

## Devolver uma imagem

Georges Didi-Huberman

Pensar a Imagem by Emmanuel Alloa Georges Didi-Huberman Jacques Rancière W. J. T. Mitchell Horst Bredekamp Hans Belting Emanuele Coccia Jean-Luc Nancy Marie-José Mondzain Gottfried Boehm (z-lib.org)

As questões mais ingênuas escondem, muito frequentemente, todos os seus recursos para provar a real complexidade das coisas. É ainda o “pensamento grosseiro” que se revela o mais propício – segundo a ideia de Walter Benjamin (2003 [1935], p. 72-73), comentando a pedagogia paradoxal de Bertolt Brecht em suas montagens épicas – para reivindicar uma visão dialética, mais sutil, dessas coisas complexas que são as imagens. Por exemplo, não é inútil se perguntar *de que* exatamente uma imagem é imagem, quais são os aspectos que aí se tornam visíveis, as evidências que apareceram, as representações que primeiro se impõem. Essa questão tem, ainda por cima, a vantagem de suscitar o interesse pelo *como* das imagens, outra questão crucial. E depois, existe a questão totalmente tola – e totalmente maldosa, na realidade, quero dizer a questão política – de saber *a quem* são as imagens. Diz-se: “tirar uma foto”. Mas o que se tira, *a quem* se tira exatamente? Tira-se verdadeiramente? E não é preciso devolvê-la a quem de direito?

★

No seu sentido antigo, ligado à antropologia política do mundo romano da época da República, a *imago* – deixemos por um instante o *eikón* grego, esta é uma outra história – coloca imediatamente a questão de sua posse e de sua restituição. O gesso “tira” o rosto da morte, depois é preciso “retirar” o molde, e despejar a cera quente para

obter uma “tiragem” e, quando as novas crianças da família tomam para eles suas imagens ancestrais, “retirar” novos exemplares a fim de que a imagem, assim reproduzida, garanta sua função de transmissão genealógica e honorífica. Porque a imagem, nesse sentido, é um objeto de culto privado – os ancestrais, a morte, a família – e um objeto de culto público – o “direito de imagem” estando de acordo apenas com o lugar que ocupa o ancestral na *res publica*, e a exposição das *images* sendo um espetáculo público no quadro das “pompa fúnebres” ou rituais de enterro –, pode-se dizer que a imagem institui a questão da semelhança fora de toda a esfera “artística” como tal. Ela aparece mais como um objeto do *corpo privado* (o rosto daquele cuja imagem é fabricada) que retorna à esfera do *direito público* (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 59-83).

★

O que é isso hoje? Vilém Flusser (2006, p.122-123), em seu artigo sobre “La politique à l’âge des images techniques”, descreve a situação assim:

Antigamente as informações eram publicadas no espaço público, e as pessoas deviam deixar suas salas para ter acesso a elas [...] Elas eram, de bom ou mau grado, “politicamente engajadas”. Hoje, as informações são transmitidas diretamente do espaço privado ao espaço privado, e as pessoas devem permanecer em casa para ter acesso a elas. [...] Elas suportam um “desengajamento político”, porque o espaço público, o fórum, não serve mais para nada. Nesse sentido, pretende-se que “o político” está morto e que a história se debruça sobre a pós-história, onde nada progride e onde nada, simplesmente, se passa.

Poder-se-ia dizer também que a maior ilusão produzida por esse “aparelho de Estado” das imagens é que nada *se passa* no mundo se não *se passar* na televisão.

O que fazer para *restituir* alguma coisa à esfera pública para além dos limites impostos por esse aparelho? É preciso *instituir os restos*: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugo, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao “público”, à comunidade, aos cidadãos.

É exatamente o que faz Harun Farocki quando nos mostra, em seus filmes ou instalações, conjuntos de imagens que não tinham, de início, vocação para serem tornadas públicas. Por exemplo: em *Ein Bild*, de 1983, assistimos à lenta fabricação – tão entediante em seu tempo real quanto qualquer processo artesanal visto de fora – de uma imagem erótica para a revista *Playboy*; em *Videogramme einer Revolution*, de 1992, tivemos acesso, no contexto da televisão estatal, às imagens da queda política por ocasião dos acontecimentos na Romênia, em 1989; em *Gefängnisbilder*, de 2000, vemos as imagens que não iriam, normalmente, jamais deixar os arquivos de determinadas prisões americanas; em *Die Schöpfer der Einkaufswelten*, em 2001, nos surpreendemos com as decisões publicitárias destinadas a nos tornar instrumentalizados pelo espaço do supermercado; enfim, em *Immersion*, de 2009, Farocki nos dá meios para uma tomada de posição sobre certas técnicas militares de “terapia psíquica”, precisamente concebidas para que não se possa jamais avaliá-las, seja para nos fazer sofrer, seja para nos levar a ignorá-las.

★

Frequentemente questiona-se Harun Farocki sobre sua *forma de fazer*, de obter, de manipular essas “imagens operadoras” do mundo científico, comercial, esportivo, político ou militar. “De onde você obtém esse material”, pergunta-se a ele. E ele responde – sua malícia, seu humor sempre caminham juntos com a exatidão e a eficácia –: “Não tenho o direito de dizer. Se tivesse, diria agora...”. Mas ele diz outra coisa, se resguarda de explicar como encontra e como tira as imagens que irá nos mostrar (FAROCKI, 2002, p. 97). Recentemente, lhe fiz a mesma pergunta, insistindo no aspecto jurídico. Ele me respondeu que entendia usar o direito de citação que protege justamente – e sem dúvida artificialmente – o mundo da arte. Evocou o exemplo, imundo, segundo ele, de Erwin Leiser, obrigado a pagar direitos a Leni Riefenstahl por seu filme *Mein Kampf*, como se, diz ele, “os nazistas se beneficiam da crítica ao nazismo”. Também evocou o Domínio Público do direito americano. E me confidenciou que teve que comprar os direitos das imagens da televisão romena, mas por uma quantia incoerente com as 50 horas contidas no arquivo. Ele calcula, geralmente, a partir do fato de que as imagens interessantes ao seu

propósito parecem, com frequência, a título de material, despidas de interesse para aqueles que a detêm. É evidentemente por sua montagem que elas se tornam verdadeiramente explosivas: a partir da sua forma de restituir, verbo que diz ao mesmo tempo da transformação de um objeto e de sua substituição por um outro.

