

# Pensar uma imagem-guerra: testemunho visual e estratégia de resistência em obras de Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera

*Thinking a War-Image: Visual Testimony and Resistance Strategy in Works of Rabih Mroué, Harun Farocki, and Tania Bruguera*

Mariana Teixeira Elias (IA-Unicamp/FAPESP)

**Resumo:** Este artigo analisa o uso da imagem por artistas como Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera, destacando seu papel em documentar a realidade, comunicar mensagens e atuar como uma forma de resistência. Investigamos como suas abordagens contribuem para o engajamento e a interpretação de conflitos, formando o conceito que denominamos como *imagem-guerra*, inspirado nas ideias de Paul Virilio, discutidas no livro *Guerra e Cinema*. O artigo ressalta a relevância da imagem nas esferas visual, social e política contemporâneas.

**Palavras-chave:** Imagem; guerra; arte contemporânea.

**Abstract:** *This article examines the use of imagery by artists such as Rabih Mroué, Harun Farocki, and Tania Bruguera, highlighting its role in documenting reality, communicating messages, and acting as a form of resistance. We investigate how their approaches contribute to the engagement and interpretation of conflicts, forming the concept we term image-war, inspired by the ideas of Paul Virilio, discussed in the book War and Cinema. The article emphasizes the relevance of imagery in contemporary visual, social, and political spheres.*

**Keywords:** *Image; war; contemporary art.*

## Introdução

Iniciando nossa investigação, exploramos as estratégias empregadas na construção de narrativas visuais em obras de três relevantes artistas contemporâneos: Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera. Um foco especial é dado à *Revolução em Pixels*, uma palestra-performance<sup>1</sup> de Mroué, que se destaca pelo seu diálogo com a Guerra Síria e serve como um exemplo da intersecção entre arte e conflito. A análise busca compreender como as táticas visuais empregadas por esses artistas contribuem para novas formas de engajamento e compreensão do mundo em conflito, contribuindo para o que denominamos como *imagem-guerra*, conceito inspirado nas ideias de Paul Virilio expostas em seu livro *Guerra e Cinema*. Ao fazer isso, pretendemos identificar alguns pontos de convergência entre as artes visuais, a guerra e a política, ressaltando a importância e o impacto da imagem na era contemporânea.

Ao primeiro olhar, o título do livro de Virilio pode levar à suposição de que trata-se de filmes épicos de guerra, destacando batalhas e conflitos entre nações. Contudo, o autor segue uma direção distinta. Ele aborda a relação entre Guerra e Cinema a partir de uma perspectiva histórica, focando principalmente nas percepções humanas. De acordo com Virilio “não existe guerra, portanto, sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, além de instrumentos de destruição, as armas são também instrumentos de percepção” (Virilio, 2005, p. 24), ou seja, para o autor a guerra não se limita apenas aos atos físicos de combate; ela também envolve uma dimensão representacional significativa onde a desinformação, a propaganda e a guerra psicológica são tão importantes quanto a força física.

O autor desenvolve uma ampla reflexão, desde a invenção do cinema dos irmãos Lumière, afirmando que “o cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica” (Ibid., p. 27); passando pela Primeira Guerra Mundial, na qual, segundo ele, houve um grande crescimento do uso de sequências filmadas para que, assim, fosse possível um melhor reconhecimento aéreo do território; e a Segunda Guerra Mundial, onde entramos em uma era de superproduções imagéticas.

Guerra e Cinema nos mostra que o desenvolvimento dessas duas técnicas aconteceu simultaneamente. Ou seja, a indústria cinematográfica nasce acoplada à indústria bélica, atuando dentro de um mesmo campo de batalha: um campo de percepções, onde “o aprovisionamento de imagens se tornará equivalente ao aprovisionamento de munições, a guerra de 1914 inaugurará ‘um novo ‘sistema de armas’, formado pela combinação de um veículo de combate e de uma câmera” (Ibid., p. 16). Paul Virilio sugere que “desde sua origem, o

---

1 Termo usado pelo artista para denominar sua obra, também chamado por dele de uma *palestra não acadêmica*.

campo de batalha é um campo de percepção” e que “a máquina de guerra é para o polemárcos um instrumento de representação, comparável ao pincel e à paleta do pintor” (Ibid., p. 48). O autor nos aponta que “a função do olho é a função da alma” pois “qualquer que seja a extensão do campo de batalha, é preciso dispor o mais rapidamente possível da representação do dispositivo adversário, da imagem de suas forças e de suas reservas” (Ibid., 2005, p. 18). Deste ponto de vista, “o ver e o prever tendem então a se confundir a ponto de não mais discernir o atual do virtual” (Ibid., p. 18).

