

Exposições e festivais de cinema

## Harun Farocki – quem é responsável?

Patrícia Mourão<sup>1</sup>

Hermano Callou<sup>2</sup>



Figura 1: Arte da exposição “Harun Farocki – Quem é responsável?”. Instituto Moreira Sales, Rio de Janeiro e São Paulo, Brasil, 16 de Fevereiro de 2019 a 5 de Janeiro de 2020.

- Vivemos nos Retiros principalmente para aprender quais perguntas evitar.
  - Mas vocês são os Respondedores!
- Ainda não percebeu. Genry, por que aperfeiçoamos e praticamos a Vidência?
  - Não...
- Para demonstrar a completa inutilidade de saber a resposta à pergunta errada.  
Ursula K. Le Guin, *A mão esquerda da escuridão*

“Harun Farocki – Quem é responsável?” em cartaz recentemente no Instituto Moreira Salles de São Paulo (IMS) retoma e atualiza, em seu título, as perguntas lançadas dez anos antes no nome da primeira individual do artista na Inglaterra: *Against What? Against Whom?*. Reformuladas e adaptadas ao longo do tempo, essas questões circunscrevem e informam um campo e um método razoavelmente estáveis na obra de Farocki. Desde seus primeiros filmes, o artista investiga o funcionamento do capitalismo e sua não tão surpreendente estabilidade e capacidade de atualização ou repaginação. Do

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Rua da Reitoria, 374, Cidade Universitária, Butantã, São Paulo, CEP 05508-220, São Paulo, Brasil.

<sup>2</sup> Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, CEP 22290-240, Rio de Janeiro, Brasil.

entendimento dessa propriedade mutável e adaptável, Farocki deriva um método: repor, sem cessar, as mesmas perguntas, mas com variações que permitam acompanhar a volubilidade das respostas.

Para um público progressista, minimamente familiarizado com o trabalho de Farocki, as perguntas “contra o quê?” e “contra quem?” podem, a primeira vista, sugerir e demarcar dois campos opostos de enfrentamento, entre os quais apenas um deles pareceria estar em questão. É essa ilusão que “quem é responsável?” quebra, primeiro ao descartar o artigo definido da pergunta, e depois, ao incluir o próprio visitante da exposição entre o hall de possível de respostas. No universo farockiano, o termo “responsabilidade” convoca pelo menos quatro sistemas sobrepostos: o administrativo, o político, o jurídico e o ético. Os dois primeiros estão relacionados a cadeias hierárquicas (é responsável o chefe e o líder); no terceiro, o jurídico, é responsável aquele que responde legalmente por uma situação e a quem se pode imputar a culpa ou o ônus. O quarto atravessa e ultrapassa os três primeiros, e impõe-se em qualquer situação em que convivem liberdades individuais. O regime ético da responsabilidade solicita a consciência individual dos efeitos e consequências de nossas ações, escolhas e respostas no todo e no comum; sendo da ordem do viver comum, ele é uno e partilhado. E nesse sentido, é extensível ao espectador e a como ele responde ao mundo e àquilo que vê.

Curada por Heloísa Espada e Antje Ehmman, “Quem é responsável?” foi concebida para ser realizada em duas fases, a primeira no Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro e a seguinte na unidade de São Paulo. Cada uma das etapas compreendeu trabalhos diferentes e buscou lançar luz sobre aspectos distintos da produção de Farocki. No IMS Rio, a exposição voltou-se para a investigação das imagens técnicas e das formas de codificação, programação e controle do mundo e do visível; a este braço da mostra couberam filmes e instalações relacionando as máquinas da visão às da guerra. Ao IMS São Paulo coube refletir sobre o mundo do trabalho ao longo do século XX e início do XXI, e sobre como as formas de produção moldam ou encobrem a realidade. Nesta divisão, as exposições dialogavam e respondiam às contradições das realidades sócio econômicas das cidades aonde eram apresentadas: o Rio de Janeiro, cartão postal nacional, tão conhecido por sua beleza quanto pela violência, e São Paulo, símbolo do cosmopolitismo de um país que ainda opera na chave do patrimonialismo colonial.