★

As montagens de Harun Farocki têm, portanto, muito pouco a ver com os procedimentos de *desvio* usados antigamente pelos Situcionistas<sup>1</sup> e, depois, pelos diferentes praticantes do *Sample* (BEAUVAIS; BOUHOURS, 2000, p. 18-30). Seu gesto político não de se apropriar, mas de devolver pontos de vista, modo dialético de operar não apenas “derivante”, se se pode dizer assim. Uma sugestão de Hal Foster torna a questão ainda mais aguda: porque é o modo operador de Andy Warhol que está aqui convocado, apesar dos “fins brechtianos” reconhecidos no trabalho do cineasta. Como Warhol, explica Foster (2004, P. 158), Farocki “anexa” imagens encontradas. Mas *anexar* quer dizer, estritamente, “fazer passar sob uma dependência”, o que se diz de uma população ou de um território conquistado militarmente, por exemplo, os africanos colonizados e tornados escravos por aqueles que “anexaram” seu território e, mais ainda, suas vidas. Anexar quer dizer, portanto, *possuir*, segundo o antigo valor do *mancipium* romano, como quando se compra alguma coisa – ou alguém – para dele dispor a sua maneira segundo seu direito privado.

Tudo que Warhol tirou, ele guardou em suas mãos. Ele não “retornou” senão à venda. Ele dispôs a sua maneira, se dando ao direito de recontar sua história: conhece-se primeiro o nome de suas *Stars*, claro, mas não se conhece mais o nome das vítimas de seus *Disasters*. Tudo aquilo que ele tirava, transformava em obra de arte e, para isso, fica com o *copyright*, outra forma – tipicamente capitalista – de garantir a transmissão de um bem. Poder-se-ia dizer que a estratégia de Harun Farocki é exatamente inversa: não é nem questão de mercado, nem mesmo da arte como tal, que preside sua decisão de *tirar*, aqui ou lá, as imagens que lhe interessam. Isso em direção ao que ele tende é,

<sup>1</sup> O autor refere-se ao movimento fundado pelo intelectual francês Guy Debord, Internacional Situacionista. (N.T.)

justamente, o desaparecimento do *copyright* no domínio dos arquivos visuais da história. Ele não tira para tomar conhecimento, jamais para impor sua marca de fábrica: assim, a mulher do *Album d'Auschwitz*, em *Images du monde et inscription de la guerre*, não se tornará jamais um indicador estilístico da arte de Farocki. Enfim, ele não toma conhecimento senão para dar a conhecer: para retornar as imagens a quem de direito, quer dizer, ao bem público. Em suma, para emancipá-las.

★

Um dos textos mais famosos da estética contemporânea tratou, não por acaso, dessa questão da *restituição*. Trata-se do capítulo consagrado por Jacques Derrida (1978, p. 291-436), em *La vérité en peinture*, ao debate que havia oposto o grande filósofo da existência, Martin Heidegger, ao grande historiador da arte neomarxista, Meyer Schapiro. A seguir, o argumento geral: em seu texto “Origem da obra de arte” – que data dos anos 1935/1936 –, Heidegger toma como exemplo “um célebre quadro de Van Gogh” representando os “sapatos do camponês”. Depois ele expõe todo um paradigma para enunciar que “a matéria e a forma, assim como a distinção entre os dois, remontam a uma origem mais longínqua” que o quadro nos permite apreender através de seu “apelo silencioso da terra” (HEIDEGGER, 1980 [1935/1936], p. 32-35). Em 1968, Schapiro (1982 [1968], p. 349-360) refuta esse exemplo primeiro ressaltando que esse “célebre quadro” não é senão o resumo mental, por Heidegger, de muitas obras pintadas por Van Gogh sobre o mesmo tema; e que esses “sapatos de camponês” evocando o enraizamento do *Heimat* são, na realidade, “objetos pessoais” do artista, esse cidadão boêmio errante nos campos de Arles.

Esse resumo simples já nos faz compreender a centralidade, nesse debate, ocupada pelo jogo da *restituição*. Derrida começa por colocar frente a frente as tentativas de *atribuir* a qualquer um em particular isso que se quer pensar como o ato de *restituir* a quem de direito:

O desejo de atribuição é um desejo de apropriação. Na arte com em qualquer outro lugar. Aqui (nessa pintura ou nesses sapatos) retorna a X, isso que volta a dizer: isso volta a mim pelo desvio do “isso retona a (um) eu”. Não apenas, isso volta como próprio a este ou aquele, ao portador ou à portadora

[do sapato], mas isso *me* volta como próprio, por um breve caminho de apropriação: a identificação, entre muitas outras identificações, de Heidegger com o camponês e de Schapiro com um cidadão, daquele com o sedentário enraizado, do outro com o emigrante desenraizado. [...] Cada um diz: eu vos devo a verdade em pintura e eu a direi. Mas é preciso carregar o acento sobre a dívida e sobre o *devo*, verdade sem verdade da verdade. O que eles devem, todos os dois, e o que eles devem quitar nessa restituição dos sapatos, um pretendendo devolvê-los ao camponês, o outro ao pintor? (DERRIDA, 1978, p. 297, 309)