O autor nos mostra que a história da guerra é também a história das formas de visualização, ou seja, dos dispositivos técnicos de captura de imagens: “ao lado da inovação industrial das armas de repetição e das armas automáticas, existe ainda a inovação das imagens de repetição, cujo auge foi o fotograma” (Ibid., p. 19). Para ilustrar sua tese, o autor descreve diversas maneiras com que os dispositivos utilizados para a estratégia de guerra acabaram sendo acoplados para a produção de imagens cinematográficas. “Em 1847, o francês Jules Janssen se inspiraria na pistola de tambor (patenteada em 1832) para criar seu revólver astronômico, capaz de tirar fotografias em série”; utilizando esta mesma ideia, o francês Étienne-Jules Marey<sup>2</sup> “aperfeiçoou o fuzil cronofotográfico<sup>3</sup>, que permitia focalizar e fotografar um objeto em deslocamento no espaço” (Ibid., p. 33).

Partindo das ideias elaboradas por Virilio, propomos aqui refletir sobre um conceito de *imagem-guerra*. Para isso, é importante ter em mente que a palavra *imagem*, dentro deste artigo, deve ser entendida em um sentido amplo, não apenas sob o ponto de vista da *forma cinema*<sup>4</sup>, mas como um dispositivo de representação e de tomada de posição. Assim sendo, sugerimos que a *imagem-guerra* utiliza das mesmas estratégias de guerra abordadas por Virilio, mas ao invés de agir dentro de um campo de batalha, age em um campo de percepções carregando consigo a capacidade de tornar-se um gesto para a resistência.

Contudo, é importante ressaltar que uma *imagem-guerra* pode ser usada por lados opostos, tanto pelo oprimido quanto pelo opressor, para o *bem* ou para o *mal*. Podemos enxergar como um duelo: o opressor dispara imagens para a sociedade com a intenção de controlá-la e manipulá-la, tentando fazer do povo sua massa de manobra. Por outro lado, o artista/revolucionário responde apertando

---

2 Étienne-Jules Marey (1830–1904) destacou-se como um inventor e cronofotógrafo francês, desempenhando um papel crucial no progresso da cardiologia, instrumentação física, aviação, cinematografia e na ciência da fotografia. Ele é reconhecido como um dos precursores tanto na fotografia quanto na história do cinema.

3 A cronofotografia é uma técnica que analisa o movimento por meio de uma série de fotografias sequenciais. Essas imagens, ao criarem a ilusão de movimento, formam a base teórica do cinema.

4 Termo utilizado por André Parente e Victa de Carvalho no artigo *Entre cinema e arte contemporânea*. Cf. *Revista Galáxia*, Nº 17. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2009, pp. 27-40.

o gatilho da resistência, atirando imagens que transformam o campo de batalha em um campo de percepções. É importante ressaltar que a *imagem-guerra* como abordamos aqui possui as mais diversas estratégias de uso. Podemos dividi-las em muitas ramificações, atuando por exemplo, como uma *imagem-arma*, *imagem-estratégia* ou uma *imagem-testemunho*. Todavia é importante ter em mente que uma imagem pode integrar-se, ao mesmo tempo, em mais de uma dessas categorias. Aqui cabe nos questionarmos: o que pode o artista diante da Guerra, diante da desproporção de forças que ela traz? Como forma de clarear o conceito, apresentaremos no próximo tópico alguns artistas que fazem uso dos diferentes tipos de *imagens-guerra*.

### **Imagem como arma, estratégia e testemunho**

Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera são artistas conhecidos por abordagens críticas que examinam e desconstróem narrativas sociais e políticas usando a arte como um meio de engajamento. Rabih Mroué explora as complexidades e traumas do conflito libanês e da guerra civil síria em suas palestras-performances, peças de teatro e trabalhos visuais. Ele utiliza a imagem como uma ferramenta para a investigação usando materiais de arquivo e da internet, afim de questionar as versões oficiais dos eventos históricos. Mroué desafia os espectadores a questionar a autenticidade e a manipulação presente nas imagens que consumimos, revelando camadas de significado que são visíveis apenas com muita observação e visão crítica.

Harun Farocki era conhecido por sua análise crítica da tecnologia e das imagens produzidas em contextos industriais e militares. Como Mroué, Farocki estava interessado na imagem como evidência, assim como na maneira como ela pode ser usada tanto para revelar quanto para ocultar a verdade. Seu trabalho, frequentemente, se concentrava em entender como as imagens são empregues para exercer controle, e, em particular, como são utilizadas na vigilância e na simulação para fins militares e comerciais.

Tania Bruguera emprega a arte como um meio de provocar mudanças sociais e políticas, focando na repressão e na liberdade de expressão. Bruguera é conhecida por suas performances impactantes que convidam à reflexão e pela criação de termos como *arte útil*, que procura transformar o poder simbólico da arte em ações efetivas e consequências políticas. A artista explora as dinâmicas sociais e as relações de poder, muitas vezes colocando-se em risco para fazer declarações sobre os direitos humanos e a justiça.

