, pois sua função não é informar, entreter ou criar prazer estético. A diferença está no fato de que essas imagens são perigosas, pois têm funções nocivas aos humanos. Em *Counter-Music* (2004), a câmera viaja por um túnel de esgoto. Em *Eye/Machine*, uma câmera médica se move através do corpo. Em *Reconhecer e perseguir* (2003), câmeras vasculham um território.

A terceira categoria visual é a imagem de vigilância. Em *Counter-Music*, por exemplo, um

homem se senta no meio de um semi-círculo de 30 monitores que mostram perspectivas do sistema de metrô de Lille. Na tela 12 de *Deep Play* (2007), câmeras de segurança vigiam as pessoas que entram e saem do Estádio Olímpico de Berlim.

A quarta categoria visual é a imagem de dados. Em *Deep Play*, vemos na base da primeira tela o cálculo da velocidade média e máxima de jogadores de futebol durante uma partida. Isso poderia ajudar o técnico da equipe a determinar qual jogador deveria ser substituído, enquanto o monitor oito representa esquematicamente os passes, sem mostrar os jogadores.

A quinta categoria visual é a imagem estatística. Em *Information* (2004), feito por um *scanner* como uma série de slides digitais, as tendências históricas da migração através das fronteiras alemãs no século XX são mostradas através de mudanças nas imagens pictogramáticas desenvolvidas por Otto Neurath.

A sexta categoria visual é a imagem diagramática. Em *About Narration* (1975), imagens

diagramáticas fornecem o motor funcional da narrativa. Em *Entre duas guerras* (1978), a imagem diagramática assume as formas de uma equação química desenhada pelo herói em seu peito, de um modelo de blocos de madeira construído pela personagem para entender a rede da indústria de carvão e aço, e de um diagrama de giz desenhado pelos patins de uma menina, numa tomada vista de cima.

#### **P = Patience** (*Paciência*)

Se olharmos o mundo por bastante tempo da janela do primeiro andar, talvez ele se revele. Essa revelação é sua recompensa pelo tempo que não pode ser recuperado. Talvez não se ganhe nada pelo esforço. Esse jogo de apostas, esse risco, é o que HF chama de *O gosto da vida* (1979).

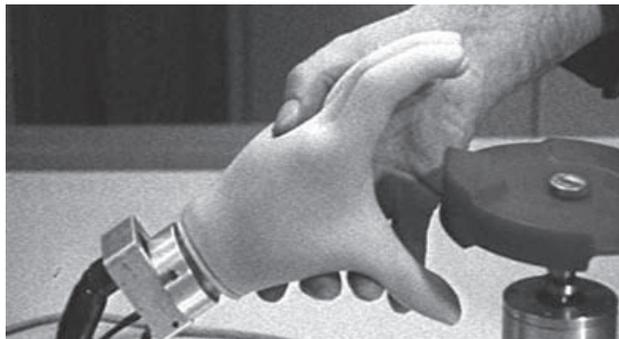
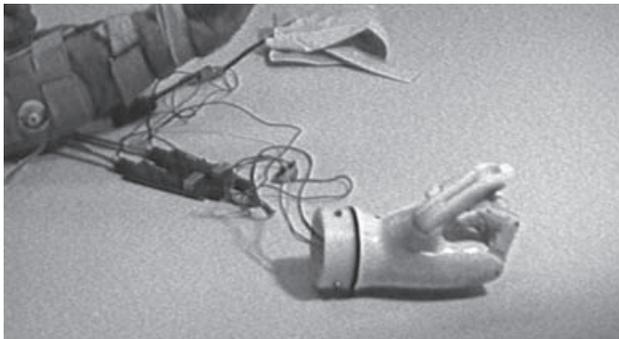
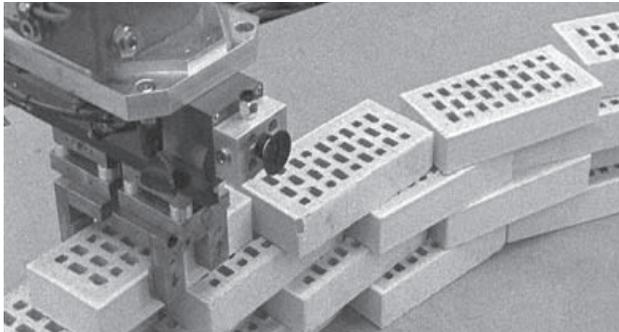
#### **Q = Quotations** (*Citações*)

Citando Andrei Ujica em 1993: “O título é uma paráfrase de um texto de Marcuse sobre