A grande virtude desse raciocínio é manter o ato de restituição fora de toda atribuição tal ou qual: restituir não é atribuir alguma coisa a alguém para que ele anexe e se privilegie [e sobre ele preva- leça] um direito privado. A restituição não implica nem anexação nem a aquisição de propriedade. Desde que uma coisa pertence a um proprietário, ele não é mais restituído. Haveria, sem dúvida, ao lado disso, muito a discutir sobre a maneira que Derrida adota para “fazer justiça” à restituição no debate entre Schapiro e Heidegger: penso na sua crítica unilateral do *expert* em história da arte, como ele diz (DERRIDA, 1978, p. 318-323; 413-415; 421-426), diante de um filósofo cuja fórmula *es gibt* (“há”, “isso dá”) brilha quase, ao longo do texto, como uma fórmula mágica (p. 313; 324-326). É ignorar que, no ensaio de Heidegger (1980, p. 87-89), “a terra” é justamente isso que se diz pertencer propriamente a um “Povo” cujo anúncio do “despertar” denota uma situação histórica – 1935, as leis de Nuremberg – onde os não proprietários, os não enraizados – entendidos como “não Arianos” –, se encontravam precisamente excluídos. Derrida (1978, p. 32 e 57) preferirá se limitar a compreender o *es gibt* e sua restituição, na obra de arte, como um “dom de prazer” (para retomar por sua conta o gosto kantiano) ou como um “dom de abismo” (para retomar, para desviar, a profundidade heideggeriana).

★

Os grandes textos filosóficos sobre arte, tanto quanto me lembro, abrem quase todos, explicitamente ou não, uma perspectiva ética e política sobre o terreno das noções estéticas postas em obra. Isso é verdade para a *Poética*, de Aristóteles (não há valor para a arte fora da

*pólis*), como para *De pictura*, de Alberti (não há valor para a arte fora da dignidade cívica), para a *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant (não há valor para a arte que não coloque a questão teleológica e moral), como para a *Estética*, de Hegel (não há valor para a arte sem inscrição da história). As exposições de Derrida, em *La Verité en peinture*, não são exceção: não se saberá formular o conceito estético de “restituição” sem interrogar, em algum momento, a ética da dívida e do dom.

Se fosse preciso encontrar algumas palavras mais humildes para estabelecer a relação entre essas grandes questões filosóficas e o sentimento particular suscitado pelas obras de Harun Farocki, gostaria, espontaneamente, de falar aqui nos simples termos da generosidade e da modéstia. *Generosidade* da restituição: restituir é dar antes de qualquer troca e, mesmo, como sugere Derrida (1974, p. 269-270), antes de todo estado de “ser”. É dar sem reter, sem resto, sem interesse, sem capital, sem processo de apropriação ou expropriação (DERRIDA, 1972, p. 27). É dar de forma que a relação ao outro se tome antes de toda dívida e, mesmo, antes de toda violência, com Derrida (1967, p. 219), retomando a noção de Emmanuel Lévinas. É dar sem dever, mesmo se esse “dar demanda e toma tempo” (DERRIDA, 1991, p. 59-60; p. 94). É dar mais do que aquilo que parecia dever ser prometido, segundo uma fórmula kantiana – a propósito do poeta – comentada por Derrida (1975, p. 71) no sentido da “sobreabundância [que] rompe generosamente a economia circular”.

Que a generosidade assim entendida tenha a ver com a sobreabundância foi o que Georges Bataille (1976, p. 181-280) compreendeu sem dúvida e desenvolveu melhor do que ninguém. Derrida (1974, p. 269) – através de Hegel, Nietzsche e Marcel Mauss, as mesmas fontes de Bataille – retoma essa ideia quando fala, por exemplo, do “evento irruptivo do dom”, ou mesmo quando descreve como esse evento se revela excessivo, portanto, perigoso, como indicado no duplo sentido da palavra *Gift* já revelado por Mauss: dom e veneno ao mesmo tempo (DERRIDA, 1972, p. 150). Por que um veneno? Porque a abundância, a enormidade da coisa restituída nos envenena a vida, em todo caso, nos complica a vida. De fato, não deveria complicar, ao nos fazer rever cada dia, por nossa própria conta, as imagens dos nossos “aparelhos de Estado”, uma vez que Farocki desmontou e restituiu a estratégia, a duplicidade, a complexidade, a formidável técnica? A

restituição nos completa: isso quer dizer, não que nos preenche, mas que nos transborda, nos dificulta. Tal é o valor literalmente explosivo que, lembremo-nos, Walter Benjamin reconhecia já na restituição da história – história tornada visível – que ele nomeou de “imagens dialéticas”.

★

*Modéstia* da restituição: Farocki se contenta em nos tornar visíveis certos aspectos de nossa sociedade, que poderíamos perceber por nós mesmos, se tivéssemos tempo e energia para o trabalho. Ele faz despertar nossa raiva, suscita nosso pensamento, mas sem jamais criar primeiros planos enfáticos ou ostentadores (como em Warhol). Ele age pacientemente, sem efeitos de estilo, *sem aparecer*, como se diz. Não há nenhuma contradição, em Derrida (1991, p. 29), em falar do dom como “evento irruptivo” e depois dizer que “para que haja dom, é preciso que o dom não apareça, que ele não seja percebido como dom”.

