

Imagem e catástrofe: algumas questões a partir da obra de Harun Farocki

VINICIUS PONTES SPRICIGO¹

O *Museo Colonial Charcas* da *Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca* possui uma das mais importantes coleções de pinturas dos séculos XVII e XVIII. Entre outras obras notáveis abrigadas no *Palacio de Gran Poder*, uma imponente construção colonial com paredes brancas características da cidade de Sucre, na Bolívia, está a monumental tela de Gaspar Miguel Berrío, *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, com 162 centímetros de altura e 263 centímetros de largura. Visitar o museu é uma experiência contraditória típica dos países latino-americanos. A riqueza do acervo com belíssimos exemplares do Barroco andino e da escola cusquenha contrasta com a precariedade institucional do museu universitário. Apesar dos esforços de gestores e funcionários empregados na salvaguarda desse importante patrimônio, muitas pinturas estão guardadas nos porões da antiga casa colonial, em condições muito distintas dos padrões internacionais de conservação. A princípio, tais diferenças são compreensíveis, pois instituições locais como o *Museo Colonial Charcas* estão realmente distantes dos grandes museus globais e dos seus parâmetros de gestão.

¹ Professor adjunto do Departamento de História da Arte da UNIFESP. E-mail: vinicius.spricigo@unifesp.br

No entanto, o fato da arte colonial latino-americano ter recebido nos últimos anos grande atenção de instituições renomadas como a *Getty Foundation*, em Los Angeles, e o *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, em Madri, faz com que esse distanciamento mereça ser colocado em questão.

Recentemente, obras de instituições bolivianas e peruanas viajaram até a Europa para serem apresentadas na exposição *Principio Potosí*, sobre a qual falaremos mais adiante, e pesquisadores europeus acompanhados de brasileiros foram aos Andes conhecer os acervos do *Museo Colonial Charcas*, da *Casa Nacional de la Moneda*, do *Museo Nacional de Etnografía y Folklore*, entre outros.

No final de abril de 2016, um grupo formado por alunos e professores da Universidade Federal de São Paulo e da Universidade de Zurique viajou por Buenos Aires, Sucre e Potosí. A viagem de estudos fez parte de um grande projeto, *New Art Histories: Relating Ideas, Objects and Institutions in the Latin American World*, financiado pela *Getty Foundation* e coordenado por Jens Baumgarten e Tristan Weddigen. Das abordagens transculturais e transhistóricas que correspondem às demandas de uma história da arte global, discutidas pelo grupo durante um seminário de três dias na Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), nos interessa sobremaneira a possibilidade de construção de novos referenciais metodológicos para a história da arte. O presente texto é resultado tanto dessas discussões, da qual participamos por meio da viagem de estudos *The Baroque and Neobaroque as Contact Zones* na Argentina e Bolívia, quanto de algumas reflexões metodológicas que surgiram a partir do vídeo do cineasta, escritor e artista Harun Farocki² chamado *Das Silber und das Kreuz* (A prata e a cruz, 2010). Nos interessa aqui o modo como Farocki elaborou através de sua obra, sobretudo nos filmes ensaísticos, maneiras inovadoras de analisar imagens, inclusive o referido quadro de Berrío representando o Cerro Rico de Potosí. Antes de tratar da obra de Farocki, falaremos um pouco sobre o estudo do “Barroco

²Internacionalmente reconhecida, a obra cinematográfica de Harun Farocki (1944-2014) inclui mais de uma centena de filmes para a televisão e o cinema. Farocki participou de duas edições da documenta de Kassel (1997 e 2007) e das Bienais de São Paulo (2010) e Veneza (2015), entre várias outras exposições individuais e coletivas em museus e galerias. Ele foi editor da revista *Filmkritik* (1974-1984) e professor visitante da Universidade da Califórnia (1993-1999) e da Academia de Belas Artes de Viena (2004-2011).

global”³.

