

Notas sobre Imagens do Mundo e Inscrição da Guerra

Notes on Bilder der Welt und Inscript des Krieges

André Arçari (PPGAV-EBA/UFRJ)

Tadeu Capistrano (PPGAV-EBA/UFRJ)

Resumo: Este ensaio reúne notas escritas que precedem frames de *Imagens do Mundo e Inscrição da guerra*, filme de Harun Farocki, a quem prestamos homenagem. Os excertos operam como reflexões que atravessam a visualidade fílmica. Entretanto, não se trata de revelar as imagens através de palavras, mas de escavar algumas camadas de sentido pela escrita. Assim, esse texto, de forma fragmentada, em diálogo com a própria estratégia metodológica do cineasta alemão, não revela, mas propõe desvelar, como um conjunto de cartas de um baralho postas a mesa, algumas imagens que reverberam no presente.

Palavras-chave: Harun Farocki; imagem dialética; teoria da imagem.

Abstract: *This essay brings together notes written preceding frames from Bilder der Welt und Inscript des Krieges, a film by Harun Farocki, to whom we pay homage. The excerpts function as reflections that traverse cinematic visuality. However, it is not a matter of revealing the images through words, but of digging into layers of meaning through writing. Thus, this text, in a fragmented manner, in dialogue with the German filmmaker's own methodological strategy, does not unveil, but proposes to reveal, like a set of cards laid out on the table, some images that resonate in the present.*

Keywords: Harun Farocki; dialectic image; image theory.

“Aufklärung. Esta é uma palavra da história do conhecimento”.

“Aufklärung. Esta é uma palavra da linguagem militar”.

“Aufklärung. Uma palavra da linguagem policial”.

Harun Farocki

O canal marítimo de Hannover, construído em 1983 na Alemanha, é uma engenharia tão implacável como o infinito retorno da geração orgânica de ondas criadas pelo mar. O homem da técnica, criador de máquinas, na tentativa de se equivar à natureza, desenvolve aparatos cada vez mais objetivos e precisos em substituição ao fenômeno natural.

É sintomático que os franceses entenderam o mar mais com o feminino do que o masculino. *La mer* – “A” mar. *La merè* – A mãe. Também a ordem. *La maire* – A prefeitura. Ou ainda *L’amer* – O amargo. Assim, não obstante, entre o mar e a máquina, resta o desejo passional em não apenas imitar a natureza, mas discipliná-la e controlá-la, para então transcendê-la. Talvez por isto, essa racionalização à francesa é paradoxalmente quebrada com *La mer(è)* e amor – *L’amour*.

Diante desse contínuo e implacável processo de *superação de si* da humanidade, atrelado ao progresso científico-tecnológico, é que o novo *Grande Canal de Ondas* [*Großer Wellenkanal-GWK*], construído em 2023, parece-nos ainda mais surpreendente:

Quando o mar avança contra a terra, de maneira irregular, não ao acaso, esse movimento prende o olhar sem aprisioná-lo e libera os pensamentos. A onda que coloca os pensamentos em movimento está sendo aqui investigada cientificamente em seu próprio movimento — no grande canal de ondas em Hannover. Os movimentos da água são ainda menos pesquisados do que os da luz (BILDER..., 1989).

Aufklärung é um termo filosófico em alemão que, sem tradução exata, pode ser interpretado tanto como Iluminismo quanto como Esclarecimento, dependendo de seu contexto. Se com seu significado de Iluminismo envolve o movimento social ocorrido no Século XVIII, o Século das Luzes, enquanto Esclarecimento sua posição torna-se mais a de elucidação. A narração em *off* do filme nos aponta algumas vezes a complexidade desta palavra, não apenas para informar suas camadas entre o nome do movimento ou sua noção de clarear ideias, mas para nos fornecer outros dois sentidos e interpretações: seu uso no campo militar enquanto *reconhecimento*, e seu significado na linguagem policial de *resolver o caso*.

Georges Didi-Huberman nos lembra que Harun Farocki faz uso constante da *imagem dialética*, estratégia metodológica de Walter Benjamin, em seus filmes. Aqui, em especial, para pôr em questão uma informação de significativo valor: construção e destruição, além de dividirem o mesmo sufixo, tem muito mais em comum do que possamos imaginar. Elas estão conectadas porque a relação entre técnica e humanidade, em contínua obsolescência, engendram as bases de sua própria desestruturação.

