

SEÇÃO TEMÁTICA



Figura 1. Harun Farocki - *Nicht lösches Feuer* (1969). Diretor, roteirista, editor: Harun Farocki. Diretor assistente: Helke Sander. Diretor de fotografia: Gerd Conradt. Som: Ulrich Knaut. 16mm, P&B, 1:1,37. Duração: 25 min. Fonte: <https://www.harunfarocki.de/films/1960s/1969/inextinguishable-fire.html>

Cólera das imagens: controle, resistência, guerra

André Arçari (PPGAV-EBA/UFRJ)
Bruno Zorzal (PPGA-UFES)

"Elevar seu pensamento até a cólera. Elevar sua cólera até queimar a si mesmo. Para melhor cindir, calmamente, a violência do mundo."

Didi-Huberman, Georges.¹

Introdução

Ensaiar é expor fragmentos. Atravessar imagens e tempos distintos, entrecortando campos de conhecimento. Retomar e reincidir, na ordem da montagem, um conjunto de acasos. Diante disso, tomamos os filmes de Harun Farocki como exemplares direto desse modo de produção. Esse cineasta e artista visual atua no mundo à maneira de Godard, Straub e Huillet, assim como de Brecht, portando-se igualmente como um crítico das imagens e teórico da mídia ao refletir continuamente sobre as implicações políticas, sociais, culturais e éticas que infringem a economia imagética e os mecanismos de operação da vida em sociedade no tempo presente. Como Didi-Huberman nos sublinha em *Remontagens do tempo sofrido*, suas *imagens-montagens* nos apresentam uma *aporia para o pensamento* ao destacar um saber da visualidade que pode ser equiparado ao modo de trabalho dos filósofos. Ou seja, diante das produções farockianas, também somos convocados a refletir sobre o *pensamento da imagem*.

Reconhecemos que uma imagem nunca é única, mas sempre múltipla, e seus significados só se desvelam na cadeia de relações a que faz parte a partir de visões criteriosas. Nas artes das imagens em movimento, podemos citar a multiplicidade dos campos do cinema e do vídeo. Em sua aurora, o cinema analógico, como sabemos, constituía movimento por ilusão, através de uma sucessão de fotogramas encadeados um ao lado do outro, ou acima e abaixo, se olharmos a película de celulóide na vertical, para então sugerir o deslocamento dos corpos e dos elementos constitutivos das cenas. Diante disso, o ver fotográfico

¹ Didi-Huberman, Georges. *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 92.

e fílmico modularam-se numa relação de captação e montagem. Quer seja por captar imagens e posteriormente montá-las em sucessivos planos ou desmontar imagens pré-existentes para posteriormente as remontar com a intenção de dá-las uma nova vitalidade, um novo corpo a pertencer. É Didi-Huberman que ainda nos lembra: para montar, é preciso primeiramente desmontar.

Por sua vez, o vídeo, cuja base é de matriz eletrônica, analógica ou digital, foi uma tecnologia pioneira que, diferente do filme, gravou factualmente o movimento em sua base de registro. A fita de banda magnética de meia polegada tão difundida como elemento matricial das primeiras câmeras *Portapack* da Sony, aparatos portáteis facilitadores dos novos modos de fazer imagem nos anos 1970, tão usadas por artistas experimentais e entusiastas em instâncias caseiras e curiosas, movimentou uma cadeia de pensamento sobre, até então, uma nova mídia que se tornaria um elemento ativador das imagens em movimento em panorama emergente.

No aprendizado do *entre-imagens* que nos ensina Raymond Bellour, o fato de maior importância na economia imagética não estaria na separação entre os meios, na busca por uma *suposta* ontologia, mas em suas *zonas convergências*, como no diálogo entre um conjunto de círculos presentes no *diagrama de Venn-Euler*, onde podemos situar, e.g., a fotografia, o cinema e o vídeo. Já Philippe Dubois menciona que, em se tratando de *tecnologia*, o vídeo estaria entre o cinema que o precede e a imagem infográfica que o sucede; e discorre ainda que, em seu despontar no cenário artístico dos anos de 1970 como uma nova mídia, a teoria buscava delimitar o vídeo portátil a fim de estabelecer uma *identidade única* ou *essência* que o caracterizasse como uma mídia autêntica. Ao passar dos anos, ao longo das décadas de 1980 e 1990, esta *suposta essência identitária* foi se desfazendo e, as pessoas foram deixando de crer.