O adjetivo global pode dar a falsa impressão de que se trata tão somente de pensar o Barroco para além de divisões geográficas. O estudo do Barroco fora do continente europeu, sobretudo nos territórios que foram antigas colônias Ibero-americanas, abriu outras perspectivas no âmbito da história arte. Nas últimas décadas foi possível repensar uma historiografia até então escrita insistentemente da perspectiva dos colonizadores e formular novos paradigmas a partir das relações entre a arte européia e colonial.⁴ No entanto, como afirma Helen Hills, o grande potencial do Barroco reside no tempo histórico: “Baroque enables – arguably, it demands – a radical rethinking of historical time – and a rethinking of familiar history. It permits a liberation from periodization and linear time, as well as from historicism.”⁵

Para Hills, repensar o Barroco global significa sobretudo pensá-lo “através” das cronologias do moderno e do contemporâneo. Um exemplo dessa abordagem transversal pode ser encontrado na aclamada exposição *Principio Potosí*, realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, na Haus der Kultu-

³Os estudos sobre o Barroco discutidos em Farago et al. (2015) e durante a referida viagem de estudos fazem parte de um movimento mais abrangente dentro do campo da História da Arte de revisão epistemológica e paradigmática iniciado a partir dos discursos pós-modernos e pós-coloniais. Esse revisionismo, muitas vezes motivado ou acompanhado por mega-exposições de arte e instituições situadas no hemisfério norte, abriram novos espaços para a produção historiográfica sobre a arte colonial e colocaram em uma perspectiva global os estudos sobre o Barroco (Baumgarten; Tavares, 2013). Certamente tal movimento não se limita aos estudos sobre a arte colonial, Hans Belting no projeto Global Art and the Museum adota uma perspectiva semelhante à arte contemporânea, entretanto em contraste o Barroco global nos interessa aqui justamente pela possibilidade de se repensar as origens do moderno e dos processos de circulação de imagens em escala mundial a partir de um caso específico, a exposição *Principio Potosí* que nos levará à obra de Harun Farocki. Nesse sentido, no presente texto vamos nos focar nas colônias espanholas, uma vez que este foi o recorte feito pela exposição. Para uma revisão historiográfica da arte barroca no Brasil, ver Baumgarten; Tavares (2013).

⁴BAUMGARTEN, J.; TAVARES, A. “O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas”. In: Perspective [Online], 2 | 2013, p. 07.

⁵HILLS apud FARAGO, C.; HILLS, H.; KAUP, M.; SIRACUSANO, G.; BAUMGARTEN, J.; JACOVIELLO, S. “Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years”. In: Perspective [Online], 1 | 2015, p. 43.

ren der Welt, em Berlim, e nos Museo Nacional de Arte e Museo Nacional de Etnografía y Folklore, em La Paz, curada por Max Jorge Hinderer, Alice Creischer e Andreas Siekmann. A exposição adotou um método que justapõe o modelo colonial de exploração do trabalho empregado pelos espanhóis e as condições atuais de trabalho no mundo globalizado, por meio do diálogo entre obras de arte do período colonial e trabalhos artísticos contemporâneos.

A exposição foi organizada, segundo Bernd Scherer, diretor de *Haus der Kulturen der Welt*, na forma de um gabinete de curiosidade, uma sala onde nos séculos XVI e XVII se reuniam os mais diversos objetos segundo a ideia barroca de obra de arte total:

El principio estructurador fundamental de la obra de arte total *Principio Potosí* es la transgresión. Por ello, anula algunas de las categorías centrales con las que la modernidad occidental ordenó el mundo, como la concepción lineal del tiempo, que parte de la idea de un progreso hacia el futuro. La exposición superpone los niveles temporales de los siglos XVI y XVII de nuestro presente. De esta forma, el pasado colonial y sus mecanismo de poder y legitimación se vuelven parte del mundo contemporáneo en nuestra consciencia.⁶

Tal reflexão historiográfica expressa na forma de um gabinete de curiosidades contemporâneo, ligando passado e presente, foi organizada por meio de pinturas e objetos emprestados de museus sulamericanos, em sua maioria nunca antes exibidos na Europa, e trabalhos comissionadas especialmente para a mostra. Os curadores buscaram, por um lado, politizar a sua atuação, pensando a curadoria não como uma profissão, mas como “una forma de indagar cómo el artista puede continuar su trabajo bajo las condiciones políticas actuales.”⁷ Na prática, isso significava romper com a lógica na qual o curador seleciona trabalhos acabados, para em vez disso expor e elaborar um processo participativo com os artistas, no

⁶CREISCHER, A.; HINDERER, M.; SIEKMANN, A. (Ed.). *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Madri; Berlin: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Haus der Kulturen der Welt, 2010, p. 04.

