

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

ANAIS SEPHA UERJ

TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.

1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342

GT 8

Trajetórias Plurais: Metodologia de pesquisa

Práxis como pesquisa para doutorado em artes visuais – método dialético a partir de Harun Farocki

André Arçari (PPGAV-EBA/UFRJ) ¹

Paola Fabres (ECA/USP) ²

Resumo: O artigo aborda a noção de práxis (do grego *πράξις*), que se refere à relação intrínseca entre teoria e prática, e sua aplicação nas pesquisas de doutorado no campo das artes visuais. Para esse propósito, baseamo-nos nas *Reflexões sobre ‘pesquisas’ de doutorado em artes visuais* de Victor Burgin, um artista, escritor e professor britânico, e no ensaio *O artista como pesquisador do artista-etc* Ricardo Basbaum. Além disso, como parte do corpo do texto, analisamos o filme *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges [Imagens do mundo e inscrição da guerra]* do artista visual e cineasta Harun Farocki, nascido em Nový Jičín (atual República Tcheca) e radicado na Alemanha.

¹ André Arçari é artista visual e pesquisador. Mestre em História Teoria e Crítica da Arte (PPGA / UFES). Atualmente é doutorando em Linguagens Visuais (PPGAV-EBA / UFRJ). Suas pesquisas recentes investigam as teorias da imagem com ênfase no pensamento da convergência entre os campos da fotografia, filme, vídeo. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>.

E-mail: andrearcari@outlook.com

² Paola Fabres é curadora, pesquisadora, doutora em História, Crítica e Teoria da Arte (ECA-USP) e mestra em Artes Visuais (IA-UFRGS, 2015). Atualmente pesquisa as intersecções entre o campo da arte e processos sociais a partir de investigações práticas e teóricas voltadas à produção artística de caráter dialógico e colaborativo. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2785518705643463>.

E-mail: paolafabres@gmail.com.

Em seus filmes-ensaios, Farocki utiliza uma abordagem prático-teórica que integra o cinema à filosofia. Ele desempenha não apenas o papel de cineasta e artista visual, mas igualmente o de crítico das imagens e teórico da mídia à maneira de Godard. Seu método dialético de pensar as imagens é importante para compreendermos as implicações políticas, sociais, culturais e éticas acerca das imagens no contemporâneo, e assim abrirmos nossa percepção sobre os sentidos críticos dos mecanismos de operação dessas mesmas imagens no campo social.

Palavras-chave: Praxis; Pesquisa; Doutorado; Dialética; Harun Farocki.

I.

Ao traçarmos de forma breve o percurso da palavra grega *práxis* (do grego *πράξις*), encontramos seu significado de *conduta* ou *ação*, e o dado de que ela *corresponde a uma atividade prática em oposição à teoria*. Enquanto conceito filosófico, entretanto, sua origem, sob a égide do pensamento aristotélico, a pensava como uma ação voluntária de um agente racional. No decorrer da história, a palavra sofre transformações até sua conhecida reconceituação marxista, a qual a *práxis* constitui uma característica essencial do materialismo dialético. Daí poderíamos entender como ela exprime a unidade dialética do pensar e do ser, sendo ao mesmo tempo saber e prática, conhecimento e ação, e, assim, indissociável do saber teórico, pois, a *práxis* é sempre a ligação do saber prático-teórico.

Programas de Pós-Graduação em Artes buscam artistas que entendam uma conexão com a teoria para desenvolverem suas pesquisas. Porém, como nos lembra Victor Burgin em suas *Reflexões sobre ‘pesquisas’ de doutorado em artes visuais*, há uma complexidade de definir o que viria a ser uma pesquisa em artes visuais dentro das universidades. A saber, para definir estas relações entre arte e pesquisa, o autor lembra que comumente usamos termos tais como *prática com aporte em pesquisa*, *pesquisa com aporte na prática*, *prática com aporte teórico*, *prática como pesquisa*, *artista pesquisador*, etc. O prolongamento desta questão segue pelas seguintes reflexões de Burgin:

A palavra “arte” não aparece nas definições de dicionário da palavra “pesquisa”. Geralmente, a pesquisa é definida como “investigação científica ou acadêmica, especialmente na forma de estudos ou experimentações visando à descoberta, à interpretação ou à aplicação de

fatos, teorias ou leis”. Essa definição está de acordo com o entendimento de senso comum, em que a palavra “pesquisa” pode invocar imagens de cientistas com aventais brancos, microscópicos eletrônicos e aceleradores de partículas. O mesmo senso comum provavelmente admitiria a aplicação do termo à imagem de um historiador com seu paletó de tweed, afundado em pilhas de documentos em algum arquivo empoeirado (Burgin, 2013, p. 186).