As grandes guerras do Século XX arrasaram os projetos do *homem da razão* do Século XVIII — o *antes* colide com o *atual* na medida em que, na esteira da história, as ações do presente ecoam nos gestos daqueles que nos antecederam.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin, 2006, p. 505 [N 3, 1]).

Pôr em diálogo, contrapor, sobrepor pela montagem. Uma imagem é sempre múltipla, ela cintila sempre outras, e seus significados só se desvelam na cadeia de relações constelativas a que faz parte: Farocki opera por montagens de fragmentos, e seu olhar crítico lança luz aos usos das imagens no presente, no qual miramos de forma clara novas engrenagens biopolíticas, novos arranjos de poder e saber, de criação e destruição.

Há um relato aéreo do fim da Segunda Guerra, em 1944, sobre pilotos de aviões de bombardeio americano que tinham levantado voo em Foggia (Itália) e buscavam alvos na Silésia, como a localização da *Fabrik Fur Synthetischen Gummi – Buna*. Próximos à fábrica da *I.G. Farben*, em construção, um avião fotografou o campo de concentração de Auschwitz. Os aviões usavam bombas de luz que funcionavam como *flashes* para iluminar a terra e *foto-grafá-la* — ambas as situações focadas no escaneamento e reconhecimento espacial e geográfico.

Imagens documentais que objetivam o reconhecimento são reexaminadas

pelo artista, questionando seus usos para representar e registrar a magnitude da guerra com precisão. Um conjunto de fotografias tiradas por esses aviões de bombardeio norte-americanos são exumadas e, diante dessas imagens, o funcionamento dos campos de concentração é desvelado mais de 30 anos depois, em 1977, por dois funcionários da CIA.

Só em 1977 é que dois empregados da CIA começaram a procurar as imagens aéreas de Auschwitz no arquivo e avaliá-las. Só 33 anos depois se escreveram as palavras:

Torre de observação e
Casa do Comandante e
Posto de Registro e
Quartel General e Administração e
Cerca e muro de execução e Bloco 11 e
a palavra “Câmara de Gás” foi escrita (BILDER..., 1989).

Imagens do *Auschitz Album*, único registro fotográfico oficial da SS que se tem notícia, encontrado em 1945 pela testemunha Lilly Jacob-Zelmanovic Meier, composto de 56 páginas e 193 fotos, tem sua atribuição aos guardas nazistas Ernst Hofmann ou Bernhard Walter e reúne imagens tiradas, até hoje por razões incertas, entre maio ou início de junho de 1944.

Farocki analisa o fato das fotografias da *Shoah*, feitas pelos soldados, terem sido utilizadas como instrumentos de controle e burocratização dos corpos, questionando, através de sua visão desconstrutora, a suposta objetividade dessas imagens *operacionais*.

Farocki foi comissionado pelo LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, em 1995, para produzir um filme sobre sua obra e exibi-lo na mostra *Le Monde après la photographie*¹. Ao usar como recurso formal um díptico, numa instalação para duas telas, duas imagens dispostas lado a lado, em *Interface* (1995) [*Schnittstelle*] o acompanhamos em sua mesa de edição revendo trabalhos anteriores, ao mesmo tempo em que o filme está sendo elaborado. Desse modo, ele investiga como trabalhar com imagens pré-existentes, em vez

1 Cf. Durand, Régis (Org.). *Le Monde après la photographie*. Villeneuve d'Ascq: Musée d'Art moderne, 1995.

de produzir novas imagens. Este recurso aos arquivos é utilizado pelo autor em outros de seus filmes para nos fazer ver as imagens por outros pontos de vista — observarmos e observarmos de novo, sempre descobrindo um novo detalhe. Um jogo paradoxal que mesmo na investigação de seu próprio fazer, gerará uma nova imagem. Mas como o artista interroga no final: ver sua mesa de trabalho, seu processo, por fim, trata-se de codificar ou decodificar sua obra?

As imagens de *Interface*, por vezes, se repetem lado a lado, ou ocorre um efeito especular, onde vemos de um lado as cenas de seus filmes passados e, do outro, ele mesmo, Farocki, as assistindo. *Bilder der Welt...* aparece aqui um par de vezes, até que o cineasta nos diz:

Aqui está o próximo resultado de nossa transferência analítica: É evidente que as cenas se repetem de acordo com as regras de permutação. Quando montei este filme, baseei-me em um programa simples, pelo qual as cenas seriam combinadas e recombinadas. Um programa fornece ordem. Naquela época, eu estava pensando nas regras composicionais da música ou nas rodas de uma máquina caça-níqueis — não nos rotores de um codificador que determinam a transposição de uma letra (INTERFACE, 1995).