⁷Ibid., p. 12.

qual seria desenvolvido algo conjuntamente, envolvendo os artistas nas tomadas de decisão. Por outro lado, os curadores buscaram instituições, curadores e comunidades na América do Sul com o objetivo de negociar empréstimos de seus acervos para a exposição. Nesse caso, os desafios foram os altos custos de transporte e seguro das obras e a desconfiança das comunidades locais.

Todo parece indicar que en ambos casos nosotros mismos somos los desencadenantes de un proceso que llamamos “fetichización”, es decir, de una atribución de valor que siempre es hostil a su entorno porque puede significar para las comunidades una amenaza de robo de los cuadros, bien por parte de bandas de compradores privados, o por parte del propio gobierno o de museos nacionales europeos.⁸

Para os curadores, o processo de fetichização desses objetos, do qual eles também fazem parte, revelava a eles próprios a expropriação e a violência do processo de colonização. A desconfiança das comunidades que dificultava o empréstimo das obras advinha do roubo de seus bens culturais que fez parte do modelo epistemológico de constituição dos museus modernos. Vale lembrar que a questão da procedência dos acervos etnográficos está atualmente em debate na Europa, como por exemplo na Alemanha, onde a construção do Humboldt Fórum para abrigar a coleção do Museu Etnológico de Berlim está baseada justamente no modelo do antigo gabinete de curiosidades do Palácio Prussiano⁹. Igualmente problemática foi a relação com as instituições e curadores locais, pois como mencionamos na abertura deste texto, as suas necessidades estão muito distantes da dinâmica global de museus como o *Reina Sofia*. Aliás, pode-se indagar se, de fato,

⁸ Ibid., p. 18.

⁹ Em 2002, o Parlamento Alemão decidiu demolir o Palácio da República da Antiga República Democrática Alemã e no seu lugar levantar um edifício moderno nas dimensões do antigo Palácio de Berlim, reconstruindo três fachadas barrocas e o pátio interno, projetados por Andreas Schlüter na segunda metade do século XVII. Também ficou decidido na época que o nome do edifício seria trocado para Humboldt-Forum e que ele serviria para exibir as coleções de arte não europeias dos Museus Estatais de Berlim, cujas origens remontam ao Kunstkammer instalado por Friedrich Wilhelm no palácio. Cf. HINTERKEUSER, G. (Org.) *Wegen für das Berliner Schloss / Humboldt Forum: Wiederaufbau und Rekonstruktion zerstörter Residenzschlösser in Deutschland und Europa (1945-2007)*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2008. p. 13.

essa lógica contemporânea de circulação de imagens, que responde às demandas de instituições localizadas em centros hegemônicos, atende aos interesses dos museus latino-americanos ou se esta não seria justamente uma forma de manter a hegemonia dos primeiros no contexto atual de globalização cultural. De qualquer modo, no âmbito das discussões sobre o Barroco ao qual se limita esse artigo, a exposição aponta algumas questões relevantes acerca das origens da modernidade e da produção e concentração de riquezas em um mundo globalizado.

Em *Principio Potosí*, a noção de princípio tem tanto o sentido de origem, quanto de norma de conduta aplicada à organização do trabalho e da produção e acumulação de riquezas. No primeiro sentido, *Potosí* foi apresentada ao público enquanto um marco originário alternativo para a ideia de modernidade artística. Nas palavras de Manuel J. Borja-Villel:

Sorprende la obcecación con que hemos ignorado que desde el siglo XVI la historia de Europa es inseparable de la de sus colonias, más aún, el hecho contable que no existe modernidad sin las relaciones centro-periferia que se inauguran con los procesos coloniales. [...] No existe un único origen de la modernidad desde el momento que la modernidad misma implica procesos de diseminación, contaminación y permeabilidad que desestabilizan la misma noción de origen.¹⁰