Um marco da arquitetura moderna brasileira, e antiga residência da família Moreira Salles, mantenedora do Instituto, a sede carioca do IMS encarna todas as contradições da cidade do Rio. Localizada em um bairro de elite, ela está a menos de dois quilômetros da Rocinha, maior favela do país e palco de enfrentamentos entre tráfico e polícia, em uma guerra que encurrala e vitima milhares de inocentes, em sua maioria negros e pobres. Em São Paulo, a sede do instituto está localizada na Avenida Paulista, centro financeiro e comercial da maior e maior e mais rica cidade brasileira.

Nas próximas páginas, iremos dirigir nossa atenção à exposição de São Paulo, vista mais recentemente e ainda em cartaz. Em oposição à experiência visceral, violenta e aguda da exposição do Rio, a de São Paulo é mais seca, racionalizada, “organizada”. Para começar, estamos em um cubo branco. Para ajudar o visitante a limpar a mente e o corpo antes de entrar no espaço expositivo, os arquitetos da sede do IMS paulistana inventaram um dispositivo razoavelmente eficiente: dois níveis de escada rolante estreita separam o vão aberto por onde entramos na Av. Paulista do pavimento que faz a função de saguão de entrada; neste percurso o barulho da cidade – bastante alto ali – diminui progressivamente até desaparecer. Quando chegamos no hall de entrada é como se tivéssemos passado por uma câmara de descompressão. Dentro do instituto, todo o percurso pelas salas expositivas e outros espaços de uso comum é rigorosamente ditado por um esqueleto de escadas em zigue zague conectando cada um dos andares. Não há outros estímulos além da escada; o visitante, tal como um ratinho de laboratório, ou uma matéria prima numa linha de montagem, segue o caminho imposto e determinado por esse projeto de circulação.

Uma vez na exposição, nosso olhar é rapidamente atraído pela luminosidade do trabalho que se encontra mais próximo à entrada: uma série de televisores enfileirados, na altura do chão. Trata-se de *A saída dos operários da fábrica em onze décadas*, de 2006. Dez anos depois do filme que fizera na ocasião do centenário do cinema, *A saída dos operários da fábrica* (que também integra a exposição, em uma programação paralela de filmes exibidos no teatro do IMS), Farocki revisita a iconografia inaugurada pelos irmãos Lumière e especializa-a em doze delas.

Lado a lado, os televisores formam uma espécie de linha do tempo onde é possível ver a história visual da transformação do capitalismo industrial-fordista no capitalismo financeirizado e global – ao menos nos seus centros, Europa e Estados Unidos –, a partir da imagem do que se passa no exterior da fábrica no preciso momento em que os trabalhadores deixam seus portões para retomar sua vida. Começando pela imagem originária do cinema, dos trabalhadores saindo da Usina Lumière, passa-se pela orquestração e maquinização dos corpos (*Metropolis*), pela falência da mecanização (Chaplin), pelas greves e greves reprimidas. Progressivamente, o número de operários diminui e esse espaço espremido entre um portão prestes a fechar e a lente da câmera vai se esvaziando. Na penúltima imagem, retirada de um comercial de televisão, resta apenas um portão automático, mas não há mais ninguém para atravessá-lo. Quando os corpos reaparecem no último televisor, em uma cena de *Dancer in the Dark* (Von Trier 2000), são bem menos numerosos; não mais uma coletividade, mas um dispersamento de poucos indivíduos. Ainda que curiosa e inesperada, a escolha do vencedor da Palma de Ouro em Cannes para encerrar essa linha do tempo é significativa. De um lado, temos um gênero do passado: o musical; de outro, uma tecnologia, naquela altura, do futuro: o digital. É um final tão melancólico quanto profético. Ele

aponta, ao mesmo tempo, para um mundo (e humanidade) que não é mais, e um outro mundo que não talvez não seja por inteiro.