Essa modéstia não procede de uma pura e simples virtude moral. É o resultado de uma reflexão política e de uma posição de conhecimento: Farocki definitivamente subscreve o fato de que *as imagens constituem um bem comum*. Aquilo que ele nos restitui, tira na passagem em certas instituições que tentam – segundo estratégias evidentes de poder – se apropriar e, quando ele nos devolve, sabe que devolve a quem é de direito. Ele não é senão o atravessador (mas há todo um trabalho, já que é preciso, para “fazer passar”, ele mesmo passar entre as malhas de uma rede de controle muito fechada). Ele não fica com nenhum *copyright* nessa passagem: a mulher que passa na fotografia do *Album d'Auschwitz* ou as imagens do campo nazista de Westerbork não pertencem à obra de Farocki. Elas voltam a nós porque sempre nos concerniram, porque fazem parte do nosso patrimônio comum. Evidentemente, quando esse patrimônio concerne a nossa história imediata – a vida inviável nas prisões, a gestão visual das operações militares no Iraque –, as coisas tomam um caminho mais diretamente político e polêmico. Aí está por que a modéstia dessa restituição não se dá sem efeito transgressor. O *dom das imagens* que Harun Farocki nos faz teria, portanto, a ver com o que Giorgio Agamben nomeia uma *profanação*. Farocki certamente não joga na lama as imagens que ele mostra e que ele remonta em seus filmes e suas instalações. Ao contrário,

demonstra por elas um *respeito* exemplar (ele respeita ao máximo os modos de funcionamento, para melhor demonstrá-los). Mas esse respeito é profanação, no sentido preciso que lhe restitui Agamben (2005, p. 91 [2007, p. 65]): “E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava [no antigo direito romano] a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livro uso dos homens”.<sup>2</sup> A profanação seria, nesse sentido – e na medida da manipulação que Farocki empreende sobre as imagens que ele desmonta e remonta –, “um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o agrado havia separado e petrificado” (p. 93 [2007, p. 66]).

Aí está como Farocki “profana” as estratégias visuais do comércio internacional ou da indústria militar contemporânea: ele tenta, por *remontagens* interpostas, “não simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas” (AGAMBEN, 2005, p. 110 [2007, p. 75]). É assim que a vida na prisão ou a maneira de manejar uma guerra se tornará verdadeiramente *questão nossa e de todos*. Não espanta o fato de que Giorgio Agamben tenha dado ao seu belo “Elogio da profanação” uma conclusão explicitamente política para o tempo presente: “Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (p. 117 [2007, p. 79])

★

Essa modéstia essencial, em Farocki, não deixa de ter consequências diretas sobre o estatuto de seu *trabalho* como produtor de *obras* de arte acessíveis nos lugares em que a indústria cultural chama de “galerias” ou “museus”. As instalações de duas – ou várias – telas de Farocki permitem, sem dúvida, um deslocamento espacial muito eficaz e salutar de seus procedimentos de montagem que os filmes monobandas tornam sensíveis apenas na sua sucessão temporal. “Esse questionamento diante de duas telas e duas imagens se presta maravilhosamente ao espaço do museu”, escreveu um organizador da exposição, “porque ele pode se deslocar fora de instalações com monitores

<sup>2</sup> As referências entre colchetes são da tradução brasileira que reproduzo. AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007. (N.T.)

ou com projeções” (Thériault, 2008, p. 34). Mas se essa situação é tão “maravilhosa” como se pode, de fato, pensá-la?

A posição de Farocki parece muito mais nuançada (portanto muito menos entusiasmada diante da questão das imagens como objetos de exposição no museu):

Quando um dos meus filmes passa na televisão, tenho a impressão de lançar uma garrafa ao mar e devo, para me apresentar a um espectador, inventar todo tipo de truque. Em uma sala de cinema, ao contrário, me parece que posso sentir menos flutuação na atenção dos espectadores, e que saberia relacioná-los ao agenciamento das imagens. As pessoas que veem meus filmes nas salas de exposição me falam com mais frequência do que aquelas que veem no cinema, mas tenho mais dificuldade de compreender aquilo que elas me dizem.

Quando *Section* foi apresentada no Centro Georges Pompidou durante mais de três meses, sobre dois monitores instalados em uma cabine de madeira munida de um banco de cinco lugares, havia calculado que meu trabalho tocaria mais pessoas ali do que nos cineclubes e em outros lugares mais estritamente voltados para o ‘cinema’. Frequentemente me perguntam por que larguei o cinema em prol da sala de exposição, e devo responder que, em primeiro lugar, não tenho escolha. *Vidéogrammes d'une révolution* foi o último dos meus filmes distribuídos em salas de cinema; no dia da estreia, havia apenas um único espectador nos dois cinemas berlinenses onde o filme estava sendo exibido. A segunda resposta é que os visitantes das salas de exposição têm uma ideia menos fixa da maneira como sons e imagens devem se articular. Eles estão mais dispostos a procurar na obra a medida do que foi aplicado. É justamente a razão dessa relativa ausência de preconceitos que é difícil apreciar suas reações.

Quando vi *Auge/Maschine* pela terceira vez abrigada em uma exposição em uma galeria de Nova Iorque, as duas bandas estavam sendo projetadas lado a lado sobre um muro branco. Nesse vasto espaço, fui sensível à característica “deslocada” de todas essas imagens laboriosamente coletadas entre os institutos de pesquisa, os serviços de relações públicas, os arquivos de filmes educativos e outros. As imagens funcionais de uma finalidade puramente técnica são usadas para uma operação

precisa e são, em seguida, na maioria das vezes, apagadas de seu suporte, imagens apenas de uso técnico. Que o comando norte-americano tenha mostrado tais imagens da Guerra do Golfo, imagens que não visavam nem a edificar nem a instruir, mas somente a funcionar uma vez, isso é também um incrível deslocamento, isso é arte conceitual. Minhas imagens também querem atender à arte no máximo acessoriamente (Farocki, 2002, p. 23-24).

Farocki assume, então, o deslocamento – ou a desterritorialização – das imagens do comando militar americano para o sofisticado *white cube* da galeria de Nova Iorque. Mas ele está perfeitamente consciente do perigo de reterritorialização que sua obra sofre neste mesmo momento: arrisca-se, portanto, de não ver essas *imagens para destruir* e, ao contrário, ver *imagens para seduzir* um público culto que ali verá, doravante, alguma coisa da arte conceitual. As montagens de Farocki se prestam “maravilhosamente” à exposição em museus: mas sob condição de desencantar essa “maravilha”. Farocki não é um fabricante de colecionismos, mas um pesquisador de documentos técnicos que remonta sob a forma de um atlas em movimento, a fim de torná-los legíveis e de condenar a violência do mundo que as tornou possíveis. Toda a questão, quando se levanta sua raiva à altura de uma forma, é não deixar se dissolver – se sublimar – a raiva na forma.