Trata-se, portanto, de compreender a modernidade artística para além das suas delimitações geográficas e cronológicas usuais; uma modernidade que não se restringe ao eixo Europa-América do Norte, mas tem uma dimensão global, e cujas origens remontam aos processos de disseminação, principal mas não exclusivamente, de imagens religiosas no período colonial. Durante a colonização espanhola, as imagens desempenharam um papel importante na catequização dos indígenas e influenciaram a organização social e econômica das colônias. Através da Contra-reforma, a Igreja Católica combateu a iconoclastia protestante e buscou na evangelização das colônias a expansão de seu domínio ameaçado em território europeu. Reproduções e pinturas foram trazidas ao continente sul-americano e

¹⁰ CREISCHER; HINDERER; SIEKMANN, op. cit., p. 03.

escolas foram criadas para ensinar aos habitantes locais, em sua maioria indígenas, o ofício das artes. Nesse contexto, se estabelece uma complexa relação entre o uso das imagens na catequização dos povos indígenas e a influência de uma iconografia local na representação religiosa de matriz europeia.

Um exemplo digno de nota é uma pintura anônima encontrada na *Casa de Moneda*, em Sucre, representando a Virgem Maria. Ela está sendo coroada pela Santíssima Trindade, rodeada por anjos, e no lugar do seu manto se vê o *Cerro Rico de Potosí*. Ao pé da montanha vemos um cacique, possivelmente representando o mito da descoberta da prata por Diego Huallpa, e em primeiro plano o clero e a realeza. Dos dois lados da Virgem do Cerro estão representados a lua e o sol, elementos da cosmogonia indígena. Por um lado, percebemos a identificação que se estabelece entre o culto à Virgem e o mito inca da Pachamama, possivelmente um artifício utilizado pela Igreja para atingir seus objetivos de cristianização¹¹. Por outro, o distanciamento dos modelos trazidos da Europa poderia indicar um sinal da dissidência indígena contra as corporações de ofício criadas que organizavam a produção de imagens na colônia.¹²

Segundo os curadores, a arte religiosa não cumpria somente uma função ideológica, na cristianização dos povos indígenas, mas estava inserida dentro de:

[...] una dinámica decisiva para el desarrollo de la industria, de la banca, de las compañías de comercio coloniales, de sus barcos de guerra, de esclavos, y de la industria agrícola, así como para la expulsión, la depauperación y la utilización de personas como mano de obra. Esta utilización tuvo lugar en Europa y en las colonias a la vez: marcó el comienzo de un sistema que ya desde entonces tenía un alcance global. [...] En esta dinámica se liberaba una producción masiva de imágenes, que primero llegaban por barco a las colonias y, una vez allí, generaban imágenes propias. Aquí mostramos algunas de ellas como testimonios de que la hegemonía cultural no es una dimensión simbólica sino una forma de violencia.¹³

¹¹Ibid., p. 52.

¹²Ibid., p. 126.

¹³Ibid., p. 15.

Nesse sentido, princípio também é entendido como a lógica de funcionamento de um sistema moderno e de alcance global de produção, circulação e acúmulo de produtos, riquezas e imagens. Dessa forma, os curadores assinalam que as condições de exploração vigentes durante o regime colonial produzem efeitos que se fazem sentir nos dias de hoje, inclusive no âmbito da cultura. Como vimos, a violência simbólica ainda se faz sentir na desconfiança das comunidades e dos agentes culturais locais com relação aos interesses das instituições estrangeiras.