“O que fazer em frente a uma câmera? O susto a ser fotografado pela primeira vez. Em 1960, na Argélia: mulheres serão fotografadas pela primeira vez. Rostos que até aquele momento usavam véu.” (BILDER..., 1989).

Ao longo do filme são esmiuçadas diferentes formas de representação e manipulação de imagens, muitas delas apresentadas, visando problematizar o uso da tecnologia e da mídia na construção (totalitária) de narrativas históricas e, questionar como as imagens são usadas como instrumentos de poder. Sobre a utilização das imagens, sua relação com a guerra, o militarismo e suas atribuições na construção da memória histórica, o filme também acaba por fazer sobrevoo pelo mundo técnico e o papel do *olho tecnicizado* como intermediário, que se estende de maneira incisiva acerca de seus usos em contextos diversos, abrangendo tanto projetos de construção como destruição, bem como suas reverberações nos atuais modos de vida *tecno-racionalizados*.

Se, em inglês, o vocábulo *shoot* serve tanto para designar o clicar da câmera fotográfica quanto o disparar da arma de fogo, é porque há uma relação intrínseca entre tecnologia e destruição. “A fotografia que conserva, a bomba que destrói, essas duas agora estão ligadas” (BILDER..., 1989).

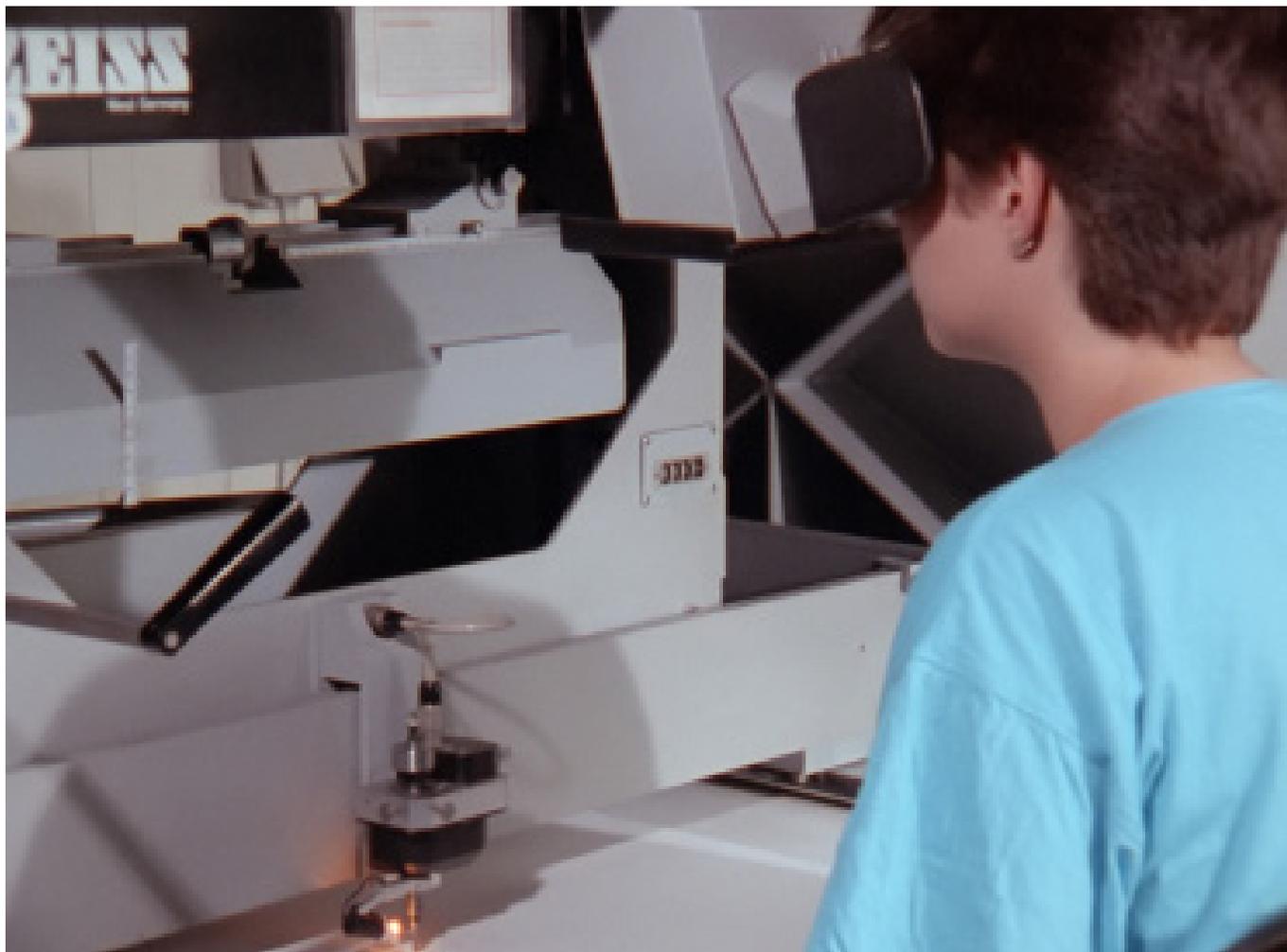
Título: Bilder der Welt und Inscript des Krieges
Diretor, Roteirista: Harun Farocki
Diretor assistente, pesquisador: Michael Trabitzsch
Diretor de fotografia: Ingo Kratisch
Animação de câmera: Irina Hoppe
Editora: Rosa Mercedes
Corte Negativo: Elke Granke
Som: Klaus Klingler
Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson
Narração: Ulrike Grote
Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, com suporte financeiro do
Kulturelle Filmförderung NRW
Produtor: Harun Farocki
Formato: 16mm, colorido, P/B, 1:1,37
Duração: 75 min
Primeira Exibição: 10.11.1988, Duisburg (Duisburger Filmwoche)
Fonte dos frames: Harun Farocki GbR
Agradecimento: Antje Ehmman