A iconografia da saída dos trabalhadores da fábrica é marcada pela interdição à profundidade; são imagens de fachadas, de superfícies e muros. Imagens sem dentro, ou de um dentro impedido e invisível – uma constatação para a qual contribui a disposição dos televisores colados uns aos outros, lado a lado, como se fossem uma mureta baixa; percorremos o trabalho como quem anda rente a um muro. Mas nesse acúmulo de fachadas e portas parcialmente abertas, entrevê-se um segredo e um encobrimento: o que se passa no interior da fábrica, do cotidiano repetitivo do trabalho às decisões em salas fechadas, não é, nem deve ser *imaginável* ou *mostrável* – na sua serialidade e repetição, o trabalho não é adequado ao desenvolvimento narrativo cinematográfico; daí “a vida dos operários” ser mais costumeiramente retratada no “tempo livre” do que nas oito horas diárias cedidas aos seus empregadores. A vida começa – os filmes parecem nos dizer – quando se sai da fábrica.

Dessas imagens “sem dentro” e “sem trabalho” passamos para o restante da exposição. Em uma parede lateral, *Termos de comparação* (2007), uma projeção dupla mostrando o método de fabrico de tijolos em diferentes regiões do mundo, ecoa da instalação anterior. Farocki repete aqui o método anterior de repetição e variação utilizado com as imagens da saída da fábrica, agora com a fabricação de tijolos em lugares e regimes diferentes de trabalho na Burkina Faso, Índia e França. Na Europa encontramos imagens de um trabalho automatizado, robotizado e solitário, enquanto temos um fazer semi-industrial na Índia e um manual e coletivo na África. A montagem lateral e alternada – com registros dos diferentes países transitando entre as duas telas, e eventualmente com uma das telas negra, sem nenhuma imagem – contorna o binarismo e eventual esquematismo que estaria na premissa da comparação em duas projeções. Nas suas instalações de telas duplas, Farocki trabalha com uma forma de montagem caracterizada pelo estatuto indeterminado do intervalo entre as imagens – estratégia que costumava chamar de *Soft Montage*. O seu gesto é o de por imagens em comparação, sem, contudo, determinar a natureza da relação – se semelhança ou contraste, oposição ou equivalência.

Como em outros trabalhos anteriores, notadamente *O gesto das mãos*, Farocki dignifica o fazer manual, restituindo-lhe a grandeza e humanidade. O encontro entre formas comunais de trabalho e regimes automatizados não é despida, assim, de um exercício de luto. Filiado a uma tradição do pensamento alemão para qual o homem constituiu a si mesmo enquanto tal por meio do trabalho, Farocki parece reconhecer nas transformações históricas dos modos de fazer o declínio do trabalho como categoria humanista. A automação sinaliza para ele – nos rastros de Hanna Arendt – o ápice do processo iniciado pela industrialização, no qual a diferença entre homem e instrumento, meios e fins, tem se apagado. Se antes os instrumentos técnicos eram os meios que permitiam ao homem atingir um determinado fim, com a automação, o homem deixa-se assimilar ao

próprio processo produtivo, tornando-se “força de trabalho”, não mais um sujeito ativo capaz de transcender seus instrumentos para impor a eles sua vontade.

Uma paródia desse mundo de total assimilação do homem à máquina é apresentada em *Verter* (2010), um “reenactment” robótico da performance *Ciclo para baldes (ou garrafas) de água* do artista alemão Tomas Schmit. Em 1963, Schmit dispôs uma série de garrafas vazias em círculo e, com uma garrafa cheia de água em mãos, despejou sucessivamente o líquido de um recipiente no outro até que toda a água fosse perdida. Em 2010, Farocki substituiu o corpo do artista por um braço automatizado, deslocando o que antes poderia ser percebido como poesia da indeterminação ou abertura ao acaso em uma *gag* – o filme parece um *slapstick* absurdo (pelo tema e duração) sobre a automatização da vida no mundo pós-industrial.

Que o corpo substituído seja o do artista, e que esse artista tenha sido ligado ao Fluxus, uma comunidade artística que propunha a indiferenciação entre arte e vida, não é irrelevante. Para os artistas Fluxus, não deveria haver uma fronteira entre o espaço ou o fazer da arte e o restante da vida – nenhum portão poderia demarcar os limites entre o viver e o fazer artístico, o cotidiano e a produção, a vida lá fora e a arte aqui dentro. Farocki tensiona ironicamente essa premissa levando-a ao paroxismo. Se não deve haver distinção ou mediação entre arte e vida, que dizer então entre a arte transformada em trabalho automatizado e a vida?