Situação I: controle

De fato, o vídeo recondicionou o verbo *ver* ao criar imagens cuja base é um fluxo de dados, abrindo-nos caminho para uma inesgotável fonte de material disponível de forma instantânea para uso e manipulação. Nesse sentido, podemos destacar que o dispositivo videográfico foi levado a instâncias de controle e vigilância de um lado, bem como de liberdade e manifestação do outro.

O primeiro texto desse dossiê intitula-se ***Est modus in rebus*** de **Lincoln Dias**. Ao analisar sua série homônima, vemos parte dos trípticos fotográficos captados por uma câmera frente a uma TV em cenas de filmes clássicas onde o rosto contorcido torna-se paisagem. De *Quem tem medo de Virginia Woolf?* a *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?*, seu catálogo parece dialogar com uma busca iconográfica da face patética, uma *pathosformel* da cólera, para usarmos o termo empregado por Aby Warburg em sua pesquisa frente a *fórmula de*

páthos. Juntamente com o ensaio de Didi-Huberman e o corpo de obras de Harun Farocki, as imagens do autor nomeiam e norteiam nossa noção colérica de uma *incorporação da revolta*, com suas expressões emocionais que fazem ver a perda de controle à equivalência do grupo escultórico de terracota *Compianto sul Cristo morto*, obra-prima do início do renascimento criada por Niccolò dell'Arca.

Por sua vez, o artigo ***Circuitos fechados de televisão: Por uma estética do monitoramento e da vigilância*** de André Arçari investiga as implicações imagéticas do vocábulo *controle* por esses sistemas de televisão, a partir de seus usos nos anos de 1970 por Bruce Nauman e Peter Weibel, traçando uma relação entre esse *olho que tudo vê* e a lógica prisional benthamiana. Isto porque entendemos que o olho onipresente dos tão atuais circuitos de monitoramento interno funciona como uma grande vista panóptica.

Foucault argumenta, em sua obra *Vigiar e Punir*, que o modelo do *pan-óptico*² de Bentham, em seu conceito idealista de penitenciária, não se limita apenas às prisões, mas se estende também para outras instituições e práticas sociais, funcionando como um símbolo de poder disciplinar e controle sobre os indivíduos. O filósofo francês aponta que isso cria uma sociedade disciplinada, na qual o poder é exercido de maneira sutil e invisível, e critica a ideia de que tal modelo possa promover a liberdade e a igualdade, afirmando que, na realidade, ele produz relações de dominação e submissão ao alimentar um sistema de vigilância e controle social que mantém a ordem e a conformidade, reprimindo qualquer desvio ou resistência.

O ensaio de Harun Farocki, ***Olhares de Controle: Notas acerca de um filme sobre penalidades e vigilância nos EUA***, traduzido diretamente do alemão, dá continuidade às questões sobre a *tríade tecnologia, imagem, prisão*. Publicado originalmente no semanário *Jungle World* N° 36 em 8 de setembro de 1999, o texto traz reflexões acerca de seu filme *Imagens da prisão [Gefängnisbilder]*, lançado meses após a escrita do texto, cujos frames concedidos pelo espólio do artista pela primeira vez acompanham o material escrito.

Situação II: resistência

A partir da repressão e vigilância, podemos ainda refletir sobre nosso trauma do período da Ditadura Civil-Militar. A pesquisadora Maria Angelica Melendi nos recorda, em seu projeto de pesquisa *O que resta da ditadura. Transgressão na arte de América Latina entre dois séculos* (2016-Atual), que a longa duração do período de exceção (1964-1985) não só circunscreveu marcas agressivas na

2 A etimologia da palavra *panóptico* deriva da combinação de duas raízes linguísticas. O termo *pan* tem origem no grego antigo, mais especificamente em Πάν (Pan), significando *todo* ou *todos*. Por sua vez, a palavra *óptico* tem suas raízes no grego ὀπτική (optiké), transliterado como *optiké*, e passou para o latim tardio como *optice*.

história de nossa sociedade como também naturalizou definitivamente malezas e procedimentos autoritários. A travessia desse longo e extenso período no Brasil, por um lado, desestimulou propostas de uma arte com caráter crítico-reflexivo que agisse explicitamente sobre o campo do real, promovendo muitas vezes, em parte da produção artística nacional, obras alegóricas, de caráter formal e composição visual harmônica. Todavia, a contrapelo a essa tendência estritamente formal, artistas visuais, músicos, escritores e cineastas desafiaram o regime autoritário e deram voz à resistência.