*Um dia na vida de Ivan Denisovich* (1962), de Aleksandr Solzhenitsyn.” *A Day in the Life of a Consumer* (1993) imita a regra de organização dos comerciais de televisão, nos quais certos produtos são identificados com horas específicas do dia. O princípio de viver sob as condições impostas pela fábrica de sonhos capitalista torna-se um princípio de montagem que reorganiza a industrialização da imaginação europeia do pós-guerra, num filme épico que avalia os apetites e desejos da massa dos espectadores. Se os programas de televisão agem como um sistema de canalização da atenção das pessoas para a publicidade, como Richard Serra argumentou em 1972, ao construir uma narrativa unificada a partir das frequências e ritmos do fluxo publicitário, o filme revela os modos pelos quais a publicidade se alimenta da atenção e cria desejos. Montado a partir de milhares de horas de comerciais, *A day in the life of a consumer* é o típico ornamento de massas e o *blockbuster* situacionista por excelência, trabalho feito para elevar e detonar a realidade de estúdio da vida cotidiana.

**R = Robotic hands** (*Mãos robóticas*)

Proposta para um projeto futuro II



**S = Section; cross** (*Corte transversal*)

Como é possível mostrar um dia na vida de uma cidade grande? Uma resposta poderia ser – fazendo um corte transversal e construindo uma amostra. Montar uma amostra do tempo-espaço significa reduzir a complexidade às imagens-chave que representam um dia na vida da cidade. Em 1993, Thomas Schadt re-fez *Berlim: Sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann. Ele procurou reencenar os eventos de 1927 em 1993, como se nada tivesse mudado nos 67 anos que separam um filme do outro. Essa a-historicidade ingênua levou HF a pensar em modos de representar o novo regime de imagens para tornar a cidade contemporânea visível através de uma amostra. Foi esse o ponto de partida de *Counter-Music* (2004).

**T = Timing** (*Noção de tempo*)

Aos 29 anos, Godard fez *Acosado* (1960). HF já tinha 30 anos e ainda não havia feito um longa-metragem. Aos 34 anos, completou *Entre duas guerras* (1978). Aos poucos, começou a perceber que não era uma pessoa precoce – como havia achado anteriormente – mas apenas alguém promissor que precisava de um

tempo de maturação. No campo dos esportes, conseguiu dar seu salto mais alto aos 48 anos; talvez ele tenha se transformado num jogador de futebol melhor depois dos 40, porque compensou a queda de energia adotando uma maior concentração.

### **U = Unspoken rules** (*Regras implícitas*)

- 01 Nunca deixe que um ator atue acordado
- 02 Sempre valorize um filme de ficção por suas qualidades de documentário
- 03 Se decidir mostrar alguém preparando uma refeição, sempre o mostre lavando os pratos no final
- 04 Nunca use o *Fratres*, de Arvo Pärt, como trilha sonora
- 05 Nunca use imagens dos campos de extermínio sem datá-las com precisão
- 06 Se você for homem e escrever um roteiro com uma personagem feminina, nunca se esqueça de que você é um homem
- 07 Nunca se esqueça de mostrar aquilo que a câmera não pode mostrar
- 08 Nunca use a câmera lenta para criar efeitos poéticos
- 09 Se houver um novo regime de imagens no mundo, não esqueça de mostrá-lo

10 Nunca faça *close-ups* de rostos de pessoas falando

11 Sempre faça listas

### **V = Visual concepts as search images** (*Conceitos visuais como imagens de busca*)

Em diversas ocasiões, HF explicou sua fascinação pelo motivo visual da pesquisa. “Tinha a fantasia de que um cineasta poderia ver – ou pelo menos uma parcela significativa – todas as tomadas de portas de fábricas já realizadas na história do cinema, antes de fazer a filmagem no dia seguinte.”<sup>9</sup> Até agora temos sete verbetes produzidos nesse dicionário imaginário de expressões fílmicas por HF e/ou por AE:

- 01 *A saída dos operários da fábrica* (1995)
- 02 *A expressão das mãos* (1997)
- 03 *Imagens da prisão* (2001)
- 04 Tópicos da história do cinema I: *Rotas* (Antje Ehmann, 2004)
- 05 Tópicos da história do cinema II: *Rir - Chorar* (Antje Ehmann, 2006)
- 06 Tópicos da história do cinema III: *Agitação interior, Espelho, Conexão, Super-Imagens, Janelas* (Antje Ehmann, 2006)
- 07 *Festejar ou Voar* (Antje Ehmann, Harun Farocki, 2008)

Uma lista de verbetes futuros poderia incluir:

#### 08 Imagens de reprogramação

Imagens cuja função é “des-” ou “re-” programar o nervo ótico da personagem e do espectador em filmes como: *Ipcress, o Arquivo confidencial* (1965), de Sidney J. Furie, no qual Harry Palmer é submetido ao processo da psico-neurose através do *Reflexo condicionado sob stress*, *The Flicker* (1966), de Tony Conrad, *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, onde Alex é submetido ao Tratamento de Ludovico, *No Mundo de 2020* (1973), de Richard Fleischer, onde Solly bebe nas enormes imagens da Terra verdejante no Teatro II da clínica de eutanásia, *A trama* (1974), de Alan J. Pakula, onde Joe Frady assiste à montagem que a Organização Parallax faz com cenas de sexo e violência, e *Shutter interface* (1975), de Paul Sharits.