Para pensar a *imagem-guerra*, a partir das obras dos artistas mencionados anteriormente, é necessário partir de algumas questões: quais são as táticas empregadas em suas obras? O que essas imagens revelam ou ocultam? Como elas se diferenciam das abordagens de outras obras de arte? Qual é a

essência que as define como uma *imagem-guerra*? Rabih Mroué, por exemplo, apresenta questões políticas pertinentes e necessárias para pensarmos a atual conjuntura dos conflitos e revoluções mundiais. Suas obras atuam “enquanto exercício político de ver, rever e denunciar na rede a guerra diária à qual estamos cruelmente expostos” (Monteiro, 2018, p. 261). Em entrevista<sup>5</sup> realizada pelo curador Philip Bither<sup>6</sup>, na ocasião de um festival no Walker Art Center em Minneapolis<sup>7</sup>, Rabih reflete sobre a importância de formular perguntas em seus trabalhos. Para ele, um dos papéis da arte é confrontar a história, ir em busca de respostas. Para isso, é necessário que o artista esteja em um processo de indagação constante. Na prática, a tática elaborada pelo artista é a de elaborar perguntas que não têm respostas prévias. Essa ação faz com que o espectador seja provocado a refletir sobre as questões expostas e assim, individualmente, tente formular as suas próprias indagações. Dessa forma, podemos ver o exercício de formular perguntas às imagens como uma estratégia para articular um “pensamento sobre a imagem contemporânea a partir e com as imagens em si” (Martinez, 2013, p. 76), usando o testemunho como instrumento.

## Revolução em Pixels

Rabih Mroué entra no palco, em silêncio, segurando algumas folhas de papel. No palco, vemos apenas uma mesa (algo parecido com uma escrivaninha), um computador, uma luminária, água e uma cadeira. Ele se senta, em silêncio, arruma as coisas em sua mesa e subitamente olha para o público, encarando sua plateia. Após alguns segundos, ele diz: “tudo começou com essa frase que ouvi por acaso: os manifestantes sírios estão gravando suas próprias mortes”. E continua a se questionar: “como os sírios poderiam gravar suas próprias mortes quando estão lutando por um futuro melhor? Eles realmente estão filmando a própria morte?”.

Estas indagações são o gatilho para todo o pensamento que o artista vai desenvolver durante sua apresentação<sup>8</sup>. Rabih mostra-se intrigado com aquela ideia e continua sua fala descrevendo como funcionam os meios de divulgação de notícias na Síria, os quais censuram e manipulam a cobertura dos protestos realizados pelos revolucionários.

---

5 Entrevista disponível em: <https://walkerart.org/magazine/rabih-mroue-in-conversation-with-philip-bithe>.

6 Philip Bither é curador de artes cênicas do Walker Art Center desde de 1997.

7 Walker Art Center em Minneapolis é um centro de arte contemporânea multidisciplinar na cidade de Minnesota, Estados Unidos. Para mais informações, cf. <https://walkerart.org/>.

8 Este formato foi apresentado no Brasil em 2017 durante a 4ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Foram realizadas duas exposições no teatro do SESC Vila Mariana, na cidade de São Paulo. Para mais informações, c.f. <https://mitsp.org/2017/revolucao-em-pixels/>.

O que distingue a revolução na Síria de outros países árabes é isso. Na Síria, jornalistas – sejam profissionais ou freelancers, parte de uma instituição ou não – estão inteiramente ausentes da cena do evento. Isso faz com que seja quase impossível saber o que está acontecendo durante as manifestações, se estão batendo, correndo, perseguindo, atirando, matando ou qualquer coisa do tipo. Existem só duas formas de sabermos o que está acontecendo lá: uma é pelos canais oficiais de notícias da Síria, e a outra, pelas imagens dos manifestantes, que são postadas na Internet (Mroué, 2013, p. 359, tradução nossa).<sup>9</sup>

Assim, Rabih propõe ao seu público uma tomada de consciência que suscitará questionamentos sobre as reais intenções da mídia estatal oficial. Conduzir sua pesquisa pelos canais tradicionais não se mostraria eficaz para obter respostas às suas perguntas. Esse fato o leva a realizar uma extensa busca pela internet em busca de respostas: “foi assim que me encontrei na internet, navegando de um site para outro, procurando por fatos, evidências que poderiam me dizer mais sobre as mortes na Síria. Eu queria ver e queria saber mais”.

