

TEXTOS E IMAGENS DE IMPACTO: UMA CONVERSA ENTRE HARUN FAROCKI E VILÉM FLUSSER

Flávia Person¹

Resumo

Este artigo pretende estabelecer uma relação entre o trabalho artístico de Harun Farocki e o pensamento do filósofo Vilém Flusser. O vídeo “Frases de impacto, imagens de impacto: uma conversa com Vilém Flusser” (1986), um documentário de curta-metragem que grava uma conversa entre o diretor e o filósofo a respeito da análise conjunta da capa do jornal alemão *Bild*, é o ponto de partida para pensar esta relação e refletir sobre os textos e as imagens presentes nos meios de comunicação, como os jornais e o cinema. Este trabalho apresenta a influência dos livros do filósofo tcheco-brasileiro, que abrem o vídeo, - “Filosofia da caixa preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia” e “O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade” - no pensamento do cineasta e como o conceito de “imagens técnicas” de Flusser, o levou a cunhar o termo “imagens operacionais”.

Palavras-chave: Harun Farocki, Vilém Flusser, Textos, Imagens técnicas, Imagens Operacionais.

CATCH TEXTS AND IMAGES: A CONVERSATION BETWEEN HARUN FAROCKI AND VILÉM FLUSSER

Abstract

This article aims to establish a relationship between the artistic work of Harun Farocki and the thought of the philosopher Vilém Flusser. The video “Catch phrases, catch images: a conversation with Vilém Flusser”, a short documentary that records the conversation between the director and the philosopher regarding the joint analysis of the cover of the German newspaper *Bild*, is the starting point for thinking about this relationship and reflect on texts and images in different communication media, such as newspaper and cinema. This work presents the influence of the books by the Czech philosopher, which open the film, - “Towards a Philosophy of Photography” and “Into the Universe of Technical Images” - in the filmmaker's thought and how Flusser's concept of technical images led him to coin the term operational images.

Keywords: Harun Farocki, Vilém Flusser, Texts, Technical Images, Operational Images.

1 INTRODUÇÃO

A partir da análise da obra “Frases de impacto, imagens de impacto: uma conversa com

¹ Doutoranda em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, com estágio doutoral na Universidade de Potsdam, Alemanha. Atua na área cinematográfica há mais de quinze anos, elaborando projetos, escrevendo roteiros, produzindo e dirigindo filmes, festivais, mostras de cinema e projetos para TV. Em Artes Visuais, atua como pesquisadora da obra do artista alemão Harun Farocki, escreve críticas de arte e produziu a publicação da artista Juliana Hoffman, intitulada Sobre Viventes. ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-2562-7446>>. E-mail: flaviaperson@gmail.com.

Vilém Flusser” (*Schlagworte, Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser*, 1986), do cineasta e artista alemão Harun Farocki, serão trazidos os conceitos elaborados pelo filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, que afetaram o pensamento do diretor quanto à relação entre texto e imagem, à “brutalidade mágica” implícita nas imagens, mesmo que elas não sejam em si, violentas, e à ideia de “imagens técnicas” que o levou ao conceito de “imagens operacionais”.

Harun Farocki foi um cineasta e artista alemão que produziu mais de cem obras artísticas; nas quais o artista assina os trabalhos sozinho ou em parceria com outros realizadores; e têm diversos formatos: documentários e ficções para o cinema, programas para TV, videoinstalações, além de uma extensa produção escrita. Boa parte se trata de obras documentais feitas a partir de imagens de arquivo, ou seja, aquelas que foram produzidas para um determinado fim e que são encontradas e reutilizadas, e impressionam pela maneira singular na qual o artista monta as imagens. Os temas recorrentes em suas obras são a guerra, a tecnologia, o consumo e o trabalho, sempre pelo viés da investigação das imagens².

Vilém Flusser nasceu em Praga, na República Tcheca, em 1920, em uma família de intelectuais judeus, é considerado um dos mais importantes pensadores da mídia e da comunicação do século XX, ele cunhou o conceito de “imagens técnicas” e foi um dos primeiros a pensar em uma filosofia da fotografia. Na década de 1940, perdeu a irmã, os pais e os avós, assassinados em campos de concentração pelos nazistas, e fugiu para São Paulo, Brasil, onde viveu por mais de trinta anos³.

A obra “Frases de impacto, imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser” (1986) é um documentário de observação⁴, com duração de treze minutos, de uma conversa entre os dois autores a respeito da capa do jornal popular alemão *Bild*. O vídeo possibilita uma aplicação prática dos conceitos elaborados pelo filósofo tcheco-brasileiro nos livros “Filosofia da caixa preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia” e “O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade” e corrobora a interpretação de Harun Farocki, que leva os pensamentos do seu mentor adiante.

2 O ENCONTRO ENTRE HARUN FAROCKI E VILÉM FLUSSER

² SANT’ANNA, A. C. V.; PERSON, F. (2020). Humanidade e crítica de Harun Farocki: uma análise dos temas recorrentes na montagem do documentário Imagens da prisão. *ARS* (São Paulo), 18 (38), 79 - 105. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.160132>

³ ARQUIVO VILÉM FLUSSER SÃO PAULO (Brasil). **Biografia**. Disponível em: https://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=325 . Acesso em: 10 jun. 2023.

⁴ Documentário de cinema direto ou de observação é um tipo de linguagem documental, na qual uma câmera é posicionada no ambiente e grava as situações no tempo em que elas acontecem.

2.1 O VÍDEO

O texto *Harun Farocki in Delhi* (EHMANN, 2009, p. 152-154) escrito pelo *Raqs Media Collective*, diz respeito ao impacto da primeira mostra de filmes seguida de um *workshop* ministrado por Harun Farocki no Instituto Goethe de Delhi, em 1992. Eles afirmam que um novo pensamento sobre as imagens e os sons se abriram para eles e, após horas de conversas sobre cinema com o autor, concluíram: *His films were extensions of the conversations he could have, and his conversations were relentless annotations of his work*⁵. E é exatamente essa a ideia que podemos conferir em “Frases de impacto, Imagens de impacto: Uma conversa com Vilém Flusser”.