★

Aí está por que Farocki não se sente completamente tranquilo quando os visitantes de uma exposição – armados de toda a história da arte moderna e pós-moderna – aceitam amavelmente suas soluções de montagem como trabalhos formais. Eles não estão “mais dispostos a procurar na obra” a necessidade de sua existência?

Mas aí está justamente onde reside o problema (onde ressurgem a dupla questão, gnosiológica e política). Está-se quase sempre satisfeito com seus *achados*, o que ajuda a valorizá-los, por exemplo, no mercado de arte. Enquanto sua pesquisa ou seus “ensaios” nunca forem concluídos, mesmo se, ao seu redor, no entusiasmo endógeno da galeria de arte, todo mundo quer te convencer de que você fez uma “obra de arte”, ou seja, um objeto acabado, portanto suscetível de entrar nos circuitos de troca. Daí o mal-entendido que, no mundo da arte,

ameaça Harun Farocki como um modesto pesquisador de imagens, e não um virtuoso com seus achados.

Em *A parte maldita*, Georges Bataille (1976, p. 439) julgava assim os limites fundamentais que o mundo capitalista, diferentemente do mundo comunista, atribuía à “soberania do artista”: “Na sociedade soviética, o escritor ou o artista estão a serviço dos dirigentes [...]. O mundo burguês que, de uma maneira fundamental, é, ainda mais que o comunismo, fechado à soberania decisória, acolhe, é verdade, o escritor ou o artista soberano, mas sob a condição de ignorá-lo”. Forma de dizer que é possível, no contexto do museu, “amar”, “gostar” como obra, de uma montagem de Farocki, sem tirar dela as consequências demonstradas por seu trabalho. Este é, sem dúvida, um ponto sobre o qual Farocki – depois de ter retido a inestimável lição de *A dialética do esclarecimento* – bifurcará sensivelmente a via traçada por Adorno em sua *Teoria Estética*.

O filósofo, sabe-se, defendia a “grande arte autônoma” naquilo que “ela critica a sociedade pelo simples fato de ela existir” (ADORNO, 1974, p. 287). Ele via com maus olhos esse “entrelaçamento das artes” cujo “fenômeno originário” ele reconhecia no “princípio de montagem” e a consequência, sem dúvida nefasta, um recobrimento recíproco da realidade estética e de inúmeras realidades extraestéticas que o cercam.

Quanto mais um gênero deixa entrar em si isso que seu *continuum* imanente não se contém nele mesmo, mas ele participa do que lhe é estranho, disso que é a ordem da coisa, do lugar de imitação. Ele se torna virtualmente uma coisa entre as coisas, ele se torna portanto isso que não sabemos o que é (ADORNO, 2002, p. 70).

Adorno não estava propriamente “errado” ao dizê-lo, certamente. O que ele diz de Beckett, por exemplo, guarda aos nossos olhos toda sua força e pertinência. Mas as condições históricas mudaram, notadamente no plano das relações institucionais entre a arte e a sociedade. Não há mais lugar, no nosso mundo contemporâneo, de opor, tão simplesmente quanto fez Adorno, a “grande arte autônoma e as “indústrias culturais”. A grande arte tornou-se ela mesma uma grande indústria cultural, até o “desgosto” que isso pode, de um modo ou de outro, terminar por inspirar (BROSSAT, 2008).

Confrontado por essa situação, entre a desertificação dos cinemas de “ensaio” e a insolente acolhida das galerias “de arte”, Harun Farocki tenta, da maneira que vejo, manter sua ética de pesquisador. Ele talvez guarde na memória o que, em 1929, Walter Benjamin, refletindo justamente sobre o lugar do artista – e o artista “sonhador” por excelência, o surrealista – na crítica da sociedade, nomeava uma *organização do pessimismo pelas imagens*. Até considerar que o artista não exclui, sem interromper seu trabalho, interromper sua própria carreira artística (como uma boa montagem interrompe o curso normal das coisas):

Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço da imagem não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa. [...] Na verdade, trata-se muito menos de fazer do artista de origem burguesa um mestre em “arte proletária” que de fazê-lo funcionar, mesmo ao preço de sua eficácia artística, em lugares importantes como desse espaço de imagens. Não seria a interrupção de sua “carreira artística” uma parte essencial dessa função? (BENJAMIN, 1929, p. 133 [1993, p. 34]).<sup>3</sup>

Nesses anos – 1929, 1930, os mesmos da grande crise social e econômica no mundo –, Georges Bataille descrevia na sua revista *Documents* a maneira, aí incluída a artística, de conjurar tal pessimismo:

O jogo do homem e de sua própria podridão continua nas condições mais mornas sem que um jamais tenha a coragem de confrontar o outro. Parece que nunca poderemos nos encontrar diante da imagem grandiosa de uma decomposição cujo risco intervém a cada sopro e, no entanto, o sentido mesmo de uma vida que preferimos, não sabemos por que, a uma outra cuja respiração poderia nos fazer sobreviver. Dessa imagem não só conhecemos a forma negativa, os sabonetes, as escovas de dente e todos os produtos farmacêuticos cuja acumulação nos permite

<sup>3</sup> Reproduzo a tradução brasileira, com referências entre colchetes. BENJAMIN, W. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (N.T.)

escapar penosamente a cada dia da sujeira e da morte. Cada dia, nos fazemos de dóceis servidores dessas pequenas fabricações que são os únicos deuses do homem moderno. Essa servidão continua em todos os lugares onde um ser normal pode ainda se encontrar. Entra-se em um vendedor de quadros como entra-se numa farmácia, em busca de remédios bem apresentáveis para as doenças confessáveis (BATAILLE, 1970, p. 273).