O ensaio ***Sob a Fumaça***, de **Bruno Zorzal**, reúne um conjunto de palavras arranjadas como um poema em fluxo de consciência, juntamente com uma sequência de imagens refotografadas a partir de telas, onde vemos diferentes volumes de fumaças causadas por bombas de gás em manifestações contra o sistema. Destaca-se, nesse sentido, o espaço público como lugar de negociação.

Assim como a persistência do advérbio *talvez*, que reaparece no texto de Zorzal, e dispostos a defender uma arte crítica e engajada com cunho social e político, os artistas do recente período ditatorial produziram obras que não apenas denunciavam a repressão política, mas também buscavam conscientizar e mobilizar a sociedade. No cruzamento entre estética, cultura e identidade, as especificidades dessas produções de resistência hoje são vistas como parte da história do país, onde muitos artistas utilizaram a fotografia, o cinema e o vídeo como ferramentas de protesto e reflexão social.

Esse período histórico marcou profundamente o campo social, criando situações-limite. Essas situações podem ser fator para exploração da subjetividade em circunstâncias singulares e têm origens das mais diversas, quer sejam físicas, emocionais, éticas, políticas, sociais ou existenciais. No artigo de **Gabriela de Laurentiss**, ***Movendo espaços com Anna Bella Geiger***, as *passagens* da artista carioca são analisadas, em diálogo crítico aos modelos hegemônicos e estanques de feminilidade, por meio dos quais as mulheres são, historicamente, retiradas do imaginário da criação artística.

Assim, poderíamos pensar igualmente no projeto *situações-limite* de Anna Bella Geiger como momentos ou circunstâncias em que nos defrontamos com condições extremas, desafiadoras ou críticas. De fato, nelas somos postos frente a escolhas difíceis, dilemas éticos e morais, exigindo importantes tomadas de decisões.

Já na análise agonística de **Mariana Teixeira** em ***Pensar uma imagem-guerra: Testemunho visual e estratégia de resistência em obras de Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera***, a autora destaca a intrínseca relação entre uma postura de resistência e uma reconfiguração dos modos de interagir com o mundo. Aprofundando-se nas obras dos artistas referenciados em seu título, as formas radicalmente tenazes adotadas por tais criadores são examinadas, destacando o papel crucial da imagem como documento da realidade e veículo

de mensagens. Ao explorar a construção de uma *imagem-guerra* por meio de abordagens artísticas específicas, revela-se não apenas a resiliência dos artistas, mas também a contribuição vital desse imaginário na defesa de posturas comprometidas diante dos conflitos, sublinhando a significativa influência da imagem nas esferas visual, social e política.

Situação III: guerra

O gesto desafiador dos artistas na paisagem histórica põe em questão a formação de que o espaço público democrático não é fixo, mas um lugar de constantes disputas que se dão no confronto. Para Claude Lefort, esse *desaparecimento dos sinais de certeza* dos fundamentos da vida social³ seria uma das insígnias da democracia. Se as manifestações, protestos e levantes erguem um estandarte em defesa dos direitos de um determinado grupo social, os atuais e fragmentados conflitos civis contemporâneos também compõem o *horizonte de eventos* dessa mesma conflituosa paisagem e nos aporta para a *imagem-guerra* — imagens que capturam fenômenos, situações ou cenas relacionadas à guerra, conflitos armados ou outras formas de violência. Essas imagens muitas vezes têm o poder de influenciar, cindir ou tensionar a opinião pública, a fim de provocar discussões e gerar reações emocionais por sua representação gráfica de eventos traumáticos e impactantes.