Em entrevista com Antje Ehmman⁶, parceira artística e amorosa de Harun Farocki, ela afirma que o documentário está inserido em um grupo de obras que o cineasta dedicou a pessoas que ele admirava, entre eles, artistas, intelectuais, arquitetos e até um ferreiro. Os filmes categorizados nesse grupo são: *Sarah Schumann malte in Bild* (1977), *Ein Bild von Sarah Schumann* (1978), *Zur Ansicht: Peter Weiss* (1979), *Kurzfilme von Peter Weiss* (1982), *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment Amerika* (1983), *Interview: Heiner Müller* (1983), *L’Argent von Bresson* (1983), *Peter Lorre – Das Doppelte Gesicht* (1984), *Filmtip: Tee im Harem des Archimedes* (1985), *Filmtip: Der Todd es Empedokles* (1987), *George K. Glaser – Schriftsteller und Schmied* (1988) e *Sauerbruch Hutton Architekten* (2013). Fazer obras a respeito de pessoas importantes, para Farocki, era uma maneira do autor se aproximar deles e entender o que eles faziam.

O vídeo “Frases de impacto, imagens de impacto: uma conversa com Vilém Flusser” começa com a imagem de dois livros de Vilém Flusser: sua obra mais popular, “Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia”, primeira publicação em alemão, traduzida para mais de vinte idiomas, e “O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade”, a respeito das imagens que são produzidas por “aparelhos”. No vídeo, Farocki explica que sua intenção é trazer uma introdução ao pensamento do filósofo, ele narra: “*Para Flusser, la fotografía es un invento tan decisivo como la imprenta. Con la fotografía, comienza el desarrollo de las imágenes técnicas: el cine, la imagen electrónica, la gráfica*

⁵ Tradução nossa: Seus filmes eram extensões das conversas que ele poderia ter e suas conversas eram anotações implacáveis de seu trabalho.

⁶ EHMANN, Antje. Entrevista concedida a Flávia Person. Berlim, 12 jan. 2023.

informática. Con estas imágenes técnicas se abre un nuevo mundo”⁷ (FAROCKI, 1986). Em seguida, vemos um plano médio que enquadra uma mesa, do lado esquerdo está Harun Farocki e do lado direito, Flusser. Não há nada de especial na estética do vídeo, os dois estão sentados em volta de uma pequena mesa redonda, tomam café, fumam e conversam. Ao fundo, vemos uma janela de vidro que revela o local externo ao que parece um Café, podemos ver um edifício e carros estacionados na rua.

Ao longo da obra, há apenas dois tipos de imagem: aquelas que foram gravadas por uma câmera observadora que enquadra um plano geral da mesa onde eles estão sentados e as imagens de plano fechado da capa do jornal. Eles analisam um jornal alemão popular, que tem o nome escrito com letras brancas em um fundo vermelho, chamado *Bild*, que significa imagem. Ambos estão interessados em avaliar a forma como texto e imagem estão imbricados na comunicação visual daquele diário de ampla distribuição. O vídeo foi produzido para o canal WDR.

Figuras 1 e 2. Frames do vídeo “Frases de impacto, imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser” (1986) entre 40” e 1’.



Fonte: Farocki (1986)

2.1.1 Palavras e imagens

Vilém Flusser coloca os óculos de leitura e dá um trago no cachimbo que leva à mão, ele diz: “*Esta primera plana es muy interesante*”⁸ (FAROCKI, 1986). Em seguida, podemos ver um plano que revela uma grande parte da capa do jornal, há muitas informações visuais,

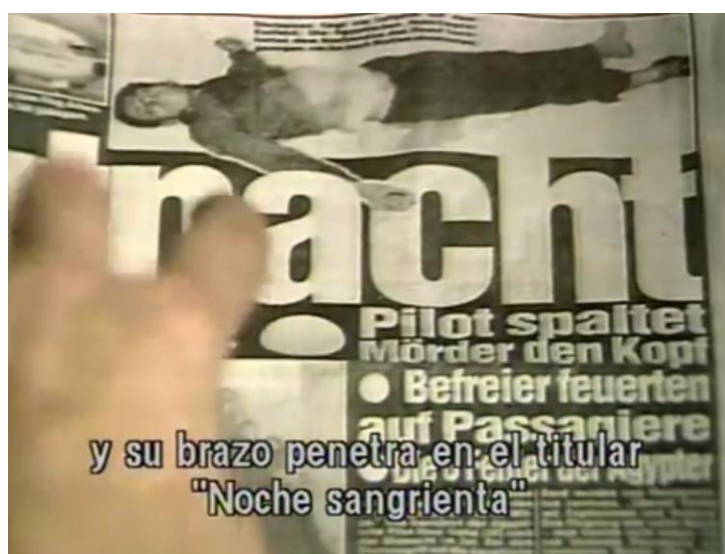
⁷ Tradução nossa: Para Flusser, a fotografia é um invento tão decisivo como a prensa. Com a fotografia, começa o desenvolvimento das imagens técnicas, o cinema e a imagem de computador. Com estas imagens se abre um mundo novo.

⁸ Tradução nossa: Esta capa é muito interessante.

entre palavras e imagens, destacando-se a figura de uma mulher. Ele continua: “*Porque rompe con las relaciones convencionales entre texto e imagen*”⁹ (FAROCKI, 1986). A câmera faz um movimento de cima para baixo, o que permite a visualização da capa de jornal como um todo. Flusser diz: “*O bien una imagen ilustra un texto o, al revés, un texto explica una imagen*”¹⁰ (FAROCKI, 1986).