★

Modéstia, portanto. “Minhas imagens querem alcançar a arte, no máximo, acessoriamente” (FAROCKI, 2002, p. 24). A propósito de um trabalho significativamente intitulado *Tel qu'on le voit* [tal como se vê], em 1986 – e não, por exemplo, *Tel que je le vois* [tal como eu o vejo] –, Harun Farocki admite, sem temer por seu *ego* artístico: “Pude me ajustar a uma forma simples porque estava prestes a abandonar o essencial dos meus recursos estilísticos” (p. 100). O que fará com que um de seus comentadores, Thomas Elsaesser (2008, p. 45), diga: “Farocki se situa em alguma parte entre o ‘trabalhador com uma máquina’ e o ‘operário como um artista’”. Mas, em todo caso, o autor de *Images du monde et inscription de la guerre*, sempre se organiza para contornar a “marca de fábrica” industrial ou aquela “marca registrada” artística em que Molly Nesbit (sob o exemplo de Marcel Duchamp), depois Didier Semin (que abarca um arco temporal bem mais amplo, de Yves Klein a Daniel Buren e de Jean Tinguely a Hubert Duprat), restituíram a emergência e a importância, sempre crescente, do domínio da arte contemporânea (NESBIT, 1990, p. 57-65).

★

Houve um modelo para essa modéstia do trabalho. É Robert Bresson. Por sua ética da imagem – “dar prova de humildade” – e por seu rigor formal, notadamente sobre as questões do enquadramento e da montagem. Farocki se debruçou longamente sobre os filmes de Bresson. Em um texto de 1984, ele analisa o “quadro fechado”, o uso dos pontos de vista frontais embora “ligeiramente distorcidos”, e o emprego do plano-contraplano que “Bresson critica ao intensificar seu uso” (FAROCKI, 2002, p. 75-76). Ele ama, no autor de *L'Argent*, essa maneira tão precisa de “justapor as coisas inesperadas, fazem-

do derivar do movimento uma correspondência, uma semelhança” (p. 77). Ele descreve *Un condamné à mort s'est échappé* como um verdadeiro documentário sobre o trabalho consistente de inventar minúsculas respostas técnicas – as “máquinas de guerra”, segundo Deleuze e Guatarri – na clausura opressora dos “aparelhos de Estado”:

O detento transforma qualquer objeto de sua cela em utensílios para sua fuga. Ele afia o cabo da colher para fazer uma lâmina, ele desmonta as treliças de seu colchão e enrola os cabos, com tecidos rasgados e camisas, para fabricar uma corda. Tal filme sobre esse trabalho e o que ele significa praticamente nunca foi feito (p. 77).

Modéstia diante do trabalho e modéstia do trabalho – o trabalho da imagem ou do pensamento – na medida em que ele seria sempre trabalho sobre o trabalho de outro. Restituindo a esse título o trabalho humano em geral na esfera do bem comum, que não pertence propriamente a ninguém. Bresson (1975, p. 15 e 138) dizia: “Controlar a precisão. Ser em si mesmo um instrumento de precisão. [...] Ser escrupuloso. Rejeitar tudo aquilo que do real *não se torna verdade* (a assustadora realidade do falso)”.

★

Torna-se, de repente, necessário nuançar a influência no entanto notória – evidente e modestamente reconhecida pelo cineasta alemão – do “grande estilo” de Godard sobre a obra de Harun Farocki. Não gostaria, aliás, de tomar como uma questão de influência estilística propriamente dita. Antes, uma questão relativa à *posição do montador na sua própria montagem* (do trabalhador em seu próprio trabalho). Volker Pantenburg (2006, p. 45-59) colocou bem aquilo que reuniria Jean-Luc Godard e Harun Farocki: a noção do filme com teoria em ato. Teoria cuja montagem, tanto em um quanto em outro, constitui o pivô processual e a forma por excelência (p. 68-73). Christa Blümlinger (1995, p. 33), por sua vez, frequentemente aproximou – e de forma evidentemente fundamentada – os dois cineastas no plano dos procedimentos: por exemplo, o uso de entretítulos, de citações muitas vezes de textos da tradição filosófica e frequentemente lidos pelos próprios realizadores. Farocki, lembremos, consagrou uma obra

inteira – escrita em colaboração com Kaja Silverman (1998) – ao cinema de Jean-Luc Godard. Assim como em Godard, vê-se em Farocki muitos livros filmados, muitas pessoas que leem, muitos gestos ligados ao trabalho de montagem, muitas interrupções recíprocas da imagem e do texto, muitas questões políticas, muitas imagens do mundo e das inscrições da guerra... Está-se evidentemente tentado a deduzir que Farocki terá “permanecido até esse momento fiel ao programa de Godard em sua atividade de cineasta e de artista autoproduzido” (BLÜMLINGER, 2009, p. 78).

Uma diferença se imiscui, todavia, e abre uma fenda decisiva. Christa Blümlinger (1995, p. 38), nas linhas em que, provavelmente, ela não pensava mais em Godard, evoca a passagem quando observa que, “ainda que Farocki não tema sua própria imagem, ele opera sempre para além da exploração narcísica”. Não que Godard se compraza de alguma “exploração narcísica”, claro. Mas, ao menos desde 1994, ele ocupa sozinho – e, parece, sempre cada vez mais sozinho – o centro de suas próprias montagens. Isso vai de *JLG/JLG* até *Vrai faux passeport*, passando, claro, por sua magistral *Histoire(s) du cinéma*. Christa Blümlinger (2004, p. 59) cita ainda um extrato do cenário do filme *Passion*, onde ele escreveu: “Você quer ver, re-ce-ber”<sup>4</sup>. A questão que essa inclusão do *receber* coloca no *ver* poderia, então, se formular assim: a imagem que você vê e que você recebe, você a recebe por bem, você a recebe até o fim? Ela acaba por ser *nossa*, tanto minha, que te transmito, quanto sua e de todos os *outros* onde ela poderá se difundir como bem comum?