As imagens produzidas pelos sírios são arquivos digitais, de baixa resolução, pixeladas. Isto as diferem das imagens produzidas dentro dos sistemas regulamentados e instituições oficiais. Os vídeos, em sua grande maioria, foram encontrados em páginas do Facebook e em canais do YouTube. Todos com uma característica em comum: uma imagem pixelada, sem resolução, uma imagem pobre, que tem sua origem “fora das instituições oficiais e dos sistemas regulamentados” (Mroué, 2013, p. 360). São imagens que percorrem “rapidamente os precários circuitos da rede, uma vez que foram excluídas das televisões, espaços reservados aos discursos dominantes” (Martínez, 2013, p. 79).

Hito Steyerl pensa, em seu ensaio *Em defesa da imagem pobre*, sobre o que são as imagens pobres e de que forma essa baixa resolução pode produzir uma subjetividade. A autora chama atenção para as imagens consideradas descartáveis, que são vistas como um ensaio para uma imagem e não seu modelo final. Para ela: “A imagem pobre é uma cópia em movimento. A sua qualidade é fraca, a sua resolução inferior, desclassificada” (Steyerl, 2009). E são estes adjetivos que a tornam “uma ideia errante, uma imagem itinerante, distribuída gratuitamente, esmagada em conexões digitais lentas, compactadas, reproduzidas, remisturadas, copiadas e coladas noutros canais de distribuição” (Ibid.).

Assim, para Hito, uma imagem de alta resolução pode ser mais sedutora para o espectador do que uma imagem pobre. A resolução é encarada como um fetiche, como se a falta dela, de alguma forma, castrasse o autor. Contudo, a autora diz que imagens pobres não são imagens sem valor, pois elas carregam consigo uma

---

<sup>9</sup> A cronofotografia é uma técnica que analisa o movimento por meio de uma série de fotografias sequenciais. Essas imagens, ao criarem a ilusão de movimento, formam a base teórica do cinema.

nova reflexão, como um território epistêmico que propicia ao sujeito, mediante as transformações das relações criadas com estas imagens, deter a possibilidade de pensar novos modos de ser e estar no mundo. Transfigura-se não mais uma relação com a aura, mas com o acesso, pois ela então: “Transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, filmes em clips, contemplação em distração” (Ibid.). Diante do contexto, constrói-se:

[...] redes globais anónimas, do mesmo modo que define um histórico partilhado, criando alianças enquanto viaja, provocando traduções ou erros de tradução e estimulando novos públicos e debates. Ao perder substância visual, recupera parte do seu poder político e devolve-lhe uma nova aura, que não se baseia apenas na permanência do original, mas antes na transitoriedade da cópia (Ibid.).

Para Hito Steyerl, a baixa qualidade dessas imagens, sua não correção e seu status de imagem real são os efeitos que causam empatia no espectador, tornando as imagens críveis. É como se a autora nos apontasse para um tipo de construção de um realismo contemporâneo realizado a partir do acesso digital a essas *imagens pobres*. Entretanto, se pensarmos nas imagens mostradas por Rabih Mroué durante *Revolução em Pixels*, podemos dizer que elas somente se tornam críveis a partir da narrativa feita pelo artista diante daquelas imagens; ou seja, não apenas por ser uma imagem pobre que ela se torna real para o espectador. Pois, de fato, não seria possível enxergar o que elas retratam se o contexto não fosse narrado pelo artista. Então, podemos dizer que uma imagem pobre sozinha não é totalmente capaz de fazer com que um sujeito pense novos modos de ser e estar no mundo.

Portanto, na obra de Rabih Mroué, essa imagem pobre, que é tomada de assalto, que não vemos direito, traz uma série de aberturas invisíveis para pensarmos muito além de seu processo de construção digital. Se pensarmos a partir da concepção de imagem-guerra, as imagens feitas pelos sírios carregam muitas reflexões, não sendo simplesmente imagens precárias, pobres; são imagens-testemunhos de grande valor histórico.

*Revolução em Pixels* mostra que a revolução é registrada publicamente através de celulares comuns, sem a sofisticação tecnológica dos modelos mais recentes. Esses dispositivos, embora simples, são usados como ferramentas cruciais em cenários de conflito, capturando e compartilhando imagens impactantes que retratam a realidade brutal sem elementos de ficção ou fantasia. É uma forma de documentação crua e direta dos horrores da guerra.