Por fim, Potosí é apontado como um exemplo da acumulação primitiva descrita por Marx. Apropriando-se do sistema de mitas, nos quais os indígenas pagavam tributos aos seus líderes, a colonização espanhola criou um intrincado sistema de recompensas e punições condicionando o trabalho da população local na extração da prata:

La mita, es decir, el sistema de trabajo forzado del Virreinato del Perú, no surge de una brutalidad espontánea de la conquista, sino que es la medida de un Estado moderno que suministra a sus empresarios la población que necesitan para la creación de valor. En la mita no existe una asignación fija de trabajadores forzados y trabajadores libres; la alternancia constante de trabajo asalariado y trabajo forzado muestra que en este sistema el trabajo se ha convertido en una mercancía y la supervivencia depende del dinero. Acumulación primitiva es el término que emplea Marx [...] para caracterizar este proceso histórico [...] de relaciones capitalistas [...]. Su importancia reside, sobre todo, en el hecho de que la acumulación primitiva es tratada por Marx como un proceso fundacional, revelando así las condiciones estructurales necesarias para la existencia de la sociedad capitalista. Esto nos permite leer el pasado como algo que sobrevive en el presente.¹⁴

Novamente, os curadores destacam a sobrevivência de algo do passado que pode servir para se pensar criticamente o presente. Deslocar geograficamente e historicamente as origens da exploração do trabalho e da expropriação material

¹⁴Ibid., p. 44.

e simbólica que marcam as condições sociais, econômicas e políticas atuais para a cidade de Potosí abre possibilidade de se pensar em resistências às violências perpetradas em nome da ideia de modernidade. Pode-se refletir ainda sobre como essa violência deixou suas marcas na própria cidade, que foi uma das mais populosas do Século XVII, devido à riqueza produzida com a exploração da prata por meio do sistema de mitas, e cujo declínio pela escassez do minério era evidente na representação feita por Gaspar Miguel de Berrío, datada de 1758, ou seja, realizada após duzentos e cinquenta de exploração do trabalho nas minas que praticamente dizimou a população indígena.

Para a exposição *Principio Potosí*, o cineasta Harun Farocki foi convidado a fazer um trabalho sobre o quadro de Berrío citado acima. O filme de Farocki faz uma decupagem da enorme imagem e analisa sobretudo a exploração dos trabalhadores e o extermínio da população indígena. O filme inicia com a justaposição de dois detalhes da tela de Berrío, uma cruz no topo da montanha e uma abertura que leva às minas de prata. A narração diz que a população indígena quase foi exterminada quando os espanhóis trouxeram a cruz e levaram a prata. Embora não tenha existido escravidão no sentido estrito da palavra, em Potosí, o trabalho forçado praticamente dizimou a maior parte da população indígena.

Em seguida, o cineasta descreve a tela, que apresenta uma panorâmica da cidade rodeada por montanhas e com o Cerro Rico ao fundo. No lado esquerdo vemos um complexo de reservatórios construídos para levar a água por canais e aquedutos para mover as rodas d'água dos moinhos nos locais onde a prata era processada. A arquitetura da cidade era marcada pela divisão de classes. As casas ao centro possuem telhados vermelhos devido ao cozimento e eram habitadas pelos proprietários de minas, administradores da colônia e pelo clero. Nos arredores onde os artesãos e comerciantes viviam, as casas possuem telhas marrons mais simples. Farocki assinala que as habitações dos trabalhadores estão nas periferias da cidade e delas hoje sobraram apenas ruínas, em contraste com algumas construções do centro que permanecem preservadas. Em primeiro plano, podemos ver habitantes de Potosí, espanhóis ou crioulos com vestimentas que indicam a sua posição social. Os trabalhadores indígenas são representados em tamanho menor e não há detalhes que nos permitam identificá-los.

Segundo Farocki, a distinção feita por Gaspar Miguel de Berrío, pintando em

tamanho maior os cidadãos não trabalhadores e omitindo detalhes nas figuras dos operários, não fornece maiores informações sobre as condições de trabalho em Potosí e não permite distinguir, por exemplo, os trabalhadores livres dos forçados. Ademais, nenhuma menção é feita ao genocídio que marcou a colonização espanhola.

Parece razonable suponer que un acontecimiento tan señalado como el descubrimiento de América debería mencionarse en las Escrituras Sagradas'. [...] Esta frase la cita Todorov, y a mí me parece razonable suponer que um episodio que fue el genocidio más grande de la historia debería mencionarse en alguna parte de esta imagen.”¹⁵

Isso leva Farocki a concluir o filme com um questionamento acerca dos referenciais metodológicos da história da arte.