As imagens da guerra testemunhadas, se assim podemos dizer, pelos noticiários televisivos por **Bernard Koest** em *Fricções Internas & Guerra De Atrito: The Taste of War*, são intercaladas por imagens de seu arquivo. Somando-se a isto, um relato pessoal completa seu depoimento poético de dor, melancolia e protesto. Ao cruzar a história de sua vida com a história de suas produções, ele se pergunta: “Quantos anos se passaram desde que dei uma sepultura efêmera e vazia a esse soldado conhecido que foi meu avô, morto por um obus em 1916 em minha instalação *Pose en Paix*”. Silêncio.

De um lado, as imagens de guerra desempenham um papel importante na documentação histórica e na cobertura jornalística de conflitos em todo o mundo que, de motivações complexas, incluem disputas por recursos naturais, acesso a terras, identidade étnica, religiosa ou poder político. Do outro, essa mesma imageria acaba por dessensibilizar os espectadores que diariamente as consome como qualquer imagem. Koest se pergunta, no início de seu escrito, para onde vão as imagens das “incessantes acumulações de todas as guerras anteriores” que já se tornaram *frias* para os noticiários.

Uma das imagens mais emblemáticas é *A imagem da bomba*, título-tema da

3 Cf. Lefort, Claude. *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*. Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 279.

investigação de **Lucas Murari**. Pesquisando a produção imagética da bomba atômica, em especial sua primeira detonação, a Experiência Trinity, e pelo estudo da comunicação do experimento pelo governo do país, bem como de sua recepção frente a população, o artigo assume um tom que cruza dados históricos e análises filosóficas de teoria da imagem, sem antes deixar seu ar rarefeito de relatório forense.

Para Paul Virilio, como também argui Murari, os dispositivos utilizados em estratégias de guerra acabaram sendo acoplados às produções de imagens cinematográficas, mostrando-os que a história da guerra é também a história dos aparatos de visualização. Em suma, esses dispositivos podem ser usados para informar ou desinformar o público sobre os horrores da guerra, dar visibilidade ou retirar de cena situações de crise, e, até mesmo influenciar ou derrocar políticas e tomadas de decisões em âmbito local ou global. É por isto que, no campo da arte, a *pensabilidade* acerca dessas imagens suscitam debates complexos por diversas perspectivas como, e.g., ética e representação. Montar, desmontar e remontar imagens e discursos para assim devolver pontos de vista, como faz