★

Ou, para dizê-lo com um pouco mais de precisão filosófica: em que condições pode-se dizer que um cineasta consegue *restituir* verdadeiramente aquilo que ele *dá a ver*? Tal é a questão crucial que – para retomar um *dictum* famoso do próprio Godard (2006, p. 145) – permitiria fazer a diferença entre “fazer filmes políticos” e “fazer *politicamente* os filmes”. Ora, nesse plano, o autor de *JLG/JLG* não parece representar a verdadeira antítese da posição de Warhol, se se

organiza sobre essa posição a estratégia de apropriação, pelo artista, das imagens do mundo – veja as inscrições da guerra – que ele dispensa em torno dele. De um lado, Godard adota há muito tempo a atitude fundamental de citação de Brecht: é o terreno comum que ele compartilha com Farocki. Ele ainda lhes associa, no contexto atual do grande mercado cultural – ou da sociedade do espetáculo – um anúncio para a livre circulação das imagens e das palavras: “NO COPY RIGHT”, lê-se, por exemplo, de maneira recorrente e refrescante, sobre os entretítulos de seu filme *Deux fois cinquante ans de cinéma*, em 1995.

Mas, por outro lado, Godard toma pessoalmente e ostensivamente posse das imagens do mundo e das inscrições da guerra que ele dispõe em torno dele. Ele nunca deixa de afirmar seu *estilo*: lirismo, ritmo efervescente, festival de pulsações visuais. Enquanto Farocki apaga seu estilo ou não hesita em perder velocidade em benefício de uma clareza mais modesta que ele deseja imprimir a suas montagens. Godard sempre *reforça* aquilo que mostra. Farocki *enfraquece* o que mostra. Godard atravessa a grande *história da arte* – entra-se em Godard como no ateliê de Rembrandt ou no estúdio de Beethoven –, ele que não para de se confrontar com suas obras de arte. Enquanto Farocki interroga o subterrâneo da *história das imagens* e nos faz entrar na ponta do pé no atelier de um embusteiro ou na torre de controle de um funcionário do tráfego urbano.

Godard se vê o *autor soberano* de suas imagens: ele projeta sobre o cinema algum tipo de concepção do artista que, de fato, vem de uma linha do direito de um estatuto jurídico inventado na Renascença (KANTOROWICZ, 1984, p. 31-57). Enquanto Farocki se vê – sem renunciar a suas prerrogativas de autor-ensaísta – o *produtor não exclusivo*, não soberano, de suas imagens. Como ser o soberano absoluto de coisas que se quer restituir a todos? Quando Godard dá a pensar, ele dá a admirar seu próprio pensamento, seja ele indiscernível dos múltiplos pensamentos que ele usa, cita, decupa ou mesmo distorce. Quando Farocki dá a pensar, ele nos dá a refletir sobre outra coisa que não é seu próprio pensamento. Godard tem *sempre a última palavra* sobre suas montagens, Farocki faz de seu ponto de honra *nunca ter a última palavra*. Godard *interpreta* o mundo em primeira pessoa, falando de uma voz inspirada, uma voz de profeta melancólico. Farocki se

<sup>4</sup> Existe aqui um jogo entre *voir* (ver) e *recevoir* (receber) que se perde na tradução dos verbos em português. No original: “Tu veux voir, re-ce-voir”. (N.T.)

contenta em *desmontar* o mundo, em terceira pessoa, falando de uma voz neutra, precisa e não tomado pelo *páthos* apocalíptico.

Os dois são incomparáveis arqueólogos das imagens. Mas Godard, exibindo o fragmento da ruína material ou do impensado, tem o gesto empático de Schliemann descobrindo Troia (ELSAESSER, 2004, p. 27) e se sente, portanto, dialogando de igual para a igual com Homero em pessoa. Enquanto o gesto de Farocki me evocaria, antes, aquele de Ronald Hirte, o obscuro arqueólogo do campo de Buchenwald, encarregado de colocar em dia os objetos mais modestos que sejam, testemunhas da vida menos gloriosa que seja. Godard chora não ser “reconhecido” como deseja, Farocki não para de rir dos mal-entendidos onde seu trabalho se arrisca, algumas vezes, ser ameaçado.

Todos os dois são – repetamos – incomparáveis coletores – e remontadores – de imagens. Mas Godard se coloca sempre *ao centro* de sua coleção, como André Malraux sobre uma célebre fotografia que ele mostra no meio da iconografia estabelecida para *Les Voix du silence*, em 1951. Enquanto Farocki permanece sempre *na margem* de suas próprias montagens, de seu *corpus* de imagens, o faz quando filma a ele mesmo enquanto trabalha. Porque, em Farocki, são sempre as imagens do mundo que tomam a fala. Nunca aquele que as mostra as reduzirá a suas próprias fórmulas. Longe, portanto, de um modelo de inspiração frequentemente genial, mas preempório – grandioso – reconhecível em André Malraux, seria antes a modéstia inspirada de Aby Warburg e de seu *Bilderatlas* que parece guiar a atitude de Farocki em sua mesa de montagem. Lá onde Godard – notadamente em *Histoire(s) du cinéma* – constrói uma grande *legenda* do século em que o sopro lírico libera uma *universalidade* sobre o destino do cinema, mas deixa de lado a questão de saber de quem tal imagem é imagem, de forma que o espectador se encontra forçosamente intimidado ao saber, portanto, que ele não tem as chaves; Farocki, de seu lado, libera para cada imagem uma *legenda* precisa que visa restituir sua *singularidade* operadora.