A despeito da desconexão nos vocábulos *arte* com *pesquisa* nos dicionários, nós geralmente falamos dos nossos trabalhos de arte não mais como fruto da criatividade, mas resultados de pesquisas. Até porque o complexo problema de interpretar o *locus criativo* como fundamentalmente acoplado as áreas de artes e afins é ponto de discussão, fato que desvela reminiscências de um pensamento atrelado ao romantismo do Séc. XIX; ora, basta olharmos elementos e objetos ao nosso redor, *e.g.*, um computador, celular, ou mesmo coisas das mais inusitadas como uma persiana, um *post-it* e ainda um grampo, para percebermos como a *criatividade* não está apenas na nossa área, como trata-se de um índice de uma ampla gama de profissões. E ainda, pensar o *locus da criatividade* como *modus operandi* do campo artístico é negligenciar produções como mictório duchampiano, os objetos minimalistas de ordem industrial como chapas de ferro, trabalhos conceitualistas que se sucedem a lógica da arte como ideia, etc.

Todavia, retornando a problemática da práxis em artes, Burgin acrescenta o seguinte apontamento: “Através da história da arte, a ‘obra de arte’ tem representado a culminação de um processo de pesquisa; grande parte do trabalho regular dos artistas é trabalho de pesquisa” (Burgin,

213, p. 191). Em território nacional, podemos alongar este pensamento nas palavras de Ricardo Basbaum em seu escrito *O artista como pesquisador*: “Não há como escapar desta máxima: dentro da universidade, o trabalho de arte se transforma em pesquisa e o artista em pesquisador ” (Basbaum, 2013, p. 194). Em síntese, Burgin traça o perfil de três tipos de estudantes comumente vistos por ele nos programas de pós-graduação; (1) uma figura que transita entre a produção enquanto artista visual e igualmente possui fôlego para a escrita de uma longa dissertação; (2) um candidato que pende mais para a produção teórica e que tem pouca experiência na prática artística; e (3) um perfil mais concentrado na prática, “e que é também leitor entusiasmado.” (Basbaum, 2013, p. 190), sendo esse último um perfil interessado, a partir das leituras, em converter os conhecimentos absorvidos e direcioná-los para sua prática.

A despeito da precariedade cada vez maior do ensino brasileiro, com ausência brutal de bolsas de pesquisa nas instituições acadêmicas nos últimos anos de (des)governo, a ênfase recai ainda com mais força no campo das humanidades. Vide o caso deste pesquisador que vos escreve e que se encontra atuando como estudante de doutorado sem financiamento — fato que conseqüentemente culmina numa crise maior tanto da possibilidade de identificação de um perfil do estudante em atuação hoje, quanto da precariedade profissional e do desenvolvimento dos projetos, e ainda, um estorvo físico e mental dos que, assim como eu, precisam trabalhar em diversas frentes.

É importante salientar, os apontamentos e perfis traçados por Burgin ainda nos dizem muito, dentro da pós-graduação, dos possíveis perfis dos estudantes de doutorado em artes visuais. Entretanto, e considerando nossa especificidade local, resta-me dúvidas se tais classificações podem

4 BASBAUM, Ricardo Roclaw. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 194.

5 Op.cit., p. 190.

ser delineadas com essas bordas claras, ou se não é possível vê-las com certo distanciamento, por uma linha tênue e cambiável na produção de aristas que ora pendem mais para um lado, ora para o outro, e ainda por ambos eixos, e que em certas vezes mantêm-se cada vez menos fixos, pois dada as circunstâncias e trabalhos escassos de monetização, somos convocados a atuações em frentes das mais diversas, de modo precarizado, de acordo com as demandas e possibilidades oferecidas diante desse campo cada vez mais árido de trabalho no Brasil. A complexidade de delinear um perfil também traz consigo uma reflexão sobre o fato de que aquilo que encontra-se dentro da linha, se fecha, ao passo de que o que encontra-se fora, se expande.