Encontramos um princípio de resposta no menor e menos atraente trabalho desta exposição: *O novo produto* (2012). À diferença das outras instalações, apresentados em telas múltiplas ou monumentais, este vem em um monitor de televisor, do tipo caixote, de poucas polegadas – o “novo produto” é mostrado na embalagem mais antiga. Não bastasse, enquanto todos os outros três podem ser avistados e parcialmente apreendidos à distância e em um tempo razoavelmente curto, *O novo produto* exige que o espectador se aproxime, coloque fones de ouvidos e dedique algum tempo a assisti-lo. Assim como a embalagem, tampouco o produto parece muito atraente; praticamente todas as cenas se passam em ambientes fechados, salas de reunião de paredes branca e iluminadas com luz fria, ocupadas por homens brancos.

Por meia hora, esses homens discutem e debatem estratégias de otimização do trabalho. Eles são consultores da empresa de consultoria alemã Quickborner Team (QT), que atende clientes como Unilever, Vodafone e Deutsche Bank. Fundada nos anos 1950, a QT ganhou notoriedade propondo uma nova forma de organização espacial de espaços corporativos, a qual ficou conhecida como “office landscape”. Rejeitando a ordenação racionalizada e geométrica do ambiente de trabalho, a QT propunha uma distribuição irregular dos espaços de escritório, circulação e convívio com o objetivo de tornar o local de trabalho mais “humano”. Com o passar do tempo, a QT expandiu seu campo de atuação do design de ambiente para o design do “conceito” de trabalho e produção, ou para usar um termo em alta

nos últimos anos, para o “design de experiência”. Assim, questões espaciais e arquitetônicas cederam lugar a problemas de relação e à atenção a personalidades individuais.

*O novo produto* documenta reuniões entre os consultores da QT e representantes de algumas empresas clientes. Recorrendo a um vocabulário sedutor, que remete às esferas da arte e da religião, eles falam em “processos holísticos” para “desenvolver personalidades individuais”; ou na “emocionalidade dos processos” e na “empatia como fator de sucesso”.

O novo produto é uma mentalidade, um *mindset*, uma cultura. Não mais algo produzido no espaço fechado e depois posto em circulação; mas um mundo sem fora que deve tomar para si toda a vida, colonizando o inconsciente e os desejos pessoais — nos corredores da *Unilever*, um consultor explica que os colaboradores podem se exercitar e fazer jogging dentro da empresa.

Não faltam metáforas para dar conta desse mundo sem fora. Obviamente o campo artístico fornece uma das mais importantes; como sugere um personagem, o mundo do trabalho agora é “uma obra de arte total”.

Não é de hoje que o artista encarna o modelo exemplar do trabalhador-empresário pós-fordista. Não só se espera que o trabalho seja desenvolvido com criatividade e autonomia, mas também que o trabalhador tenha a mesma entrega do artista de vanguarda: ele deve amar o que faz, sem diferença entre o viver e o produzir.

*O novo produto* foi comissionado, curiosamente, por uma galeria estabelecida em HafenCity, o mesmo local onde se encontra o escritório da QT. Antiga região portuária de Hamburgo, a HafenCity é resultado do maior empreendimento de revitalização urbana já realizado na Europa, tornando-se um símbolo tanto do sucesso da cidade como um dos centros comerciais e financeiros do continente quanto do fracasso dos grandes projetos de redesenho urbano de se transformarem hoje em áreas de convivência e moradia orgânicas. As galerias de arte, assim como as grandes empresas, os hotéis e lojas de luxo, são também um motor de valorização capitalista dos lugares onde se instalam.

Nesse contexto, talvez valesse retornar às questões com que abrimos este texto. A pergunta “Quem é responsável?” sugere, antes de tudo, que a distribuição das cadeias de comando e responsabilidade se tornaram opacas. Cineasta exilado no mundo da arte, Farocki também se encontra enredado numa teia de poderes difusos, onde sua “autonomia” de artista é convocada e incitada como um vetor de valorização de capital, cultural e econômico. Oriundo de uma arte industrial como cinema, a sua passagem para o sistema de galerias e museus espelha as transformações do mundo do trabalho sobre as quais seus filmes tão dedicadamente meditam.