Vemos um plano aproximado de Vilém Flusser observando a capa do jornal, por vezes, ele direciona o olhar para Harun Farocki, que está fora do plano. Ele continua: “*Pero aquí vemos cómo ambas formas de comunicación comienzan a interpenetrarse. El texto funciona en función de la imagen y la imagen en función del texto y ambos se ponen en jaque*”¹¹ (FAROCKI, 1986). A câmera se desloca para o diretor alemão, que diz: “*La interpenetración se da literalmente*”¹² (FAROCKI, 1986). Aqui há a fotografia de um cadáver. A câmera se aproxima da capa de jornal, Farocki aponta para a parte na qual ele se refere. O braço do homem morto estampado no jornal invade as letras que formam o título *Die Blutnacht*, que em português significa “Noite Sangrenta”.

Figura 3. Frame do vídeo “Frasas de impacto, imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser” (1986) entre 1’ e 2’.



Fonte: Farocki (1986)

O filósofo tcheco-brasileiro concorda com Harun Farocki, mas antes, chama a atenção para as características das palavras neste trecho da capa do jornal: a fonte está na cor branca,

⁹ Tradução nossa: Porque rompe com as relações convencionais entre texto e imagem.

¹⁰ Tradução nossa: Ou uma imagem ilustra um texto ou o contrário, um texto explica uma imagem.

¹¹ Tradução nossa: Mas aqui vemos como ambas as formas de comunicação começam a interpenetrar-se. O texto funciona em função da imagem e a imagem em função do texto e ambos se colocam em xeque.

¹² Tradução nossa: A interpenetração se dá literalmente.

que se destaca em um fundo preto, ao contrário do que estamos acostumados; e complementa a ideia de interpenetração entre palavras e imagens, pois a mão do cadáver possibilita a tridimensionalidade das letras, ao passo que a letra nega a imagem. Neste sentido, ele diz: “*la imagen que intenta reducir las tres dimensiones a dos y aqui la escritura, que en realidad es lineal, que reduce las tres dimensiones a una sola*”¹³ (FAROCKI, 1986), assim, “*la imagen adquiere carácter de texto*”¹⁴ (FAROCKI, 1986). Farocki responde que o fundo preto do título tem um caráter icônico, pois a escrita branca funciona como a luz que ilumina a palavra “noite”. Segundo Vilém Flusser, a escrita “*es un mensaje diacrónico de desarrollo lineal al que nuestra mirada debe sincronizar*”¹⁵ (FAROCKI, 1986) e serve para criticar e refletir sobre algo. Neste caso, a escrita é convertida em imagem, portanto torna-se privada do seu caráter crítico e passa a funcionar de modo “mágico”, pois a sensação de brutalidade precisa ser gerada.

Na obra “Frasas de impacto, imagens de impacto: Uma conversa com Vilém Flusser”, escrita e imagem reforçam-se mutuamente a fim de gerar uma sensação de impacto brutal ao leitor. Esta parte da discussão entre os dois pensadores a respeito da capa do jornal *Bild*, como anunciado no começo do vídeo, retoma questões que o filósofo tcheco-brasileiro desenvolveu em seu livro “Filosofia da caixa preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia”, lançado apenas três anos antes da produção do vídeo. A obra se trata de um compilado de textos de aulas e conferências ministradas por Flusser ocorridas na Alemanha e na França. O autor, através da tentativa de formulação de uma teoria filosófica que refletisse sobre a fotografia, partiu da ideia de que as imagens produzidas por aparelhos promovem uma nova maneira de nos relacionarmos com o mundo, assim como a invenção da escrita inaugurou a História.

Segundo Vilém Flusser, “as imagens são resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano” (FLUSSER, 2009, p. 7) e se originam na imaginação, podem ser interpretadas como uma mediação entre o mundo e o ser humano. As imagens são superfícies onde o observador vagueia o olhar e encontra significados que resultam da intencionalidade de quem produz e de quem olha, esse “*scanning*” (FLUSSER, 2009, p. 10) constrói um contexto de relações que o autor denomina “consciência mágica” (FLUSSER, 2009, p. 10). Já o texto funciona como “metacódigo” (FLUSSER, 2009, p. 10) das imagens, pois tem a função de explicar as imagens, uma espécie de legenda que as decifra, assim como os conceitos analisam as cenas. No entanto,

¹³ Tradução nossa: A imagem tenta reduzir as três dimensões a duas e a escrita, que em realidade é linear, reduz as três dimensões a uma só.

¹⁴ Tradução nossa: A imagem adquire caráter de texto.

¹⁵ Tradução nossa: É uma mensagem diacrônica de desenvolvimento linear ao qual nosso olhar deve sincronizar.

esta relação entre imagem e texto é dialética, pois “embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los” (FLUSSER, 2009, p. 10), fazendo com que a imaginação da imagem e a conceituação do texto se reforcem mutuamente.

A partir desta perspectiva, podemos concluir que as imagens não falam por si, faz-se necessário dar-lhes um sentido relacional, entendê-las no campo da retórica visual. A autora Susan Sontag, no livro “Diante da dor dos outros”, escreve que o significado da fotografia e, portanto, a reação do espectador, depende de como “a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras” (SONTAG, 2003, p. 28). O que uma imagem representa pode ter inúmeras interpretações, depende do texto ou de outras imagens que compõem a narrativa, como é o caso das imagens sequenciadas da montagem em uma obra cinematográfica.

No começo da carreira de Harun Farocki, escrever era o mais importante, inclusive uma forma de ganhar dinheiro, aos vinte anos, escrevia resenhas para o jornal *Spandauer Volksblatt*. Até meados de 1970, criava textos para rádio, mas acabou desistindo pois, segundo o próprio, o esforço do trabalho não compensava financeiramente; também publicou vários artigos na revista *Trafic*; lançou um livro sobre Godard em coautoria com Kaja Silverman (FAROCKI; SILVERMAN, 1998) e, talvez durante o período mais marcante na sua trajetória enquanto crítico e escritor, publicou textos e foi editor por mais de dez anos da revista de cinema *Filmkritik*.