Como forma de analisar as imagens feitas pelos sírios, de maneira que as reações de espanto e envolvimento emocional sejam deixadas de lado, o artista opta por apresentar os vídeos pixelados junto a filmes e vídeos profissionais, lado

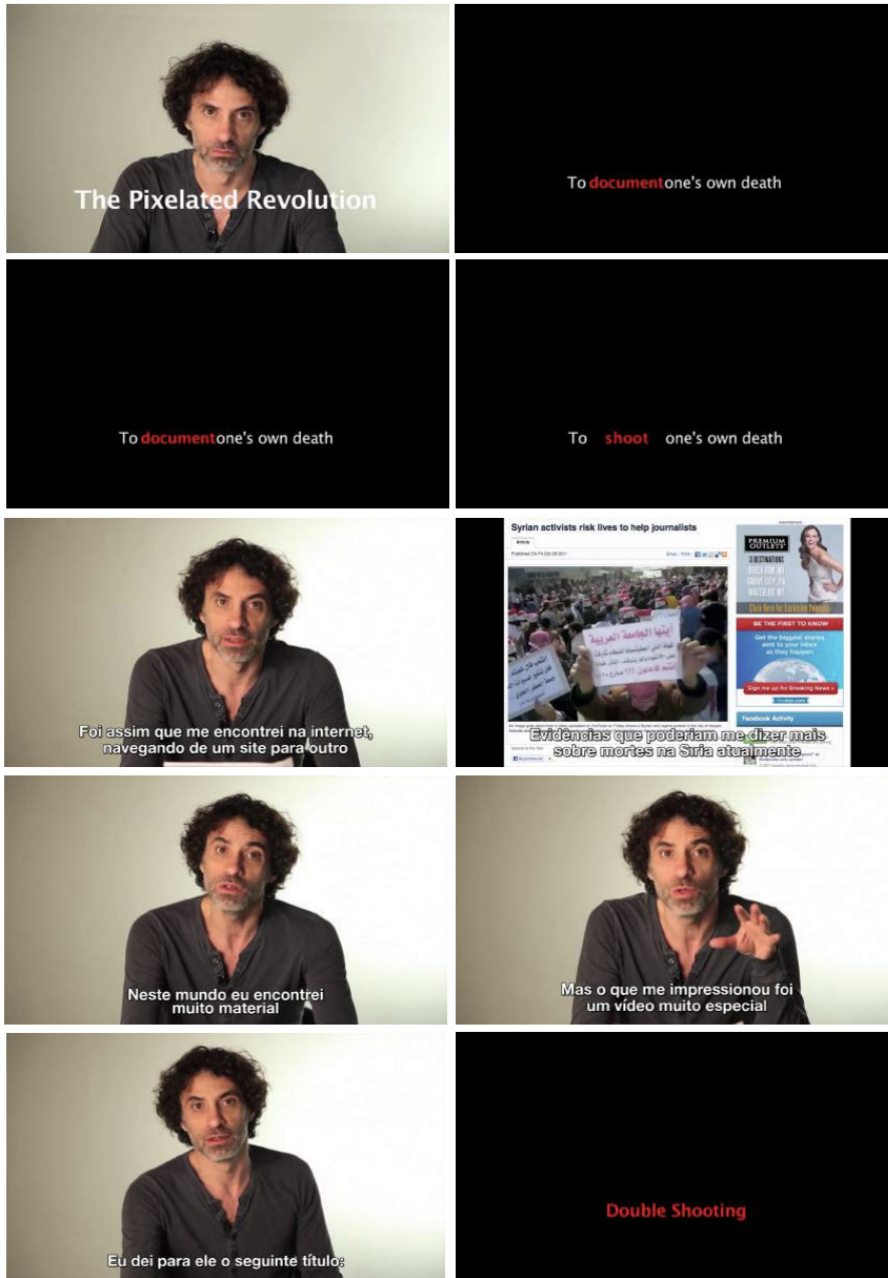


Figura 1. Capturas de tela da performance *Revolução em Pixels*, em seu formato em vídeo. Na primeira imagem vemos Rabih Mroué e o título “Revolução em Pixels”. Na segunda e terceira imagem a tela está preta e vemos escrito “to document one’s own death”. Na quarta imagem a tela está preta e vemos escrito “To shot one’s own death”. Nas telas seguintes vemos Rabih Mroué olhando diretamente para a câmera.



a lado, confrontando-os para que o espectador crie uma certa distância afetiva.

A obra tem distintos formatos de apresentação. Em um deles, o formato em vídeo (comissionado e produzido pela 13ª Documenta de Kassel<sup>10</sup> em 2012), o confronto com o espectador fica mais evidente. O vídeo tem a duração de 21 minutos e 59 segundos e segue uma estrutura de apresentação parecida com a realizada para o palco do teatro, mas com um roteiro reduzido, como se fosse uma espécie de teaser do que é a apresentação em seu formato original. No vídeo de *Revolução em Pixels*, Rabih Mroué performa para a câmera, olhando para a lente, o que faz com que o espectador sinta um confronto pois o artista está falando diretamente com ele.