A Rembert Hüser, que lhe colocou uma questão sobre sua relação com a obra de Jean-Luc Godard, Farocki respondeu que ele tinha a tendência de ver no autor das *Histoire(s)* um continuador típico da escola histórica francesa, justamente: aquela que vai de Lucien Febvre – mas, sobretudo, antes dele, de Jules Michelet – aos *Essais*

*d'ego-histoire*, publicados há alguns anos por Pierre Nora (1987). Enquanto ele se via como um continuador, pelas imagens, desse coletivo de filólogos e de filósofos reunidos na Alemanha em torno de Erich Rothacker para constituir um “arquivo da história dos conceitos” (*Archiv für Begriffsgeschichte*) (FAROCKI, 2000, p. 309). Tal é, portanto, a modéstia de Harun Farocki. Tal foi o preço “artístico” a pagar para que as imagens do mundo e as inscrições de guerra nos tenham sido oferecidas. Restituídas. Devolvidas. Não como lugares-comuns – que suas remontagens desmontam ou desconstroem –, mas como o *lugar do comum*.

## Referências

- ADORNO, T. *Théorie esthétique*. Trad. M. Jimenez. Paris: Klincksieck, 1974. [Teoria Estética. Lisboa: Edições 70, 1970.]
- ADORNO, T. *L'Art et les arts*. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.
- AGAMBEN, G. *Profanations*. Trad. M. Rueff. Paris: Payot et Rivages, 2005. [Profanações. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.]
- BATAILLE, G. L'Esprit moderne et le jeu des transpositions. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970.
- BATAILLE, G. La Limite de l'utile. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.
- BATAILLE, G. La Part maudite. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976. [A parte maldita. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2005.]
- BEAUVAIS, Y.; BOUHOURS, J-M. La propriété, c'est le vol. In: *Monter, sampler: l'échantillonnage generalize*. Paris: Editions du Centre Pompidou-Scratch Projection, 2000. p. 18-30.
- BENJAMIN, W. *Essais sur Brecht*. Trad. P. Ivernel. Paris: La Fabrique, 2003. [Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: *Obras Completas*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.]
- BENJAMIN, W. O surrealismo ou o último instantâneo da inteligência europeia. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1.
- BLÜMLINGER, C. De la lente élaboration des pensées dans le travail des images. *Trafic*, Paris, n. 14, p. 33, 1995.
- BLÜMLINGER, C. Lire entre les images. In: LIANDRAT-GUIGUES, S. (Org.). *L'Essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- BLÜMLINGER, C. De l'utilité et des inconvénients de la boucle pour le montage. In: PONTBRIAND, C. (Org.). *HF/RG (Harun Farocki/Rodney Graham)*. Paris: Editions du Jeu de Paume-Blackjack, 2009.

BLÜMLINGER, C. De la lente élaboration des pensées dans le travail des images. In: PONTBRIAND, C. (Org.). *HF/RG (Harun Farocki/Rodney Graham)*. Paris: Editions du Jeu de Paume-Blackjack, 2009.

BRESSON, R. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.

BROSSAT, A. *Le Grand dégoût culturel*. Paris: Le Seuil, 2008.

DERRIDA, J. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

DERRIDA, J. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

DERRIDA, J. *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit, 1972. [*Margens da filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.]

DERRIDA, J. *L'Écriture la différence*. Paris: Seuil, 1967. [*A escritura e a diferença*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.]

DERRIDA, J. *Donner le temps*. Paris: Galilée, 1991.

DERRIDA, J. *Mimesis: Des articulations*. Paris: Flammarion, 1975.

DIDI-HUBERMAN, G. L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance. In: *Devant le temps: Histoire de l'art et généalogie de ressemblance*. Paris: Minuit, 2000.

ELSAESSER, T. *Harun Farocki: Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

ELSAESSER, T. Sauts temporels et dé-placements: le souvenir du travail dans les machines de vision de Farocki. *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Paris, n. 11, 2008.

FAROCKI, H. *Bilderschatz* (extraits). In: BLÜMLINGER, C. (Dir.). *Reconnaître et poursuivre..* Courbevoie: Théâtre Typographique, 2002.

FAROCKI, H. Filmographie. In: BLÜMLINGER, C. (Dir.). *Reconnaître et poursuivre*. Courbevoie: Théâtre Typographique, 2002.

FAROCKI, H. Influences transversales. *Trafic*, Paris, n. 43, 2002.

FAROCKI, H. Bresson, un styliste. In: BLÜMLINGER, C. (Dir.). *Reconnaître et poursuivre*. Courbevoie: Théâtre Typographique, 2002.

FOSTER, H. The Cinema of Harun Farocki. *Artforum International*, New York, v. XLIII, n. 3, 2004.

FAROCKI, H.; SILVERMAN, K. *Speaking About Godard*. New York; London: New York University Press, 1998.

FLUSSER, W. *La Civilisation des médias*. Belval: Circé, 2006.

GODARD, J-L. Que faire? In: BRENEZ, N. (Org.). *Jean-Luc Godard. Documents*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2006.

HEIGEDDER, M. L'origine de l'oeuvre d'art. Trad. W. Brokmeier. In: *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Gallimard, 1962. p. 32-35. [*A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2015.]

KANTOROWICZ, E. La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance. In: *Mourir pour la patrie et autres textes*. Paris: PUF, 1984. p. 31-57.

NESBIT, M. Les originaux des *readymades*. Le modèle Duchamp. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, n. 33, p. 57-65, 1990.

NORA, P. (Org.). *Essais d'ego-histoire*. Paris: Gallimard, 1987.

PATENBURG, V. *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2006.

SEMIN, D. *Le Peintre et son modèle déposé*. Genève: Mamco, 2001.

SCHAPIRO, M. L'objet personnel, sujet de nature morte. A propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh. In: *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 1982. p. 349-360.

THÉRIAULT, M. Intraduisible. Le point de départ d'un film. In: *Harun Farocki: One Image Doesn't Take the Place of the Previous One*. Montréal; Kingston: Galerie Leonard et Bina Ellen Gallery; Concordia University-Agnes Etherington Art Centre-Queen's University, 2008.