No período em que foi um jovem estudante na Academia de Filmes de Berlim, não haviam muitos livros sobre cinema, quase não havia uma teoria cinematográfica, a formação dos cineastas consistia em assistir filmes, refletir e escrever. Os membros do movimento *Nouvelle Vague*¹⁶, Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer e Truffaut, são citados por Farocki como autores que representaram “um acesso intelectual ao cinema” (FAROCKI, 2013, p. 281), pois escreviam. No entanto, posteriormente, deixaram de praticar a escrita, como se fosse apenas uma forma de preparação para o ato de fazer cinema. O desejo de Harun Farocki era nunca deixar de escrever. Em uma entrevista (FAROCKI, 2013, p. 282), ele relata que para realizar as suas produções, era preciso pesquisar sobre diversos temas, como tecnologia militar e desenvolvimento de *softwares*, por exemplo, e que escrever o ajudava no processo de aprofundamento do assunto em questão.

¹⁶ *Nouvelle Vague* foi um movimento do cinema francês surgido no final da década de 1950, que contestava a estética *hollywoodiana* cinematográfica dominante na época.

O trabalho artístico de Farocki sempre partiu da pesquisa, não apenas científica, mas também criativa, e o que despertava o interesse em determinado assunto era o “detalhe” (HÜSER, 2004, p. 311). A respeito das palavras, por exemplo, mais de uma vez, Harun Farocki tornou público o seu interesse pela etimologia, em uma entrevista, ele diz: “*I know that words are not entirely determined by their origins, but where they come from for me retains a certain radiance*”¹⁷ (ELSAESSER, 2004, p. 180). Ele podia passar horas pesquisando em dicionários, e isso o levava a muitas histórias, assim como se debruçava por muito tempo em um tema, até que “encontrava uma grande ideia ou uma estranha associação” (EHMANN, 2023). O gesto que ele operava com as palavras era o mesmo com as imagens: investigar, desmontar e revelar seus elementos.

Em um texto intitulado *Working at the Margins: Film as a form of Intelligence*¹⁸, Thomas Elsaesser, historiador do cinema e autor de vários artigos sobre o trabalho de Farocki, observa que é importante atentarmos para o fato de que o artista alemão, antes de tudo, era um escritor, ou melhor, um “escritor de imagens” (ELSAESSER, 2004, p. 95). Seus filmes eram como extensões das suas críticas. Escrever e fazer filmes eram práticas indissociáveis, estavam em constante processo de interlocução, ele procurava palavras na ilha de edição enquanto pensava estratégias de montagem em sua escrivaninha.

2.1.2 A brutalidade mágica

A primeira coisa que chama atenção na análise da capa do jornal *Bild* no vídeo “Frases de impacto, imagens de impacto: uma conversa com Vilém Flusser” (1986) é a fotografia de um homem morto. Como Susan Sontag escreveu em “Diante da dor dos outros”, o antigo lema de jornais populares e programas jornalísticos de chamada rápida de TV e que se aplicam em muitos contextos até hoje é: “Se tem sangue, vira manchete” (SONTAG, 2003, p. 20). Para Vilém Flusser, “*todo el mensaje se encuentra inmerso en un clima mágico de brutalidad*”¹⁹ (FAROCKI, 1986), as imagens atrapalham a leitura fluida do texto, enquanto o texto não respeita os limites para que as imagens sejam captadas pelo leitor, a montagem está no nível do *kitsch* e resulta em informações aparentemente caóticas, mas que, na verdade, fazem parte de um discurso unívoco, tratam a violência como se fosse algo cotidiano e banal.

¹⁷ Tradução nossa: Eu sei que as palavras não são inteiramente determinadas por suas origens, mas de onde elas vêm, para mim, retém um certo esplendor.

¹⁸ Tradução nossa: Trabalhando nas margens: o cinema como forma de inteligência.

¹⁹ Tradução nossa: Toda a mensagem se encontra imersa em um clima mágico de brutalidade.

Nem mesmo as imagens que não trazem um corpo sem vida ou sangue escorrendo escapam desta narrativa da brutalidade. Outras duas imagens ocupam um certo espaço da capa de jornal, Harun Farocki aponta para elas e diz: “*Aquí vemos a una mujer, y hay otra imagen suya con unos anteojos y besando a su hijo, y abajo el texto dice que ambos están muertos*”²⁰ (FAROCKI, 1986). O cineasta observa que o jornal faz questão de trazer em imagens, que aquela felicidade existiu, porém como a representação da maternidade fracassa, pois, a imagem da mãe que beija o filho não está nítida, colocaram a fotografia desta mulher em separado, é o retrato de uma jovem atraente que sorri. Não se tratam de pinturas ou desenhos, como brinca o diretor alemão, são fotografias. O jornal apela para a ideia geral de que a fotografia representa a realidade tal qual ela é. A composição das duas imagens, acompanhada do texto: “*Esta felicidad fue destruida*”²¹ (FAROCKI, 1986), cria uma ideia documental de que o evento realmente aconteceu.

Figura 4. Frame do vídeo “Frases de impacto, imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser” (1986) entre 1’ e 2’.



Fonte: Farocki (1986)

A mão de Harun Farocki entra em quadro para sublinhar uma frase escrita em fonte branca sobre um fundo negro que invade a fotografia da mulher, quase como uma seta. “A fizeram ajoelhar, um tiro na nuca” é o que diz o texto que penetra a imagem. A página como um todo é um caos, ação proposital que nos impede de ler os textos ou contemplar as imagens. Vilém Flusser diz:

²⁰ Tradução nossa: Aqui vemos uma mulher, e tem outra imagem sua com óculos e beijando seu filho, abaixo, o texto diz que ambos estão mortos.