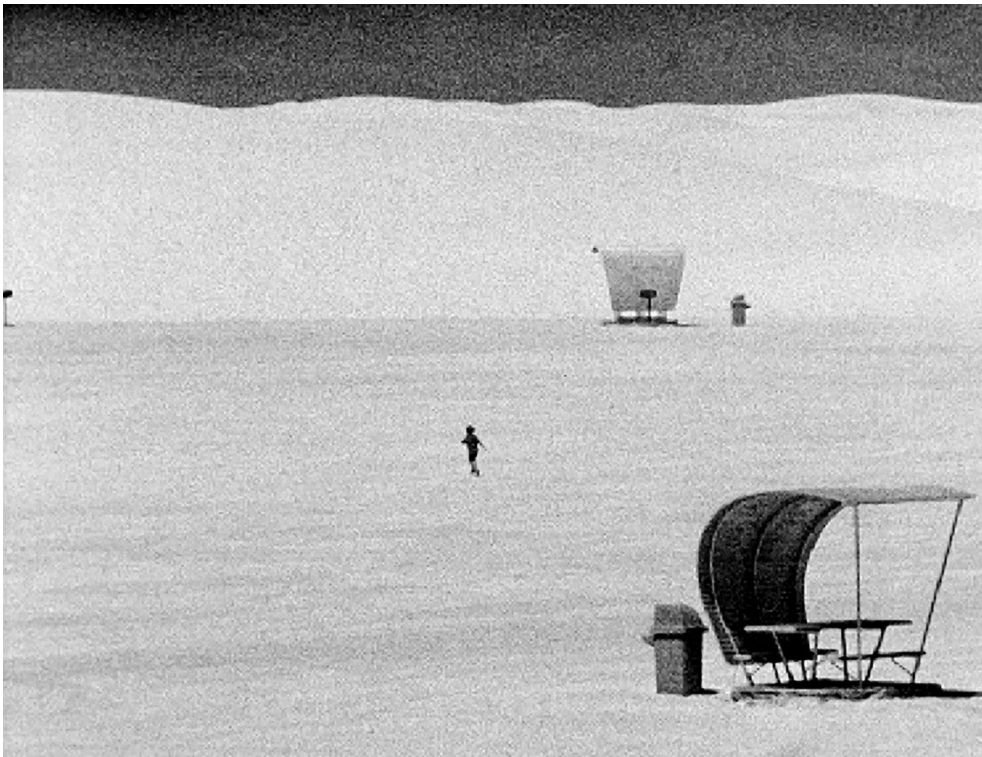


Figura 2. Dominique Gonzalez-Foerster - *Atomic Park* (2003). Super 8 transferido para 35mm, posteriormente transferido para Digital Betacam, 1.66. P&B e colorido. Som. 8min 14secs. Efeitos: Yanis Lerocheureuil Som: Christian Manzutto. Mixagem: Mickael Barre. Produção: Anna Sanders Films/Camera Lucida Production. Edição de 5. Foto: Still do filme

Farocki com suas *imagens-montagens* quando nos oferece uma perspectiva crítica dessas mesmas imagens que, agora restituídas de sentido, pertencem a um novo universo.

Assim, o artigo de Murari nos remonta a uma outra imagem da bomba, ou seus ecos. Referimo-nos ao filme experimental *Atomic Park* de Dominique Gonzalez-Foerster feito White Sands Desert (Deserto de Areia Branca) no Novo México. Equipada com uma câmera em mãos, Gonzalez-Foerster filma certas estruturas arquitetônicas de descanso, localizadas em meio ao deserto, capturando sequencialmente imagens de um carro próximo a uma dessas construções e famílias de turistas desfrutando de lazer no local.

Inicialmente, o filme parece ser ambientado em uma praia; no entanto, a sequência de imagens revela apenas bancos de areia, cuja cor é contrastada intencionalmente pelo preto & branco da película. A desolação de *Atomic Park* evoca um mundo árido, sobreexposto a uma falta de razão e lógica, tornando-se um lugar inabitável. As arquiteturas construídas no deserto reforçam os ideais de uma modernidade fracassada. O cenário joga, assim, com essas questões de um futuro que chegou prematuramente, representando uma cruel subversão dos avanços tecnológicos em direção a um massacre da vida humana.⁴

Por último, pelo meio do apoio de Antje Ehmann e o espólio de Harun Farocki, o presente dossiê conclui-se com **Notas sobre Imagens do mundo e inscrições da guerra** de **André Arçari** e **Tadeu Capistrano**; uma sequência de frames extraída de seu filme homônimo precedida de breves notações elucidativas acerca de seu conteúdo. Adicionalmente, ao posicionar-se à margem de suas próprias produções, o cineasta revela as imagens do mundo sem recorrer a efeitos estilísticos, desvendando estratos de significados que, inegavelmente, instigam uma reflexão mais profunda. O título sugestivo, *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, não apenas insinua a mediação do mundo por meio de imagens, mas também a incorporação da guerra nesse processo, sendo a palavra *inscrições* indicativa de que ambas demandam decodificação.

De maneira imediata, Farocki anuncia, assim, o cerne de seu tema principal; a complexa interconexão entre instrumentos de representação e destruição⁵ ao apresentar certas *imagens operativas*, conceito que cunhou para definir imagens com fins técnicos, sem intenção artística. Imagens de ordenação, medição, regulação, controle e, por excelência, imagens destinadas a fins militares.

4 Para mais informações sobre esta produção, cf. Arçari, André Nascimento. Dominique Gonzalez-Foerster: Chambres, Atomic Park, Desert Park, Empty Park. In: *Arte além da arte: Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020, pp. 153-164.