Photo 4: Gas Chamber and Crematorium II, 25 August 1944



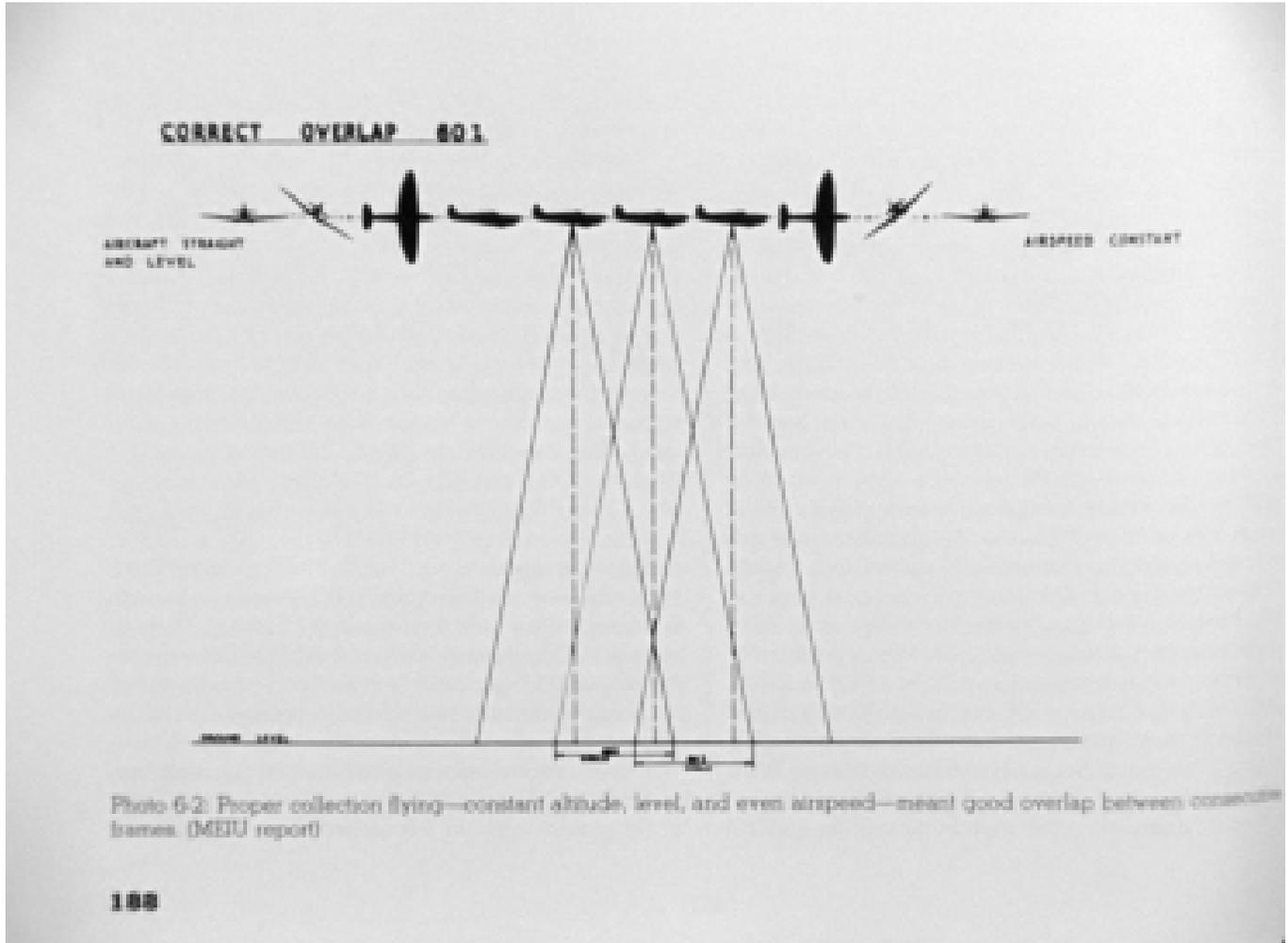




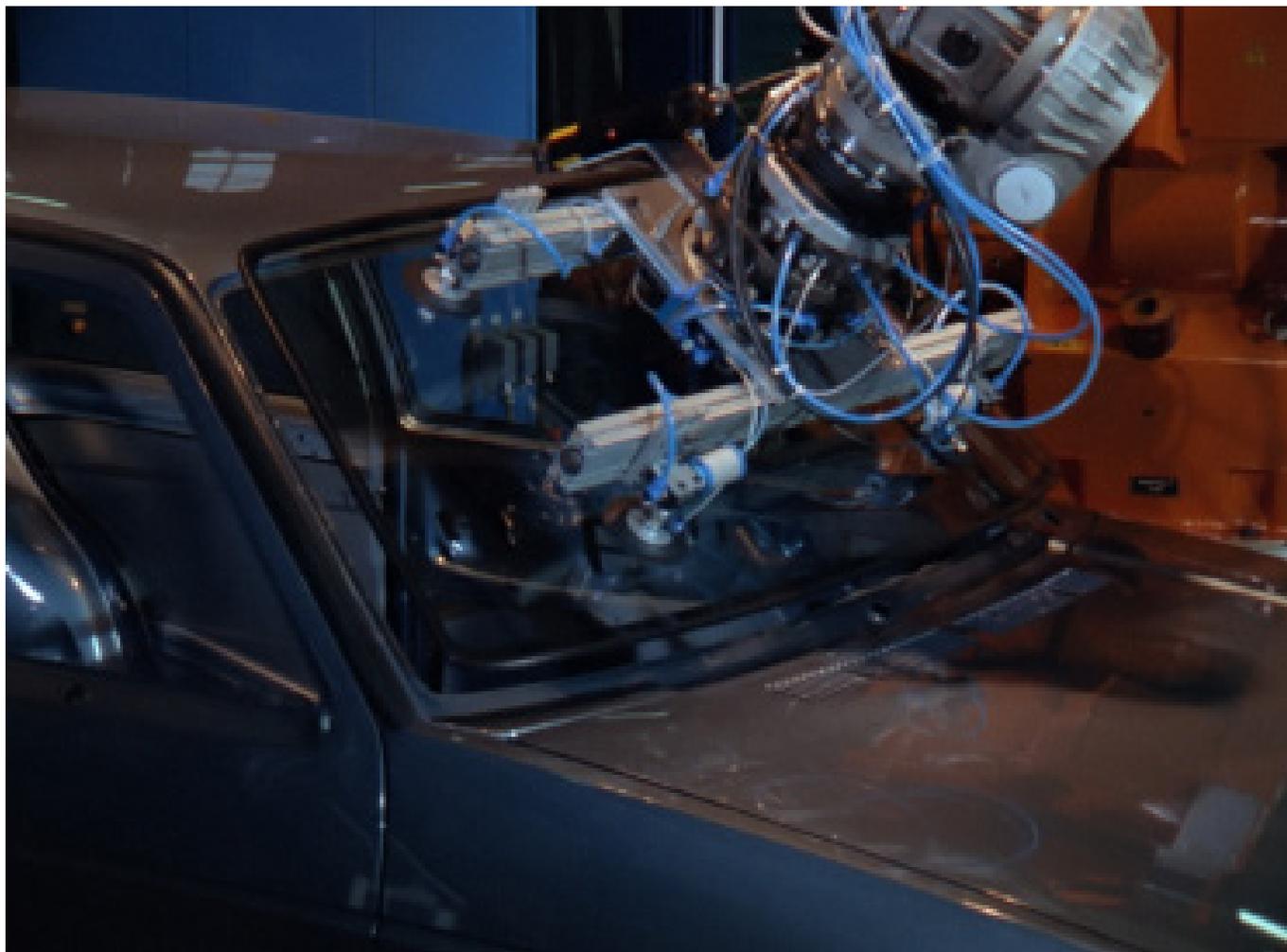








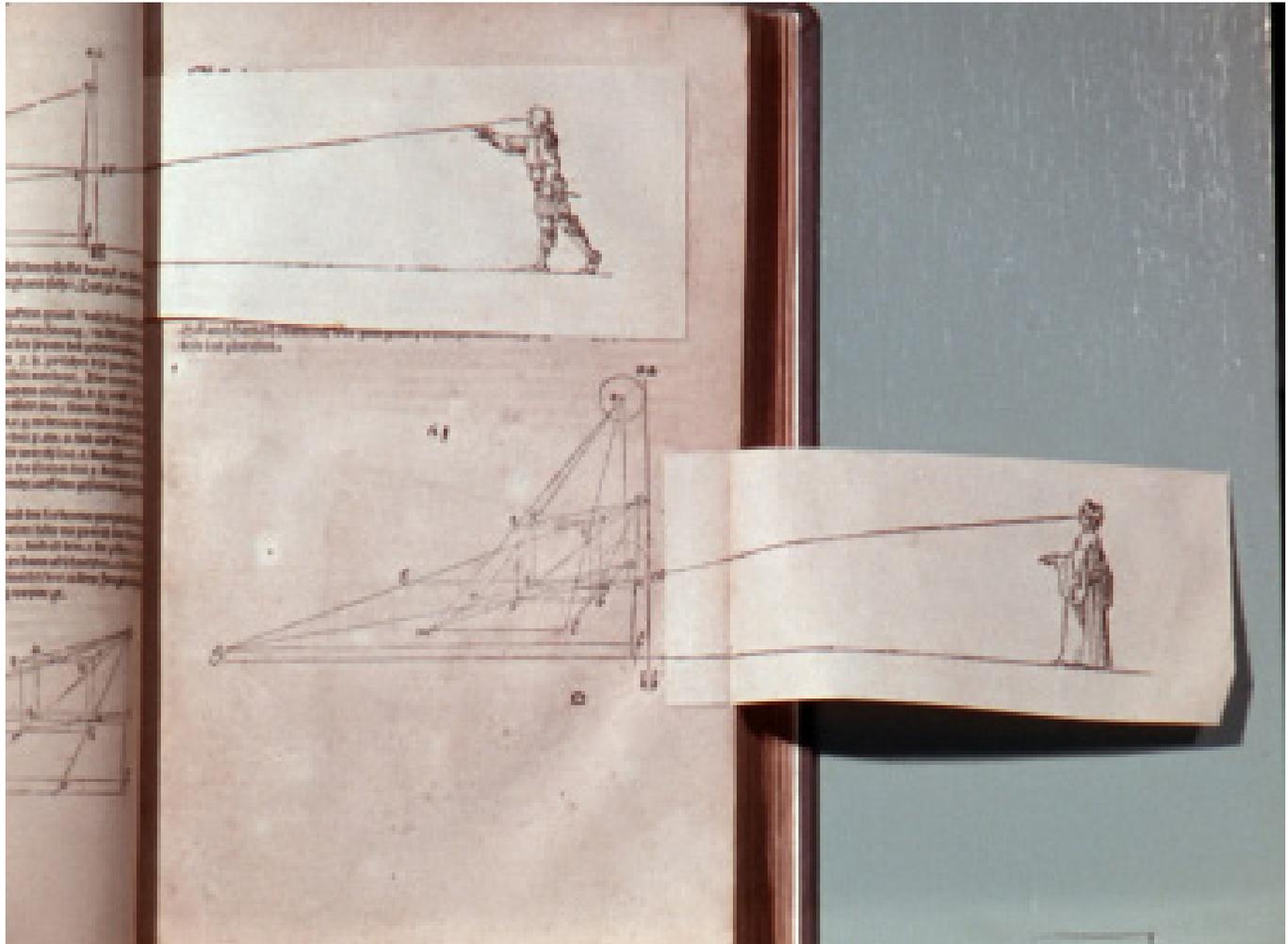


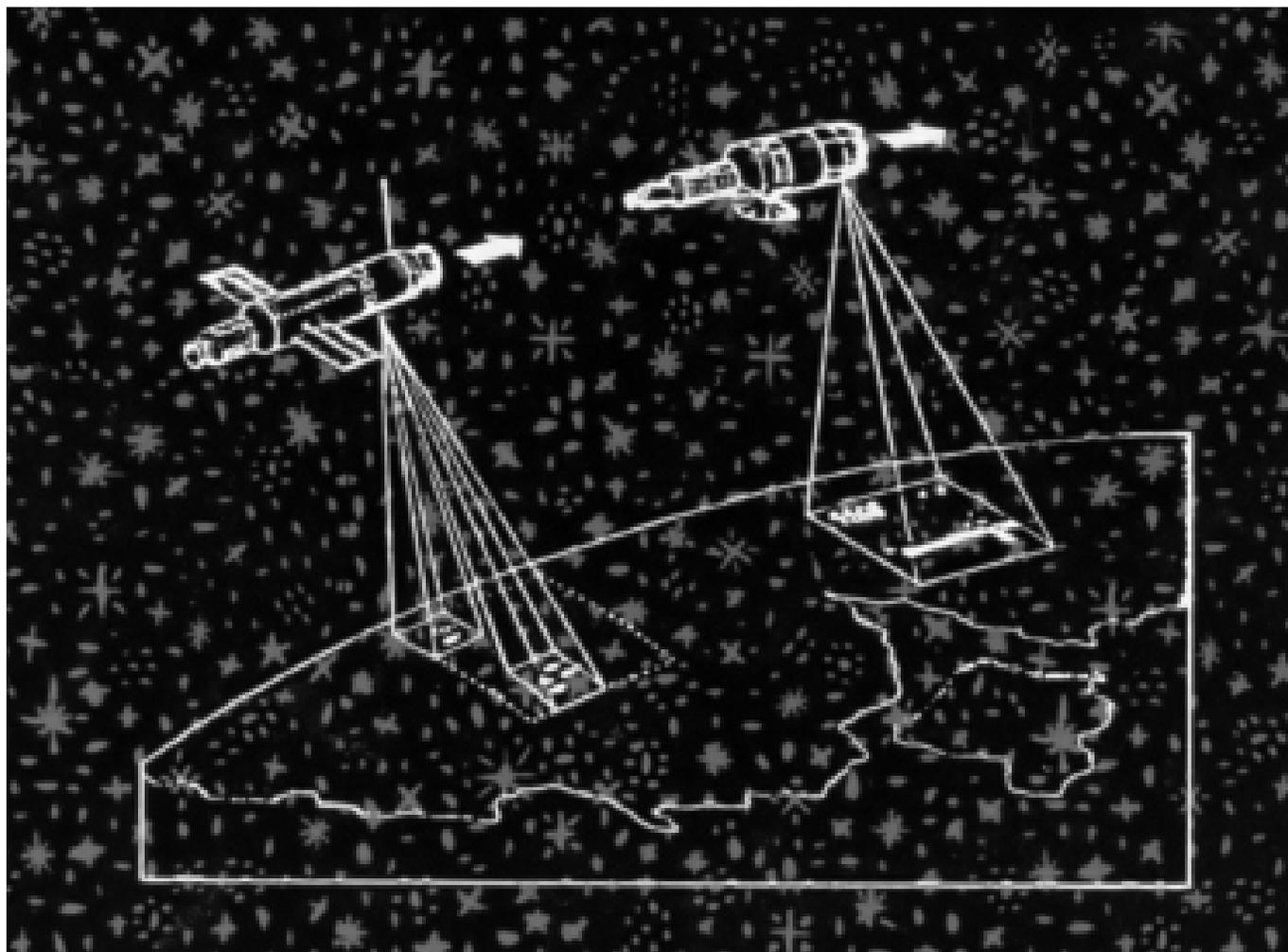






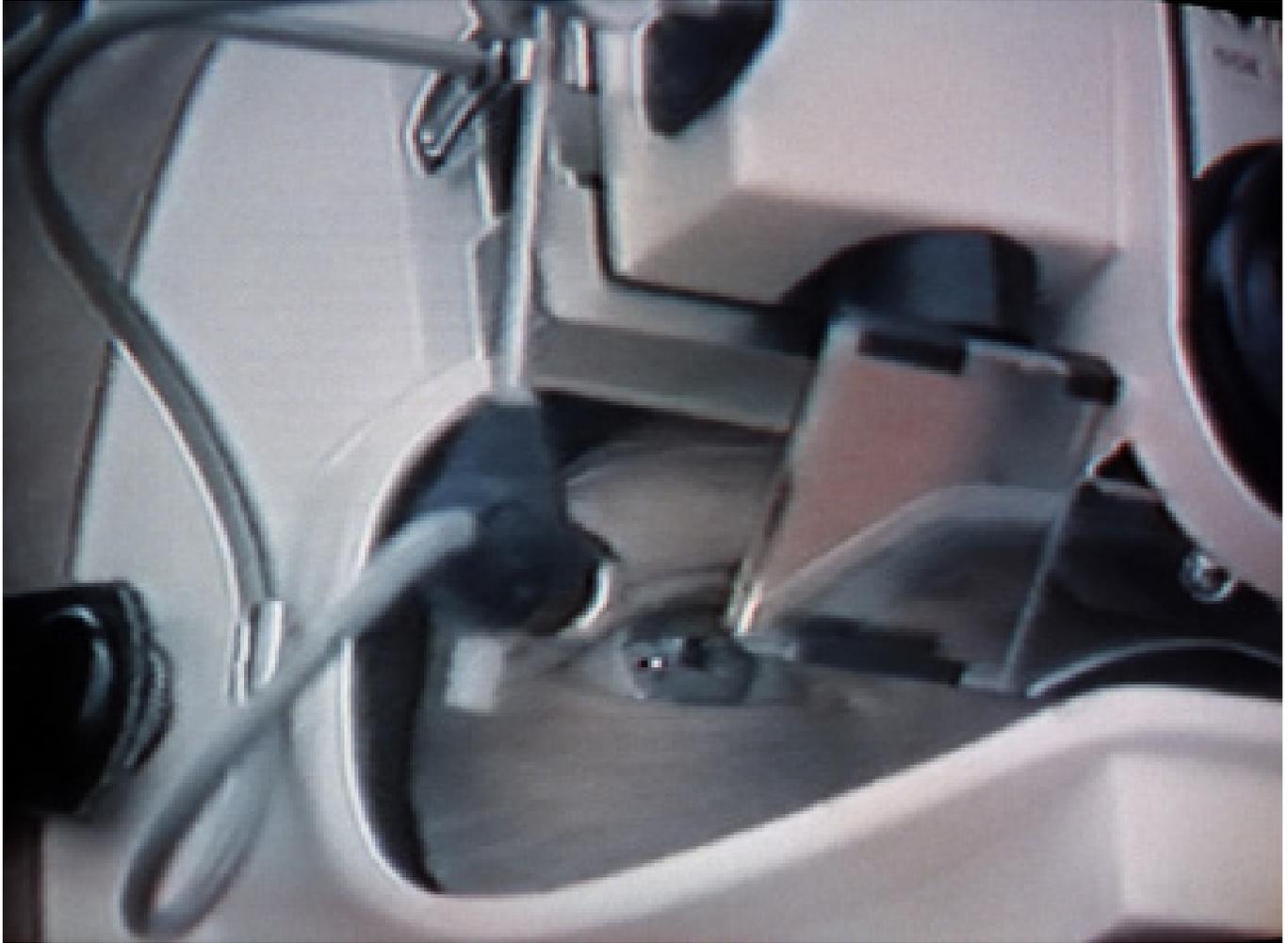












Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

DURAND, Régis (Org.). *Le Monde après la photographie*. Villeneuve d'Ascq: Musée d'Art moderne, 1995.

Audiovisuais

BILDER der Welt und Inschrift des Krieges. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki. Berlim (Alemanha): Harun Farocki Filmproduktion; Berlin-West, com apoio financeiro da Kulturelle Filmförderung NRW, 1989. 75 min.

INTERFACE. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki. Villeneuve-d'Ascq: Musée Moderne d'art de Villeneuve d'Ascq, Harun Farocki Filmproduktion, 1995. 23 min.

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: andrearçari@outlook.com

Tadeu Capistrano

É professor de teoria da Imagem e história do cinema do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Possui pós-doutorado em História e Teoria da Arte pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) realizado sob supervisão de Georges Didi-Huberman, com apoio CAPES_Print. Possui experiência docente, de pesquisa e orientações na área de teoria da imagem, com ênfase nas relações entre cinema e artes visuais.

<http://lattes.cnpq.br/6941266547763772>

<https://orcid.org/0000-0003-3542-5271>

E-mail: tcapistrano@eba.ufrj.br