²¹ Tradução nossa: Esta felicidade foi destruída.

Quando nos deparamos com um texto, nossos olhos se movem ao longo das linhas, ou seja, para captar um fato histórico. Quando nos deparamos a uma imagem, nós a atravessamos por diversos caminhos não pré-estabelecidos com a finalidade de extrair nossa própria mensagem a partir da mensagem da superfície da imagem. Mas quando nos deparamos com esta manchete, assim que tentamos ler de acordo com a regra, sempre nos deparamos com obstáculos. E sempre que tentamos escanear as imagens, ou seja, capturá-las seguindo nossos próprios desvios, colidimos com limites totalmente inesperados (FAROCKI, 1986).

Desta forma, a mensagem alcança o leitor em um nível de consciência que não permite a percepção correta. Flusser salienta que isso ocorre porque não somos analfabetos, caso fôssemos, a experiência seria outra. Ele defende que antes de qualquer tentativa de desvendar o significado das frases e fotografias que compõem a capa do jornal, se faz necessário estar consciente que a dinâmica caótica dos textos e das imagens impede o seu deciframento. A capa como um todo deve ser analisada como um fenômeno, *“al hacerlo lo primero que llama la atención es: que nuestros ojos se mueven erráticamente sobre esta superficie”*²² (FAROCKI, 1986). Ao mesmo tempo que entramos em contato com informações sobre assassinatos e ódio, nos são apresentados valores e condutas tradicionais, distorcidos, é fato, porém reconhecidamente existentes. Como, por exemplo, o “amor maternal” nas imagens da mulher com o filho ou o “progresso técnico” na figura do avião, que também compõe a capa do jornal.

Ao embaralhar os valores tradicionais às frases e imagens de violência, o jornal se posiciona de forma demagoga, transmite ao leitor a ideia de que existe autonomia na formação de um juízo sobre estes valores. É uma ilusão, pois está tudo colocado no mesmo plano. A mensagem passada é: *“Si en tu inconsciente te sientes atraído hacia este tipo de existencia, no te avergüences, es normal. Pero por supuesto tú has superado esto y posees estos valores eternos de los que aquí se habla y que nosotros defendemos como periódico”*²³ (FAROCKI, 1986). A realidade é que o jornal se sente à vontade em estampar em primeira capa, toda essa violência, e finge que está comprometido com valores, não há escrúpulos para se explorar a *“brutalidad interpersonal humana”*²⁴ (FAROCKI, 1986).

As frases e imagens de impacto que deveriam ter a função de informar, estão carregadas de discursos, portanto de intencionalidades, reproduzidos por uma mídia jornalística que detém o poder de comunicação em massa – especialmente se considerarmos que na data da produção do vídeo, antes da popularização da internet, os meios de comunicação eram concentrados em poucos canais de transmissão – e não escapam à análise crítica de Vilém Flusser. O mesmo

²² Tradução nossa: ao fazê-la, o que chama a atenção primeiro é que nossos olhos se movem erráticamente sobre esta superfície.

²³ Tradução nossa: Se em teu inconsciente você se sente atraído por este tipo de existência, não se envergonhe, é normal. Você superou isso e possui esses valores eternos de que falamos aqui e que defendemos como jornal.

²⁴ Tradução nossa: brutalidade interpessoal humana.

ocorre a respeito da gravação e da veiculação na TV, do vídeo que ele participa com o Harun Farocki sobre a análise da capa do jornal *Bild*. Ele finaliza o documentário dizendo que, naquele momento, aparentemente os dois observam de forma crítica aquele espetáculo de rebaixamento da dignidade humana, transcendendo à conversa *kitsch*, mas que eles mesmos servem a isso quando o que dizem estará nas imagens que serão veiculadas na televisão, convertendo a brutalidade em algo mágico novamente.

Embora o vídeo estabeleça o poder do diretor sobre os espectadores, é a indústria televisiva que está no topo da estrutura hierárquica de poder, pois é quem “programa informações e as distribui” (FLUSSER, 2009, p. 48). Há uma brutal diferença entre aqueles que operam os dispositivos e cujo trabalho são extraídos e aqueles que se apropriam de seus produtos e os acumulam. “Os aparelhos obedecem a decisões de seus proprietários e alienam a sociedade” (FLUSSER, 2009, p. 68). Por trás de toda a tecnologia, inclusive a chamada Inteligência Artificial, há a ação humana sustentada por intenções e interesses dos proprietários dos aparelhos.

Em “Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia”, Flusser afirma que “a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial, [pois] o valor se transferiu do objeto para a informação” (FLUSSER, 2009, p. 47). Na pós-indústria, o desejo se concentra nas informações e não mais nos objetos. É possível observar na atividade fotográfica, a desvalorização do objeto em detrimento da valorização da informação que transmite, fonte de poder. O filósofo salienta a necessidade de distinguirmos *hardware* de *software*, enquanto o primeiro diz respeito ao “objeto duro”, aparelho que produz fotografias e é operado pelo fotógrafo, a “coisa mole”, é o símbolo que ele vale, verdadeiro “portador de valor no mundo pós-industrial dos aparelhos” (FLUSSER, 2009, p. 27). Sendo assim, a análise da existência humana na era pós-industrial pode ser feita através da reflexão sobre o ato de fotografar.