5 Cf. Foster, Hal. Vision quest: the cinema of Harun Farocki. In: *Artforum*, v. 43, n. 3, 2004, pp. 156-161.



Figura 3. Éléonore Weber - *Il n'y aura plus de nuit* (2020). Diretora: Éléonore Weber. Montagem: Charlotte Tourrés, Fred Piet, Eléonore Weber. Mixagem: Ivan Gariel. Produtores: Gaëlle Jones, Perspective Films. Narradora: Nathalie Richard. P&B e colorido. Duração: 75 min. Fonte: <https://www.critikat.com/>

Considerações Finais

Portanto, entre dispositivo, resistência e guerra, este dossiê reúne ensaios, escritos teóricos e críticos na interseção entre cinema, arte, filosofia e sociologia, sobre as crises e críticas em relação tanto à imagem quanto ao seu poder de operação como agente de transformação social, além de abrir-se para a análise de seus aparatos tecnológicos de uso e funcionamento. Didi-Huberman sugere que primeiro é preciso *desarmar os olhos* para em seguida “rearmar os olhos para ver, para tentar ver, para reaprender a ver”⁶.

Relembramos, na esteira desse pensamento, do recente filme documental *Não Haverá Mais Noite* (2020) [*Il n'y aura plus de nuit*] da cineasta francesa Éléonore Weber, realizado a partir de um arquivo de vídeos aéreos gravados por pilotos de caça em zonas de conflito para reconhecimento e morte. Pilotos e artilheiros de helicópteros de ataque em zonas de guerra usam câmeras térmicas para observar o movimento no solo e contabilizar baixas. Weber toma o silêncio das imagens para nos apresentar, juntamente com uma narração em *off*, gravações de

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 121.

missões francesas e americanas no Afeganistão, Iraque e Síria. O olho da câmera retoma a conceituação da *imagem-guerra* elaborada por Mariana Teixeira, e aqui, à maneira de Farocki, a mira da arma funde-se à lente da câmera.

Através da colaboração de um grupo de artistas e pesquisadores, buscamos ampliar as problemáticas relacionadas às imagens em movimento, abrangendo tanto uma produção contemporânea quanto diversas tensões históricas. Pontuamos, e.g., tanto questões que surgiram com o advento do vídeo a partir dos anos 1960-70 em face de sua emergência em território internacional, quanto da produção frente ao período ditatorial. Abordamos temas como os dilemas da imagem-guerra, o papel da fumaça como elemento constitutivo dos conflitos, situações-limites, imagens operativas, sistemas de controle, vigilância e punição social, bem como a antropologia da expressão facial colérica.

Dessa maneira, propomos “fabricar, contra os aparelhos de imagens, outros aparelhos para os combaterem pelo simples fato de existirem, funcionarem e transmitirem sentido. Opor ao *poder das imagens* outras imagens que liberam a *potência do olhar...*”⁷. Em suma, acima de tudo, trata-se de: “Elevar seu pensamento à altura de uma cólera”⁸ para ver (*voir*) o que está por trás da imagem e ali se esconde com suposta neutralidade, para saber (*savoir*) o seu possível, a fim de prever (*prevoir*) os seus passos.

Referências

ARÇARI, André Nascimento. Dominique Gonzalez-Foerster: Chambres, Atomic Park, Desert Park, Empty Park. In: *Arte além da arte: Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020, pp. 153-164.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens* - foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FOSTER, Hal. Vision quest: the cinema of Harun Farocki. In: *Artforum*, v. 43, n. 3, 2004, pp. 156-161.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

LEFORT, Claude. *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

MELENDI, Maria Angelica. *O que resta da ditadura. Transgressão na arte de América Latina entre dois séculos*. Belo Horizonte: Atual, 2016.

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

7 Ibid.

8 Ibid.

André Arçari

É artista visual e pesquisador, doutorando em Linguagens Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA/UFRJ) com bolsa CAPES. Suas pesquisas recentes investigam as teorias da imagem com ênfase no pensamento da convergência entre os campos da fotografia, filme, vídeo.

<http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>

<https://orcid.org/0000-0002-1601-2984>

E-mail: andrearcari@outlook.com

Bruno Zorzal

Artista visual e pesquisador, Bruno Zorzal é doutor em Estética, Filosofia e História das Artes Plásticas e Fotografia pela Universidade Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, na França. Faz exposições e publica livros de teoria da fotografia e das imagens no Brasil e na França. Atualmente é pós-doutorando junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Espírito Santo, PPGA-UFES, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo, Fapes, e membro da Cooperativa de pesquisa e criação RETiiNA. International.

<http://lattes.cnpq.br/6866476940846211>

<https://orcid.org/0000-0002-0470-4983>

E-mai: brunozorzal@gmail.com