II.

Adotar um método para si não é tarefa fácil, assim como também não o é pensarmos a relação do trabalho pela lógica da práxis, onde teoria e prática se completam de forma mútua. Como exemplo desse método, trazemos como referência a prática do intelectual Harun Farocki (1944-2014). Farocki foi um pensador de uma densidade ímpar, atuando não apenas como um cineasta e artista visual, mas igualmente como um crítico das imagens e um teórico da mídia que reflete sobre como as implicações políticas, sociais, culturais e éticas infringem a economia imagética e os mecanismos de operação da vida em sociedade. Em sua trajetória, esse artista irá atravessar ambos os campos de exposição para seus trabalhos, apresentando-os ora em salas de cinema, ora no cubo branco com instalações de um ou múltiplos canais.

As pesquisas de Farocki podem ser vistas tanto pela lógica da hegemônica forma cinema, cuja caixa-preta com seu ponto de vista monodirecional está no centro da questão, mas também diante do que ficou conhecido como *cinema de exposição*, *cinema de museu* ou *cinema de artista*, ou seja, em um formato que privilegia a imersão em um outro tipo de visualidade expandido, que constitui diálogos profícuos com a espacialização da imagem em relação à arquitetura e interrupção do fluxo temporal — seja ele do filme ou espaço instalativo. Esse formato de apresentação de imagens em movimento *e.g.*, no cubo branco, reconfiguram o cuidado com o espaço, pois os filmes terão sua montagem a partir da arquitetura que os recebem — fato que já é dado como um *a priori* dentro da *forma cinema*. Diante de um *cinema de artista*, a continuidade é contingente, ou ela se forma no percurso singular de cada um.

A partir do momento em que o cinema sai de sua sala de exibição clássica e entra no campo das exposições em museus, galerias e outras instituições de arte, podemos dizer que ele torna-se, como conceitua a artista e pesquisadora Katia Maciel, um *transcinema*, pois transforma-se em “uma imagem que gera ou cria uma nova construção do espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida (Maciel, 2009, p. 17)”, proporcionando ao observador uma imersão física dentro das imagens, tornando-o então um sujeito ativo. O participante tem a escolha de circular pelo espaço, de determinar para onde direcionar sua visão e de decidir o tempo de sua experiência, uma vez que será privado de um referencial fixo e estável, questionando o ponto de vista monodirecional.

Com efeito, Farocki empregou essa estratégia ao operar uma montagem que se afasta do tradicional jogo de plano/contraplano, reconfigurando essa dinâmica com a sua abordagem suave em espaços expositivos.

Dessa forma, ele abriu um caminho em sua produção que transcende a perspectiva da tela fixa e individual comumente associada à experiência da caixa-preta. Contudo, dada a vastidão de sua produção com diversas problemáticas, optamos aqui por analisar menos a forma do dispositivo e mais a lógica por trás da montagem em uma única tela, no contexto de um trabalho realizado no final de 1980. Através do seu método dialético de convergência de imagens, esse trabalho nos convida a refletir sobre a não neutralidade das imagens.

Em seu filme-ensaio *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988)⁶, assistimos aparatos de funcionalidade técnica e imagens operacionais como desenhos e fotografias realizados sem pretensão artística nos processos produtivos, operações militares e mecanismos de controle. Assim, o filme aborda temas relacionados à guerra, tecnologia e o papel das imagens no contexto histórico e político. O título do filme já sugere sua abordagem, sendo que as *imagens do mundo* seriam as representações visuais e o poder das imagens na sociedade, enquanto a *inscrição da guerra* nos alude à relação entre tais imagens e a experiência de combate.