#### 09 Imagens da sala de controle

Imagens de um grupo de trabalhadores cujo emprego é decodificar informações dispostas numa série de telas em filmes que incluem: *O enigma de Andrômeda* (1969), de Robert Wise, *THX 1138* (1971), de George Lucas, *Fase*

*IV - destruição* (1974), de Saul Bass, *Jogos de guerra* (1983), de John Badham, *Counter-Music* (1996), de HF, *Contato* (1997), de Robert Zemeckis, e *Em comparação* (2009), de HF.

#### **W = Weapons** (Armas)

A poesia do Maoísmo trabalha por inversões que revelam a assimetria surpreendente do poder. Fazer um filme político não é o mesmo que fazer filmes politicamente, como disse uma vez Godard. Em 1967, HF torna literal a idéia maoísta de que a citação é uma arma ao transformar uma página do *Pequeno Livro Vermelho* num míssil de papel que voa através do uso do combustível da montagem contra o Xá do Irã. Em 1969, Alexander Kluge definiu *As palavras do presidente* do seguinte modo: “é como se pudéssemos juntar a energia do sol numa xícara de café.”<sup>10</sup>

#### **X = XL** (GG)

As dimensões da projeção são indicações de uma atitude em relação à imagem e a si próprio. Quanto maior a projeção, mais impor-

tante é a obra de arte e maior é a auto-imagem do artista. Em algum lugar entre as dimensões gigantescas do espetáculo de vídeo e as dimensões minúsculas da imagem no telefone, está a resposta para a questão da instalação: qual é a relação correta entre a imagem e o espaço e entre o espaço e o visitante? De acordo com a qualidade técnica da imagem, HF limitou as dimensões da projeção para seu trabalho em espaços artísticos: máximo de 2,5 de comprimento para *Comparison via a third* (2007), filmado em 16mm; 1,5 para imagens feitas em vídeo ou captadas através de computadores ou CCTVs. Entre a tendência na direção do máximo e do minimalismo, HF resolveu essa questão a contento: P ou M; G ou GG?

#### **Y = Younger by profession** (*Profissão: jovem*)

Essa frase, do alemão *Berufsjugendlicher* indica a fidelidade de HF à ideia da juventude, precisamente aos esportes de sua juventude. A corrida, a natação, o futebol, o ciclismo. Nos anos 1960, HF tinha de praticar esportes em segredo para evitar o escárnio de seus com-

panheiros revolucionários. Nunca confie num pensamento que se concebeu sentado, dizia Nietzsche. Quando as ideias não fluíam durante a edição, HF gostava de correr e nadar no Lago Schlachtensee e essa atividade o ajudava a conceber a próxima ideia de montagem. Hoje ele nada no Lago Havemann e corre no estádio de uma escola da vizinhança.

#### **Z = Zeitgeist** (*Espírito do tempo*)

Em retrospectiva, é evidente que HF tocou no espírito do tempo com *Fogo que não se apaga* em 1969, e depois de cerca de 20 anos com *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, em 1988. Os dois filmes surgiram do desejo de evitar o *Zeitgeist* em que foram feitos, pois para HF a desconfiança nas crenças correntes sempre foi uma lei. Mas existe outra lei que se sobrepõe aos nossos sistemas e crenças pessoais: mesmo que se procure desviar do *Zeitgeist*, ele acaba por nos encontrar de qualquer modo. Ao se manter deliberadamente fora de compasso com o *Zeitgeist*, HF esperava evitá-lo, mas acabou inadvertidamente representando-o.

\*Publicado originalmente em Antje Ehman / Kodwo Eshun (org): “Harun Farocki: Against what? Against whom?”, Koenig Books e Raven Row: 2010

<sup>1</sup> Isso aconteceu nos antigos dias do vídeo – a fita não sobreviveu.

<sup>2</sup> HF em conversa com AE e KE, 7 de agosto de 2009.