Os métodos herdados da história da arte não são suficientes para responder muitas das perguntas acerca da violência da exploração colonial e, portanto, se faz necessário aplicar novas técnicas e abordagens à análise dessas imagens. Em certo sentido, a própria produção artística de Harun Farocki pode ser entendida em grande parte como a análise de imagens por meio do audiovisual. Muitos de seus filmes têm a forma de ensaios nos quais não somente se analisam imagens, mas também o modo como são produzidas, carregam e transmitem significados e como podemos interpretá-los atualmente. Em *Stilleben* (*Natureza Morta*, 1997), ele já comparava os métodos da arqueologia e da história da arte, para comentar uma pintura holandesa do Século XVII que apresenta, em primeiro plano, produtos vendidos em uma feira ao ar livre. Hoje em dia, segundo a narração do filme, os arqueólogos podem comprovar se os produtos retratados na pintura de fato podiam ser encontrados na próspera Holanda do período. Emerge aqui a questão sobre a evidência dada aos produtos na representação artística, em detrimento das figuras humanas e das relações sociais. Assim, o cineasta nos chama a atenção para o fato de que as representações são feitas com intenções, como é colocado por Georges Didi-Huberman em seu ensaio *Cómo abrir los ojos*:

¹⁵FAROCKI apud CREISCHER; HINDERER; SIEKMANN, op. cit., p. 37.

Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido ‘manipuladas’. Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico). Solo los teólogos sueñan con imágenes que no hayan sido producidas por la mano del hombre [...] La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, que és lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación.¹⁶

Não é casual a aproximação feita por Farocki entre os modos como disciplinas diferentes trabalham os registros materiais do passado. A arqueologia, mas também algumas outras investigações sobre a materialidade, revelam aspectos que escapam ao olhar preso àquilo que as imagens têm a intenção de revelar. Interessam ao autor novas formas de analisar as imagens enquanto resultado de determinados olhares, gestos e pensamentos. Nesse sentido, ele se indaga por qual razão as mercadorias aparecem em primeiro plano na pintura holandesa do século XVII ou porque Berrío representou os trabalhadores em tamanho menor. Muitas vezes aquilo que não pode ser visto, ou está em segundo plano, pode revelar as intenções e propósitos da manipulação de uma imagem.

A comparação de métodos e de imagens é uma constante na obra de Harun Farocki. A utilização da justaposição de imagens ou de dois ou mais canais para a montagem de instalações, como vemos em *Das Silber und das Kreuz*, se tornou comum a partir de *Interface* (1995), na qual o próprio autor aparece em uma das telas comentando seus filmes projetados na outra. Interface marcou a passagem de trabalhos realizados para projeções cinematográficas e para a televisão pública, para

¹⁶DIDI-HUBERMAN, G. “Cómo abrir los ojos”. In: FAROCKI, H. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra, 2015, p. 13-14.

obras apresentadas em museus, galerias e mega-exposições com a documenta de Kassel, na Alemanha. Por meio de exposições de arte, a partir de meados dos anos 1990, Farocki passa a atingir um público muito maior, sobretudo fora do seu país de origem, tonando-se um autor cultuado no circuito artístico internacional. Essa passagem não significa somente um maior reconhecimento por parte do público, mas também a possibilidade de modificação ou até mesmo aperfeiçoamento de uma técnica de montagem que o autor desenvolveu a partir dos seus primeiros filmes dos meados dos anos 1960.

As montagens dos filmes de Harun Farocki não são lineares, mas elípticas, com recorrentes repetições de imagens e trechos de narração. Em *Interface*, o autor aparece em frente à ilha de edição assistindo à sua própria imagem como narrador em *Nicht löschesbares Feuer* (*Fogo inextinguível*, 1969). No início deste filme, Farocki lê em voz alta o testemunho de Thai Binh Dan para o tribunal Internacional sobre Crimes de Guerra de Estocolmo. Em seguida, olhando para a câmera, ele interpela o espectador perguntando:

¿Cómo podemos mostrarles al napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, se sentirán como si hubiésemos probado el napalm sobre ustedes, a su costo. Solo podemos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm.¹⁷