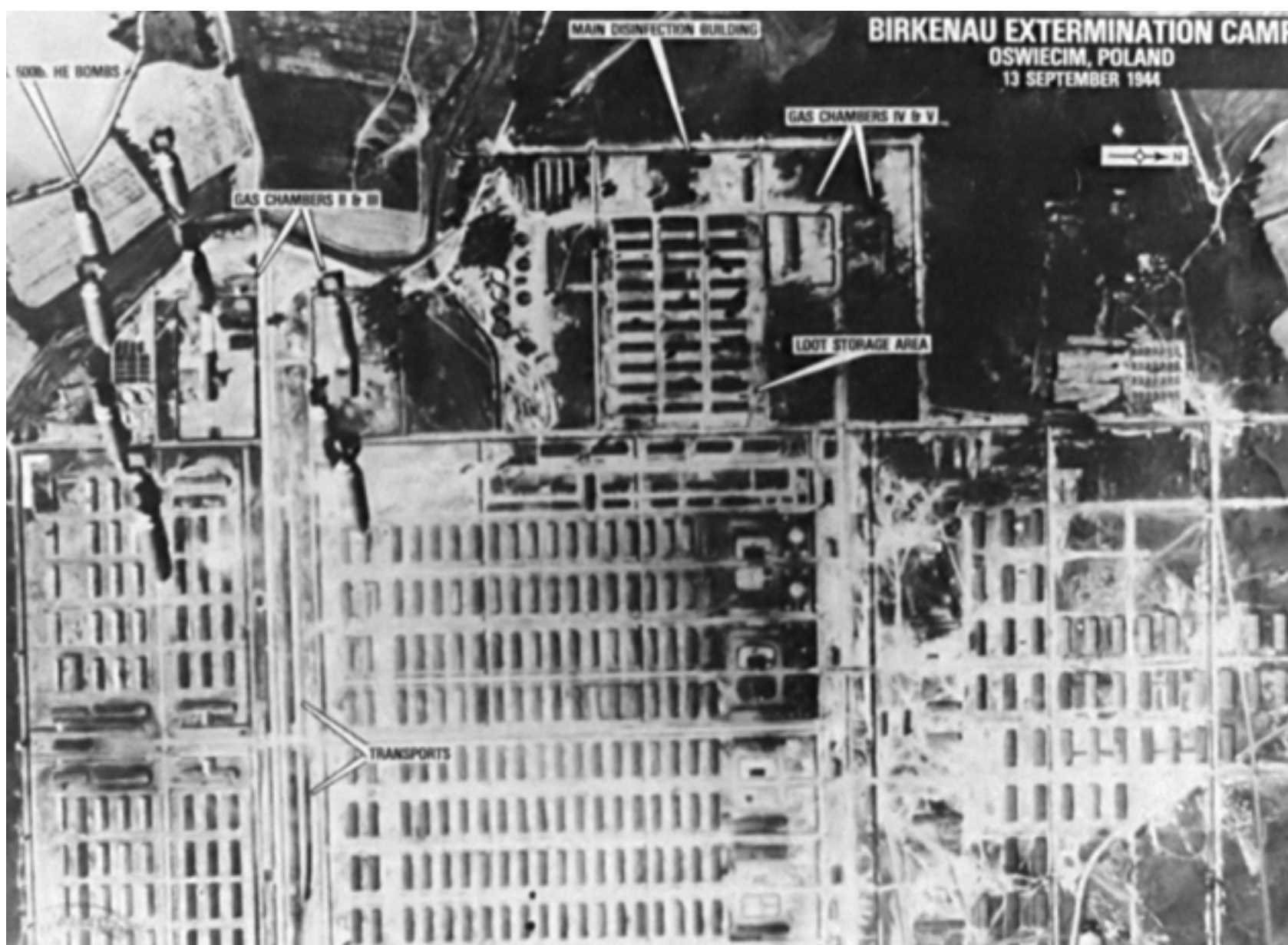


Figura 1. Harun Farocki,
Bilder der Welt Und Inschrift des Krieges © (1988)
Filme 16mm, Cor, P&B, Som,
1:1,37. 7 min.
Fonte:
Arquivo Harun Farocki GbR