*Revolução em Pixels*, em seu formato de vídeo, emprega estratégias semelhantes às usadas por Harun Farocki nos minutos iniciais de seu filme *Fogo Inextinguível* (1969). Ambos fazem uso de uma imagem performativa, pois se apresentam diretamente para a lente de uma câmera. Em seu filme, Farocki trata da produção e dos efeitos causados pela bomba de Napalm, conhecida como fogo líquido que, quando usada em combates, queima e chega a derreter a pele das pessoas que são atingidas. Como estratégia para fazer com que esse acontecimento se torne visível, Farocki performa diante da câmera. Sentado em uma mesa com uma folha de papel em mãos, ele lê o seguinte:

Uma declaração feita no Tribunal de Crimes de Guerra do Vietnã em Estocolmo: Chamo-me Thai Bhin Dahn. Sou vietnamita, nasci em 1949. Quero denunciar aqui os crimes dos imperialistas americanos cometidos contra mim e minha aldeia. Em 31 de março de 1966, às 16h, enquanto eu estava cozinhando ouvi aviões se aproximando. Corri para o abrigo, mas ao passar a porta fui surpreendido por uma bomba Napalm que explodiu muito perto de mim. Fui cercado pelas chamas e por um calor insuportável e depois perdi a consciência. O Napalm queimou meu rosto, meus braços e minhas pernas. A minha casa também ficou queimada. Estive inconsciente durante treze dias e depois acordei numa cama de um hospital da FLN (FOGO..., 1969, 00'10" - 01'11").

Em seguida, direciona seu olhar à câmera e continua:

Como posso mostrar o Napalm em ação? Como posso mostrar os danos causados pelo Napalm? Se lhes mostrarmos imagens de queimaduras de Napalm, vocês fecharão os seus olhos. Primeiro fecharão seus olhos às imagens, então fecharão seus olhos a memória, então fecharão seus olhos aos fatos, então fecharão seus olhos a todo o contexto. Se lhes mostrarmos

---

<sup>10</sup> A Documenta de Kassel é reconhecida como uma das exposições mais significativas e amplas da arte contemporânea internacional. Este evento acontece a cada cinco anos na cidade de Kassel, na Alemanha.

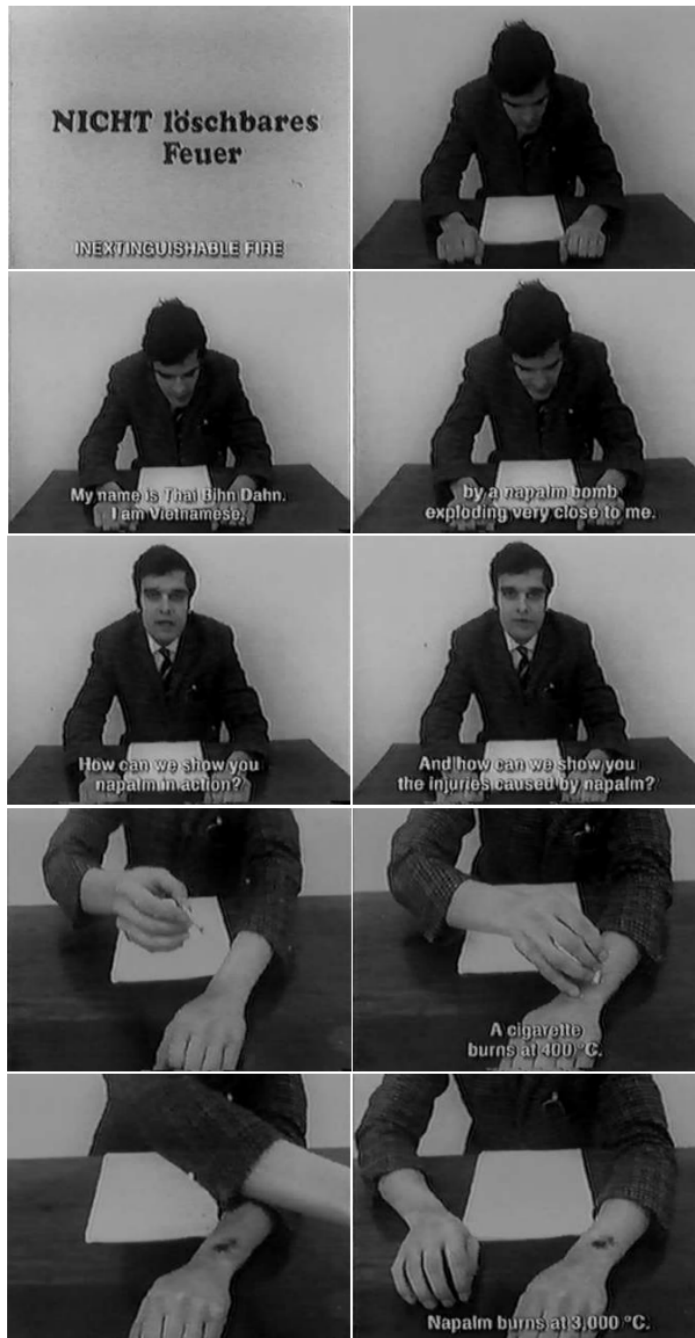


Figura 2. Capturas de tela do filme *Fogo Inextinguível* de Harun Farocki. Nos primeiros seis quadros vemos o artista lendo a performance. Nos últimos quatro quadros Farocki queima sua mão com um cigarro.