As questões colocadas têm uma fundamentação ética, mas igualmente historiográfica, conforme assinala Huberman. Não se trata somente de como apresentar ao mundo os efeitos da guerra, mas também como as imagens se relacionam com a memória. Nesse sentido, as imagens assumem um estatuto epistemológico e uma relação dialética com a história entendida enquanto catástrofe, como a destruição

¹⁷FAROCKI apud DIDI-HUBERMAN, op. cit., pp. 18-19.

violenta dos seres humanos. A imagem do próprio Farocki apagando um cigarro em seu antebraço para demonstrar ao espectador os efeitos do napalm é utilizada como ponto de partida por Didi-Huberman em seu ensaio, no qual o filósofo francês reproduz o estilo elíptico do cineasta, conforme assinala Antje Ehmman:

Lifting one's thought to the level of anger (the anger provoked by all the violence in the world, this violence to which we refuse to be condemned). Lifting one's anger to the level of a task (the task of denouncing this violence with as much calm and intelligence as possible.

And then on the next page we find:

Lifting [...] one's thought of the image to the anger provoked by time endured, the time suffered by human beings in order to determine their own history.

Two pages later:

Lifting one's thought through anger. Lifting one's anger to the point of burning oneself. In order to better, to calmly denounce the violence of the world.

And then a bit further on:

Lifting one's thought to the level of anger, lifting one's anger to the level of a work. Weaving this work that consists of questioning technology, history and the law. To enable us to open our eyes to the violence of the world inscribed in the images.¹⁸

Trata-se em primeiro lugar de questionar o papel das imagens, denunciar por meio delas os seus próprios efeitos (conforme já apontado pelos curadores de *Principio Potosí* em outros termos): “¿ por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?”¹⁹ Em

¹⁸DIDI-HUBERMAN apud EHMANN, A.; GUERRA, C. Harun Farocki: another kind of empathy. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 2016, p. 21.

¹⁹DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 28.

segundo lugar, de estabelecer uma relação dialética entre as imagens e o mundo real, por meio de uma montagem crítica: “uma montaje del pensamiento acelerado al ritmo del enojo que busca mejorar, que busca denunciar tranquilamente la violencia del mundo.”²⁰

Em *Schlagworte - Schlagbilder. Ein Gespräch mit Vilém Flusser* (*Palavras de impacto – Imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser*, 1986), fica evidente o interesse de Farocki pela relação entre texto e imagem e a capacidade destas operarem criticamente. De acordo com Flusser, a montagem de textos e imagens na página impressa do tablóide alemão Bild (Imagem) busca despertar certas sensações e emoções no leitor, ao invés de conduzi-lo ao pensamento crítico. Já os filmes do cineasta seguem o caminho inverso, buscam dissipar esse torpor produzido pelas imagens e nos convocam a pensar por meio delas. Tal método de montagem serve ao cineasta, mas também ao historiador da arte, na tarefa de elaborar discursos críticos que não se prendam à sintaxe do discurso verbal e sua linearidade histórica correspondente, mas que se articulem a partir da dialética da imagem.

A montagem crítica de Farocki é uma justaposição elíptica de imagens e textos, reunindo as esferas do visível e do dizível, muito semelhante àquilo que Walter Benjamin chamou de *Denkbild*. Em livro dedicado ao *Denkbild*, *O Caráter Destrutivo*, Maria Teresa Costa conduz uma investigação sobre o pensamento do filósofo berlinense, destacando a sua singularidade, tanto em atuar em campos transitórios, o limiar entre a reflexão crítica e a filosófica, por exemplo, quanto por meio de imagens “dialéticas” nas quais pólos opostos encontram-se em estado de permanente tensão. Segundo Costa²¹, Benjamin articula seu pensamento por meio de imagens, ou constelações de imagens, condensando escrita e imagens em “imagens de pensamento”.

No pensamento benjaminiano, a imagem não somente constitui o medium da dialética²², ou seja, serve ao método filosófico e à reflexão crítica, como ela carrega consigo uma ambiguidade intrínseca que permite conexões entre o passado e o

²⁰Ibid., p. 27.