<sup>3</sup> FAROCKI, Harun. “Shot/Countershot. The most Important Expression in Filmic Law of value”. In: *Harun Farocki*, Nachdruck/Imprint, ed. por Susanne Gaensheimer e Nicolas Schafhausen, Berlin/New York, 2001, p. 96.

<sup>4</sup> HF em conversa com AE e KE, 08.08.2009.

<sup>5</sup> *Springer Verlag* era e continua sendo o maior império midiático da Alemanha, conhecido por suas posições políticas de direita. Foi alvo de um protesto de estudantes em 1960 e tema de um dos filmes de HF, *Os jornais deles*, 1968.

<sup>6</sup> Guido Knopp é um jornalista de televisão conhecido por seus terríveis documentários sobre o Terceiro Reich.

<sup>7</sup> HF numa nota a AE e KE em agosto de 2008. Manuscrito não paginado.

<sup>8</sup> Peter Nestler é um documentarista alemão que fez filmes muito admirados por, por exemplo, HF, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Desde *Von Griechenland* (1965) a televisão alemã não quis exibir mais os filmes de Nestler, considerados radicais. Em seguida, ele se mudou para a Suécia, onde trabalhou para o setor de televisão infantil e onde continuou sua produção.

<sup>9</sup> FAROCKI, Harun. “Wie sollte man das nennen, was ich vermisste?” In: *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*. ed. por Wolfgang Enst, Stefan Heidenreich, Ute Holl, Berlin 2003, p. 28.

<sup>10</sup> De acordo com um aluno de AK em carta para HF.



## Créditos

### Ministério da Cultura

Ministro da Cultura  
*Juca Ferreira*

Secretário Executivo  
*Alfredo Manevy*

Secretário do Audiovisual  
*Newton Cannito*

### Cinemateca Brasileira

Diretores  
*Carlos Wendel de Magalhães*  
*Olga Fudemma*  
*Patricia de Filippi*

### Sociedade Amigos da Cinemateca

Presidente  
*Maria Dora G. Mourão*

Vice Presidente  
*Leopold Nosek*

### Goethe Institut São Paulo

Diretor Executivo  
*Wolfgang Bader*

Diretora Cultural  
*Jana Binder*

Coordenação Artes Visuais e Filmes  
*Simone Molitor*

Coordenação Fimoteca  
*José Zanetin*

### Cinusp “Paulo Emílio”

Diretora  
*Esther Império Hamburger*

Vice Diretora  
*Patrícia Moran Fernandes*

Coordenador de Produção  
*Luiz Adriano Augusto*

### Harun Farocki - por uma politização do olhar

Coordenação Geral  
*Maria Dora G. Mourão*

Curadoria da Mostra  
*Cristian Borges e Patrícia Mourão*

Coordenação de Produção da Mostra e Seminário  
*Patrícia Mourão*

Assistência de Produção  
*Rafael Nantes*  
*Ricardo Myiada*

Organização e Edição do Catálogo  
*Maria Dora G. Mourão, Cristian Borges e Patrícia Mourão*

Projeto Gráfico  
*João Batista Corrêa + Rua6Casa9*

Imagens  
*Todas as imagens © Harun Farocki*

Tradução  
*Bruna di Goia, Daniel Carrara, Marcos Soares, Pedro Maciel Guimaraes*

Impressão  
*Imprensa Oficial do Estado de São Paulo*

Legendagem Eletrônica  
*Casarini Produções*

Assessoria de Imprensa  
*Procultura*

## Agradecimentos

*Angelika Ramlow, Antje Ehmman, Anke Hahn, Cecília Antakli de Mello, Cezar Migliorin, Christa Blümlinger, Christoph Hochhäusler, Eduardo Scorel, Gesa Knolle, Harun Farocki, Henri Arraes Gerlaiseau, Ismail Xavier, José Zanetin, Mathias Rajhmann, Medappa Cheranda, Martine Floch, Melanie Martin, Michael Baute, Moacir dos Anjos, Pedro França, Raymond Bellour, Thomas Elsaesser, Simone Molitor, Volker Pantenburg*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Harun Farocki : por uma politização do olhar / Maria Dora G. Mourão, Cristian Borges, Patrícia Mourão, (organização). -- 1. ed. -- São Paulo : Cinemateca Brasileira, 2010.

Vários colaboradores.

Bibliografia.

ISBN 978-85-63889-00-3

1. Cinema - Alemanha 2. Cinema - Produtores e diretores - Alemanha 3. Farocki, Harun, 1944 - Crítica e interpretação 4. Filmografia I. Mourão, Maria Dora G. II. Borges, Cristian. III. Mourão, Patrícia.

10-09954

CDD-791.430945

Índices para catálogo sistemático:

1. Cineastas alemães : Apreciação crítica  
791.430945