Portanto, o livro de Flusser não diz respeito apenas à fotografia, mas como a produção das imagens técnicas transformam a nossa maneira de nos relacionarmos com o mundo e os conceitos relativos a ele, impregnados na estrutura midiática. A alienação não é uma opção em uma sociedade cada vez mais configurada através de imagens técnicas e operacionais. Para ele, o verdadeiro artista é aquele que se opõe a esse “jogo cego de informação e desinformação” (FLUSSER, 2008, p. 93) através de “um diálogo que lhe permita elaborar informação nova junto com informações recebidas ou com informações já armazenadas” (FLUSSER, 2008, p. 93). A construção de uma sociedade digna passa por produzir, manipular e politizar as imagens, os

novos revolucionários são aqueles capazes de usar a imaginação como instrumento de anti-alienação.

Diante desta concepção de Vilém Flusser, podemos afirmar que Harun Farocki era um verdadeiro artista, um revolucionário. O gesto artístico do alemão se constituiu em criar novas informações, ou melhor, desvendá-las, através de uma montagem crítica de imagens que já existem no mundo. Suas obras analisam as imagens utilizadas nos processos de dominação, trazem à tona os mecanismos de poder ocultos e elucidam a destruição da humanidade. Farocki é um observador das estruturas, sua produção artística, uma prática de política avançada.

Harun Farocki não está tão distraído como a maioria das pessoas. O fato de lhe chamar a atenção justamente as imagens que não revelam brutalidade em si – uma mulher que sorri e uma mãe que beija seu filho – demonstra o seu interesse na violência que está por detrás das imagens, o quanto elas sustentam sistemas de opressão e mecanismos de poder. Talvez, se estivesse vivo, se interessaria pelas imagens de felicidade difundidas nas redes sociais. Aparentemente, são imagens inocentes, mas muitas pesquisas apontam para o perigo de como a venda de uma vida fictícia afeta a saúde mental das pessoas, principalmente a dos jovens. A fotografia de uma linda modelo de biquíni em uma lancha pode perpetuar padrões inalcançáveis estéticos, financeiros, de bem-estar etc. Aqui também existe uma brutalidade mágica, como define Vilém Flusser.

2.1.3 Das imagens técnicas às operacionais

A relação entre texto e imagem é a base do conceito de “imagem técnica” cunhado por Vilém Flusser. Ele escreve que enquanto as “imagens tradicionais imaginam o mundo” (FLUSSER, 2009, p. 13), as imagens técnicas passam necessariamente pelo texto. Elas são produzidas por “aparelhos” que foram inventados graças a um conhecimento científico, em forma de texto. “Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos” (FLUSSER, 2009, p. 13). Para Flusser, estas imagens têm a função de livrar a sociedade do pensamento conceitual, de “substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem” (FLUSSER, 2009, p. 16), pois as imagens possuem esse caráter de magia.

No entanto, de um modo geral, os observadores consideram as imagens técnicas tão confiáveis quanto os próprios olhos. Esta relação tem sido abalada com a invasão no nosso cotidiano de imagens *deepfakes*, produzidas por Inteligência Artificial, mas a ideia da fotografia como representação da realidade tal como ela é, ainda é bastante difundida. As fotografias ainda

possuem uma aura de verdade, uma “aparente objetividade” (FLUSSER, 2009, p. 14), que segundo Vilém Flusser, é enganosa.

Ele toma as fotografias em preto e branco como exemplo para ajudar o leitor a pensar no conceito abstrato intrínseco às imagens técnicas, segundo o autor, elas mostram “o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos” (FLUSSER, 2009, p. 39). Aquilo que se vê é a apreensão de um recorte da realidade em escala de cinzas e passa pela transcodificação do texto. O mesmo também vale para as imagens coloridas e todos os elementos que envolvem as imagens técnicas, são conceitos tridimensionais relativos ao mundo, impressos em uma superfície.

Estas imagens são geradas por aparelhos, que segundo Flusser são “caixas pretas que simulam o pensamento humano” (FLUSSER, 2009, p. 28), portanto, programadas para “brincar de pensar” (FLUSSER, 2009, p. 28). Tudo o que diz respeito ao universo fotográfico é gerado pelo aparelho fotográfico, que faz parte de um sistema de aparelhos com características diversas, podem ser do campo da economia, da administração, da publicidade etc. Os aparelhos fotográficos são “produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante” (FLUSSER, 2009, p. 42). Esse supercomplexo de aparelhos é fruto da produção humana no decorrer dos séculos XIX e XX e programa o comportamento da sociedade com a intenção de seu próprio aperfeiçoamento.

Os dois livros do filósofo tcheco-brasileiro, “Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia” e “O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade”, discutem a fotografia e o papel que “os aparelhos” têm na remodelação do pensamento humano. Segundo o filósofo, a invenção de aparelhos capazes de capturar uma imagem significou “a capacidade de concretizar o abstrato” (FLUSSER, 2008, p. 41), antes do surgimento da fotografia, as pessoas não sabiam o que era imaginar.

Desde então, a relação entre os seres humanos, as imagens e as máquinas vêm se intensificando exponencialmente. As informações têm sido produzidas em velocidade acelerada. Isso “significa que estamos vivendo em um mundo imaginário, no mundo das fotografias, dos filmes, dos vídeos, de hologramas, mundo radicalmente inimaginável para as gerações precedentes” (FLUSSER, 2008, p. 41). As pessoas que vivem sem a consciência das intenções dos discursos políticos, científicos, técnicos, entre outros, implícitas nas imagens que os divertem e alienam, passam a ser elementos do “coletivo inconsciente” que persegue os sonhos da cultura de massa.

Vilém Flusser, na década de 1980, parecia prever os tempos atuais – “a sociedade será programada a vivenciar, a conhecer, a valorizar e a agir apertando teclas” (FLUSSER, 2008, p. 56). Naquele momento, o filósofo já constatava a robotização dos gestos humanos presente desde simples tarefas como transações bancárias e compras no supermercado até processos de criação de composições musicais e poéticas. No intuito de tentar entender as mudanças culturais e suas consequências, Flusser propôs uma filosofia que refletisse sobre a fotografia. A sua hipótese estava centrada na invenção do aparelho fotográfico, que rompeu com a estrutura linear própria dos textos, ele escreve: “o aparelho fotográfico é a fonte de robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos” (FLUSSER, 2008, p. 66).