uma pessoa com queimaduras de napalm, feriremos seus sentimentos. Se ferirmos seus sentimentos, vocês se sentirão como se nós tivéssemos tentado usar napalm em vocês, às suas custas. Só podemos dar-lhes uma pequena ideia de como o napalm funciona (Ibid., 01'14" - 02'05").

Então, a câmera se aproxima de suas mãos, Harun Farocki pega um cigarro aceso e o apaga por alguns segundos pressionando-o contra seu braço. Uma voz off continua: "um cigarro queima a 400°C. Napalm queima a 3000°C" (Ibid., 2'12"). Assim se encerra a sequência.

Na América Latina temos o exemplo de uma artista que realiza uma discussão semelhante às construções feitas por Rabih Mroué e Harun Farocki: Tania Bruguera, uma cubana que explora em suas obras as relações entre arte, ativismo e poder político. Em entrevista para o documentário *Shoot Yourself* (2011), de Paula Alzugaray e Ricardo Van Steen, a artista fala sobre a câmera como um instrumento de poder, dizendo o seguinte:

Eu sempre achei interessante no idioma inglês "shoot" servir para a câmera e para uma arma. No mundo em que vivemos hoje, um mundo onde a imagem governa e é tão poderosa, eu acho que uma câmera pode matar politicamente, pode matar emocionalmente, pode destruir alguém. Uma imagem pode destruir uma pessoa (SHOOT..., 2011, 01'46" - 02'12").

Em uma de suas performances, *Self Sabotage*, Bruguera permanece sentada diante do público realizando a leitura de um texto. Em alguns momentos ela para, carrega uma arma com apenas uma bala, aponta sua para sua cabeça e aperta o gatilho, realizando uma roleta russa diante da plateia.

Em entrevista para o documentário citado anteriormente, surge o seguinte questionamento para a artista: "Como você fez para entrar com uma arma no museu Jeu de Paume e na Bienal de Veneza? O intuito de tudo isso é brincar com os serviços de segurança ou destruir o sistema da arte?" e Tania Bruguera responde o seguinte:

Bem, acho que o sistema da arte deve ser desconstruído e de certa forma destruído porque a meu ver ele está um pouco superficial demais nesse momento. Não tinha nada a ver com o museu; não era uma crítica institucional. Era sobre o fato de haver artistas que trabalham com política como se trabalhassem com flores. Eu queria dizer que não era a mesma coisa. Quando se decide trabalhar como artista político, há riscos que se deve correr e para os quais se deve estar preparado (SHOOT..., 2011, 02'39" - 03'10").

Aqui vemos a importância do gesto. Pois a morte só seria possível através da



Figura 3. Capturas de tela da performance *Self Sabotage* de Tania Bruguera. Nas duas imagens vemos a artista com uma arma apontada para sua cabeça.

ação de um indivíduo, no caso a própria artista. Caso o ato se efetuasse — o suicídio —, poderíamos dizer que aí sim haveria uma morte pela imagem. Quando Tania Bruguera posiciona a arma em sua cabeça, na iminência de morrer, ela fica prestes a transformar o espectador em testemunha de um suicídio. Então, podemos dizer que *Self Sabotage* realiza dois gestos performativos: o primeiro é o de existir um artista presente, que se apresenta para um público, e o segundo é exatamente o fato de transformar o espectador em uma testemunha, o que o torna parte essencial da performance. Questionada a respeito dessa performance, ainda no documentário *Shoot Yourself*, Tania diz:

Não calculei muito bem os efeitos emocionais que esta ação teria sobre o público e que as pessoas talvez não tivessem ainda digerido ou processado gestos assim. Para mim era uma ação que simbolizava outras coisas. Talvez haja por trás algum desejo de dizer “paro tudo”. Eu fiz isso como um comentário, sobre como, no mundo das artes, muitas coisas que são importantes, nós não damos importância. E pensei: se acontecer alguma coisa, tomara que não, mas se acontecer alguma coisa, não será importante. Só será mais uma história dentro das histórias da Bienal de Veneza. As pessoas irão a uma festa, beberão e dirão: “Quem foi a boba que fez isso”. Justamente porque não houve uma catástrofe, não houve consequências fatais, fez com que essa performance tivesse uma força maior (SHOOT..., 2011, 03'16" - 04'44").