²¹COSTA, M. T. Il carattere distruttivo: Walter Benjamin e il pensiero della soglia. Macerata: Quodlibet, 2008, p. 30.

²²Ibid., p. 47.

presente. Dessa forma, o conceito de *Dialektisches Bild* (*imagem dialética*) serve também à fundamentação de um método histórico. Em suma, para Benjamin, interessam menos as relações históricas de continuidade entre o passado e o presente, e mais uma dialética entre o “agora” e o “ocorrido” mediada pelas imagens. A história, para o filósofo berlinense, é uma sucessão contínua de catástrofes, mas é justamente nos escombros que vão se acumulando onde residem os fragmentos que podem vir a formar, através de uma operação de montagem, imagens dialéticas. Tais imagens nos permitiriam pensar rupturas no contínuo temporal da história, ou seja, ao invés de conectar as catástrofes passadas ao presente, pensar o tempo de “agora” como possibilidade transformadora:

De frente aos escombros produzidos pela destruição, aquilo que Benjamin espera não é uma recomposição nostálgica e fiel do que foi quebrado, que ao Angelus Novus não era possível, mas uma nova construção que põe os seus fundamentos sobre os mesmo fragmentos, que venham a formar novas figuras, novas imagens, nas quais aquilo que é novo entra em uma conexão dialética com o antigo, o ‘agora’ com ‘o que foi’.²³

O pensamento alegórico de Walter Benjamin, formado por uma montagem de fragmentos ou por constelações de imagens, é uma referência fundamental para o estudo do Barroco. Ao pensar o Barroco para além da sua delimitação dentro de uma determinada época, ele nos leva a questionar as cronologias e a linearidade do tempo histórico, abrindo, conforme Hills²⁴, possibilidades de uma resistência à catástrofe da modernidade. É nesse sentido benjaminiano, de um pensamento que opera através de imagens, questionando o seu estatuto epistemológico e sua condição enquanto índice histórico, que também os filmes de Farocki podem servir para se pensar em novas metodologias para a análise das imagens no âmbito da história da arte. Nas palavras do cineasta na sequência final de *Das Silber und das Kreuz*: “Nowadays, archeology is able to determine from the analysis of

²³Ibid., p. 33, tradução nossa.

²⁴FARAGO, C.; HILLS, H.; KAUP, M.; SIRACUSANO, G.; BAUMGARTEN, J.; JACOVIELLO, S. “Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years”. In: *Perspective* [Online], 1 | 2015, p. 44

bodies long since dead whether they were eating a healthy diet or suffering from malnutrition-after many hundreds of years. Such advanced techniques are now also required for examining paintings”.²⁵

Referências bibliográficas

- BAUMGARTEN, J.; TAVARES, A. “O Barroco colonizador: a produção historio-gráfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas”. In: *Perspective* [Online], 2 2013. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5538>. Acesso em: 16 fev. 2017.
- COSTA, M. T. *Il carattere distruttivo: Walter Benjamin e il pensiero della soglia*. Macerata: Quodlibet, 2008.
- CREISCHER, A.; HINDERER, M.; SIEKMANN, A. (ed.). *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Madrid; Berlin: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Haus der Kulturen der Welt, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. “Cómo abrir los ojos”. In: FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- EHMANN, A.; GUERRA, C. *Harun Farocki: another kind of empathy*. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 2016.
- FARAGO, C.; HILLS, H.; KAUP, M.; SIRACUSANO, G.; BAUMGARTEN, J.; JACOVIELLO, S. “Conceptions and reworkings of baroque and neobaroque in recent years”. In: *Perspective* [Online], 1 2015, pp. 43-62. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5792>. Acesso em: 16 fev. 2017.
- HINTERKEUSER, G. (Org.) *Wegen für das Berliner Schloss / Humboldt Forum: Wiederaufbau und Rekonstruktion zerstörter Residenzschlösser in Deutschland und Europa (1945-2007)*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2008.

²⁵FAROCKI apud CREISCHER; HINDERER; SIEKMANN, op. cit., p. 39.