Enquanto pioneiro dos aparelhos, o aparelho fotográfico mudou a relação dos seres humanos com o visível, determinou o momento em que o pensamento imagético se sobrepôs à escrita linear, quando a sociedade começou a operar em função das imagens. A palavra que o filósofo usa para descrever essa relação é “idolatria”, um mundo no qual as imagens não são mais decifradas a fim de entender seu significado, mas o próprio mundo é vivenciado através das imagens técnicas. Para Vilém Flusser, portanto, a reação possível aos filósofos e artistas frente a esse “mundo absurdo” está na crítica fotográfica, ou seja, na crítica das imagens, que sinaliza os textos implícitos e a intenção do sistema de aparelhos. Algo que Harun Farocki praticou a vida inteira.

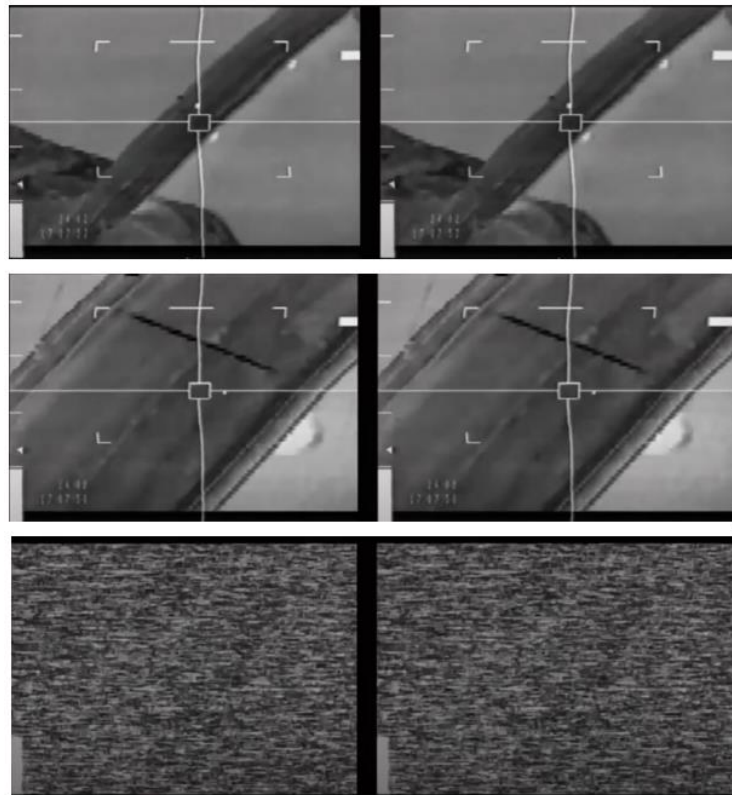
O artista alemão levou o conceito de “imagens técnicas” pensado por Flusser adiante, refletindo sobre um novo regime de imagens que se tornaria cada vez mais onipresente, aquelas que ele intitulou como “operacionais”. Em 1988, Farocki lançou a sua obra mais célebre, “Imagens do mundo e inscrições da guerra”, um documentário ensaístico em que o diretor se debruça sobre imagens produzidas sem pretensão estética, mas com alguma finalidade técnica. O ponto alto da obra é quando Harun Farocki revela ao espectador, imagens aéreas do campo de concentração de *Auschwitz*, feitas por aviões de bombardeio no ano de 1944, mas que só foram identificadas por dois funcionários da CIA trinta anos depois. O objetivo inicial da produção destas imagens era reconhecer fábricas de armamentos da SS.

A obra de Farocki ilustra a noção de invisibilidade ao mostrar que as pessoas podem olhar sem realmente ver, é uma investigação sobre a capacidade humana de ver e compreender o que é visto, e a tensão que existe entre aquilo que é visível e invisível, proporcionada pelas tecnologias de produção de imagens. É o início de uma pesquisa sobre o papel das imagens em um futuro incerto de desenvolvimentos técnicos.

Harun Farocki consolida a ideia de “imagens operacionais” na obra “Olho máquina I” (2000), ele diz: “imagens sem um objetivo social, não para edificação, não para reflexão” (FAROCKI, 2000). A obra faz parte de uma trilogia (Olho Máquina I, II e III) e traz as primeiras imagens públicas do ponto de vista de uma bomba, são as imagens da Guerra do Golfo, em 1991. A ofensiva internacional contra o Iraque, liderada pelos Estados Unidos, tinha como objetivo a expulsão das tropas iraquianas do Kuwait, invadido no ano anterior sob o comando de Saddam Hussein.

Pela primeira vez na história, uma guerra era transmitida ao vivo e a cores. As imagens foram exibidas na rede de televisão *CNN (Cable News Network)* e tiveram alcance mundial, graças a um satélite retransmissor. A novidade tecnológica da guerra não era o tipo de armamento, mas o desenvolvimento das técnicas de digitalização de imagens e de sistemas informatizados de transmissão de dados. Era o surgimento de uma estratégia de guerra pautada em uma nova política de imagens, “imagens que não são feitas para entreter ou informar, ... não são simplesmente feitas para reproduzir alguma coisa, mas são parte de uma operação” (FAROCKI, 2015, p. 153). Resumindo, “imagens operacionais” são todas aquelas que ativamente iniciam processos e ações, se tornam parte de uma operação técnica e podem ser produzidas através de aparelhos.

Figura 5. Sequência de imagens subjetivas de uma bomba em “Olho Máquina I” (2000).