Pensando nas obras dos três artistas apresentados anteriormente, tanto Rabih Mroué como Harun Farocki e Tania Bruguera utilizam-se de estratégias da imagem-guerra. Ambos produzem obras e imagens que carregam uma tomada de posição e que atuam dentro de um campo de percepções oferecido ao espectador. Influenciado pela violência de uma guerra civil e a violência das

imagens que ela gerou, a obra de Rabih Mroué atua como uma imagem-guerra, como uma voz em constante desenvolvimento, uma voz que toma uma posição. Com olhar analítico, o sujeito-artista revisita momentos da história de seu país e analisa as imagens produzidas pelos manifestantes sírios, operando como resistência a um regime que é opressor, violento e extremamente desumano. Como ele constata no final de *Revolução em Pixels*, podemos concordar sobre sua hipótese de que, sozinhas, as imagens não são suficientes para alcançar a vitória contra o regime. Entretanto, não podemos deixar de pensar que o gesto de um sujeito-artista carrega a imensa possibilidade de fazer com que a imagem-guerra se projete, mobilizando as pessoas a pensarem.

O que une Mroué, Farocki e Bruguera é o uso da imagem não apenas como arte, mas como um meio para explorar e desafiar os mecanismos de poder. Eles compartilham um compromisso com a arte que tem impacto social, que informa, desafia e incita o público a um maior nível de consciência e ação. Em suas mãos, a arte transcende o estético para se tornar um veículo para indagação e resistência. Cada um, a seu modo, contribui significativamente para o discurso sobre a interseção entre imagem, guerra e política, e suas obras continuam a influenciar e inspirar discussões sobre a função e a responsabilidade da arte na sociedade contemporânea.

## Referências

ELIAS, Mariana Teixeira. *Pensar uma imagem-guerra: Rabih Mroué e o modo revolucionário de fazer arte*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

MARTÍNEZ, Pablo. Cuando las imágenes disparan. *In: POLANCO, Aurora Fernández (Org.). Rabih Mroué. Image(s), mon amour: Fabrications* (Catálogo de Exposição). Madri: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo; Comunidad de Madrid, 2013, pp. 75-85.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Imagens extremas na cena contemporânea. *Alea, Vol. 20, nº 2* [online], 2018, pp. 257-268. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/2018202257268>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

MROUÉ, Rabih. La Revolution Pixelada. *In: POLANCO, Aurora Fernández (Org.). Rabih Mroué. Image(s), mon amour: Fabrications* (Catálogo de Exposição). Madri: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo; Comunidad de Madrid, 2013, pp. 359-374.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. *In: Revista Galáxia, Nº 17*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2009, pp. 27-40.

POLANCO, Aurora F. *Fabrications Image(s) mon amour*. *In: POLANCO, Aurora Fernández (Org.). Rabih Mroué. Image(s), mon amour: Fabrications* (Catálogo de Exposição). Madri: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo; Comunidad de Madrid,

2013, pp. 11-34.

STEYERL, Hito. Em defesa das imagens pobres. In: *ALIX – Jornal de Estudos de Fotografia e Cinema*. Porto: Faculdade de Belas Artes - Universidade do Porto. Disponível em: <<https://alix.fba.up.pt/em-defesa-das-imagens-pobres>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

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

## **Audiovisuais**

*FOGO Inextinguível*. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki. Colônia (Alemanha): Berlin-West for WDR, 1969. 25 min.

*SHOOT Yourself*. Direção: Paula Alzugaray e Ricardo Van Steen. Produção: Delicatessen Filmes, Movie&Art, TempoDesign e Pep La F.I.L.M. São Paulo, 2012. 73 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=axwj4sk5olQ>>. Acesso em: 16 de jan. 2024.

*SELF-Sabotage*. Direção: Tania Bruguera. Produção: Estúdio Bruguera, 2009. 12 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/33776846>>. Acesso em: 16 de jan. 2024.

## **Mariana Teixeira**

Mariana Teixeira Elias é Doutoranda em Multimeios na UNICAMP, bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo nº 2022/06077-4) e Mestra em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Atua na Cátedra Sérgio Vieira de Mello da UNICAMP, e é membro do Grupo de Pesquisa CNPq Trajetórias sem fronteiras: cinemas do refúgio contemporâneo (CineRE). Seus campos de atenção são Cinema, Documentário, Testemunho, Refúgio. Além do desenvolvimento de trabalhos em artes visuais, cinema e vídeo.

<http://lattes.cnpq.br/9124120567832967>

<https://orcid.org/0000-0003-0777-7050>

E-mail: [marianateixeiraelias@gmail.com](mailto:marianateixeiraelias@gmail.com)