Ao caminhar por diferentes áreas do mundo em atividades pautadas pela técnica, somos apresentados a um encadeamento de eventos históricos e documentos que por hora analisaremos alguns deles. Uma das situações basilares ao ensaio fílmico é a investigação do sobrevoo ao fim da Segunda Guerra, em 1944, por parte de pilotos de aviões de bombardeio americanos que partiram de Foggia, na Itália, em busca de alvos na Silésia, como a localização da *Fabrik Fur Synthetischen Gummi – Buna*⁷. Durante a missão, uma aeronave ocasionalmente captura imagens do campo de Auschwitz, situado nas proximidades da *I.G. Farben*, em construção no período.

Também somos informados que certos aviões utilizavam bombas de luz que funcionavam como flashes, cujo intuito era iluminar o terreno para a captura de fotografias noturnas; ambas as situações focadas no escaneamento e reconhecimento espacial e geográfico. Farocki examina as imagens documentais desses *photoshoots*⁸, questionando como elas são usadas para representar e registrar a guerra. Permeado por uma narração em *off*, Farocki exuma então um conjunto dessas fotografias *operacionais* de ataque à planta industrial da *I.G. Farben* tiradas por esses aviões de bombardeio norte-americanos, que por sua vez só tiveram as identificações dos campos de concentração mais de 30 anos depois, em 1977, por dois funcionários da CIA.

Então, forma dialética, outros documentos são analisados com intuito de friccionar os anteriores. Assim, também compõe o filme a aparição de imagens do *Auschwitz Album*, único registro fotográfico oficial da SS que se tem notícia, encontrado em 1945 pela testemunha Lilly Jacob-Zelmanovic Meier, composto de 56 páginas e 193 fotos, tem sua atribuição aos guardas nazistas Ernst Hofmann ou Bernhard Walter e reúne imagens tiradas, até hoje por razões incertas, entre maio ou início de junho de 1944. Em soma, o filme também exhibe uma foto do campo feita

7 Fábrica de borracha sintética.

8 Refiro-me aqui literalmente a noção de tiro fotográfico que a palavra pode conter.

por uma testemunha, imagem basilar ao livro *Imagens Apesar de Tudo* de Didi-Huberman, e os desenhos do artista tcheco Alfred Kantor, sobrevivente que transladou por três campos: *Terezin*, *Auschwitz* e *Schwarzheide*. Realizados dois meses após sua libertação e contendo 160 aquarelas, *The book of Alfred Kantor* trata-se de seu testemunho. Durante suas deportações, Kantor realizou esboços obtendo papel e lápis, dos quais a maioria acabou sendo destruída por ele, apesar de alguns terem sido escondidos e salvos. De fato, ele os guardou acima de tudo em sua memória para então refazê-los mais tarde em seu caderno.

Farocki analisa o fato das fotografias da *Shoah* feitas pelos soldados terem sido utilizadas como instrumentos de controle e registro burocrático. Ao longo do filme são esmiuçadas diferentes formas de representação e manipulação de imagens, muitas delas apresentadas com intuito de problematizar o uso da tecnologia e da mídia na construção de narrativas históricas e, questionar como as imagens são usadas como ferramentas de poder, propaganda e controle. Pela reflexão sobre a natureza das imagens, sua relação com a guerra, o militarismo e suas atribuições na construção da memória histórica, o filme também acaba por fazer sobrevoo sobre o mundo técnico e o papel do olho como intermediário, que se estende de maneira incisiva acerca de seus usos em contextos diversos, abrangendo tanto projetos de construção como destruição, bem como em suas possíveis acepções na sociedade contemporânea.

Em síntese, a dialética farockiana busca tornar visível “certos aspectos da nossa sociedade, que poderíamos perceber por nós mesmos, se tivéssemos tempo e energia para o trabalho” (Didi-Huberman, 2015, p. 212).

Referências bibliográficas:

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BURGIN, Victor. *Reflexões sobre ‘pesquisas’ de doutorado em artes visuais*. In: *Arte & Ensaios nº 25*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a Imagem*. São Paulo: Autêntica, 2015, pp. 205-226.

MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009