Fonte: Farocki (2000)

A Guerra do Golfo, assistida por milhões de pessoas, foi uma guerra sem corpos, que mais parecia um *videogame*. Naquele momento, o olho perdeu a sua função de testemunha histórica e as máquinas levaram os aspectos mais importantes das operações militares de alta tecnologia para a esfera da não visibilidade. “*There is, indeed, a shift from the concrete 'observation of objects' to a more abstract 'computation of concepts'*”²⁵ (PANTENBURG, 2017, p. 53). A invisibilidade não é aleatória, é sustentada por causas e consequências políticas que determinam as narrativas. As imagens que têm a capacidade de registrar e preservar, também ofuscam a visão, podem enganar e até mesmo destruir. A observação atenta não pode ser mais considerada, pois lidamos cada vez mais com coisas que escapam ao reino do visível.

Além disso, as “imagens operacionais” mudaram consideravelmente a percepção de proximidade e distância, pois permitem que uma cirurgia seja realizada sem nenhum corte na pele ou que a tubulação de esgoto de uma cidade seja conferida sem que alguém precise sentir o cheiro do ambiente e alvos sejam bombardeados sem que a vida do agressor seja colocada em risco. Elas desempenham um número cada vez maior de múltiplas tarefas, elas podem ter a função de apresentar visualmente dados de um processo técnico ou de instrumentalizar uma operação militar ou até mesmo auxiliar o gerenciamento do tráfego de veículos em uma grande cidade. As tecnologias de operações militares encontraram seu caminho na vida civil. Estas imagens estão cada vez mais presentes em uma sociedade que emprega algoritmos de reconhecimento de padrões de consumo, pratica mineração de dados, se utiliza do reconhecimento facial entre outros procedimentos técnicos.

Uma vez que as imagens já não são apenas uma janela para o mundo, elas ampliam a definição do que uma imagem pode ser. A retórica da objetividade e do impacto foi usurpado por máquinas e algoritmos. Se a “imagem técnica” passa pelo texto, a “imagem operacional” passa pelo texto e pelo cálculo, pois é também resultado de operações matemáticas. O sistema de aparelhos deste tipo de imagem se complexifica.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Harun Farocki parece ter feito de sua trajetória como pesquisador e artista, uma busca incessante pela compreensão das imagens, através de uma montagem crítica. Em suas obras, as imagens não funcionam como ilustrações representativas das ideias de seus textos, assim como

²⁵ Tradução nossa: Há, de fato, uma mudança da “observação de objetos” concreta para uma “computação de conceitos”.

os textos não são apenas comentários das imagens. O que existe é uma leitura provocativa das imagens baseada em fundamentação teórica e muitas horas de pesquisa e escrita. Ou como Farocki afirma: “não podemos simplesmente optar por uma [palavra] ou por outra [imagem]; temos que tentar estabelecer uma relação entre os dois” (FAROCKI *Apud* ELSAESSER, 2004, p. 183).

Como um ótimo observador, a sua coleção de imagens do mundo, montadas e narradas, nos instigam a pensar sobre as imagens que nos rondam, sobre as estruturas que possibilitam que elas existam e o quanto fazem parte dessa grande máquina de manutenção da opressão e das desigualdades. As reflexões que uma imagem pode suscitar não estão dadas na superfície daquilo que se vê, afinal, como diz um dos personagens de Farocki no filme *Etwas wird sichtbar* (Diante de seus olhos / 1982), “*what matters is not what is on the picture, rather whats lies behind it*”²⁶ (ELSAESSER, 2004, p. 143). Harun Farocki provoca os espectadores a partir de suas descobertas: Quem ou o que produziu essas imagens? Por quê? Como? Quais instituições estão envolvidas? Quem são os responsáveis? O que está lá, mas não é visível?

Esta maneira de produzir artisticamente desconfiando das imagens, em parte, se deve à influência das ideias que Vilém Flusser desenvolveu na sua filosofia da fotografia. Ambos estão implicados em investigar o que está por trás das imagens, aquilo que não está no campo do visível, sejam as imagens técnicas ou operacionais, feitas para contemplação ou para executar uma determinada função. As imagens fazem parte de um sistema de aparelhos, carregam discursos, sustentam ideologias, são instrumentos que podem exercer o poder, empregar a violência e naturalizar a brutalidade. A conversa entre Flusser e Farocki faz um alerta a nós, espectadores desavisados do mundo: Atenção! As imagens não são tão inocentes quanto parecem.

REFERÊNCIAS

EHMANN, Antje; ESHUN, Kodwo. **Harun Farocki: Against what? Against Whom?** Berlin: Koenig Books, 2009.

_____. **Entrevista concedida a autora.** Berlim, 12 jan. 2023.

ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: Working on the Sight-lines.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FAROCKI, Harun; SILVERMAN, Kaja. **Speaking about Godard.** NYU Press, 1998.

²⁶ Tradução nossa: O que importa não é o que está na imagem, e sim o que está por trás dela.

_____. **Desconfiar de las Imágenes.** Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora, 2013.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: o elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume Editora, 2008.

_____. **Filosofia da caixa preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro, Singular Editora, 2009.

FRASES de impacto, imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser. Direção: Harun Farocki. Produção: WDR, Colônia. Berlim, 1986, Video-1-inch-VTR, cor, 13 min.

HÜSER, Rembert. Nine minutes in the yard: a conversation with Harun Farocki. In: ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: Working on the Sight-lines.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

IMAGENS do mundo e inscrições da guerra. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Kulturellen Filmförderung NRW. Alemanha Ocidental, 1988, 16mm, cor e p&b, 75 min.

OLHO Máquina I. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki. Alemanha, 2000, vídeo – BetaSp, cor, 23 min.

PANTENBURG, Volker. Working Images: Harun Farocki and the operational images. In: EDER, Jens; KLONK, Charlotte (Org.). **Image operations: visual media and political conflict.** Manchester: Manchester University Press, 2017.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Submetido: 01/08/2023

Aceito: 12/12/2023