

HARUN FAROCKI, TRABALHO E CINEMA EM REDE  
- O PROJECTO COLABORATIVO *LABOUR IN A SINGLE SHOT*

**II Congresso Internacional de NetAtivismo<sup>1</sup>**

Área temática: Ativismo em rede e artes colaborativas/relacionais

**Universidade Lusófona do Porto**

**2016**

**Rui Matoso**

ESTC/IPL – Escola Superior de Teatro e Cinema/ Instituto Politécnico de Lisboa  
ECATI/CICANT– Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

---

1 [http://netactivism.net/?page\\_id=12282](http://netactivism.net/?page_id=12282)

## RESUMO

A obra artística e o pensamento crítico de Harun Farocki estiveram constantemente focados em torno das questões da produção e do trabalho material e imaterial. O motivo dialético produção/trabalho está presente directamente, sob diversas formas, em três dos seus projectos: *Workers leaving the factory* (1995); *In comparison* (2009) e *Labour in a single shot* (2011). São três abordagens distintas à forma de fazer cinema, e três modulações de ritmo e forma em torno da repetição do mesmo *leitmotiv*, o trabalho no contexto da modernização capitalista.

*Labour in a single shot* (2011) consiste numa outra aproximação ao tópico do *trabalho*, através de uma plataforma colaborativa online onde estão alojados os 413 filmes produzidos por muitas pessoas em diferentes partes do mundo, e no seguimento dos workshops ministrados por Antje Ehmann and Harun Farocki. em quinze cidades de todos os continentes.

Na sua ampla generalidade de confluências, a relação entre ativismo e globalização é de facto marcada por uma conexão que se pode designar como “ativismo transnacional”, enquanto que o agenciamento coletivo inerente ao projeto *Labour in a Single Shot* concretiza uma forma específica de ativismo social, proporcionado pelo estabelecimento de uma rede planetária de instituições e indivíduos.

## PALAVRAS-CHAVE

Harun Farocki – Cinema – Ativismo

## 1. APROXIMAÇÃO À OBRA DE HARUN FAROCKI

Harun Farocki (1944-2014), estreou-se na produção de cinema em 1966. Cresceu em Hamburgo, mas mudou-se para Berlim Ocidental, onde viveu desde o início dos anos 1960. Esteve entre os primeiros estudantes que entraram na *Berlin Film & Television Academy* (DFFB), mas acabou por ser expulso, em 1968, devido a atividades consideradas subversivas.

Começou por trabalhar em curtas-metragens para televisão, e estabeleceu-se, entre 1970 e 1980, como reconhecido cineasta de perfil político, através de uma série de obras de longa-metragem, em parte auto-financiadas, como: *Zwischen den Kriegen* (*Between Two Wars*, 1978), *Etwas wird sichtbar* (*Before Your Eyes*, 1982), *Betrogen* (*Betrayed*, 1985) e *Wie man sieht* (*As You See*, 1986).

Os meios a que recorreu dependeram essencialmente da eficácia crítica face aos dispositivos visuais em vigor. Desde a sua primeira longa metragem, *Nicht löschesbares Feuer* (*Fogo Inextinguível*, 1969)<sup>2</sup>, até às instalações mais recentes como *Visibility Machines*<sup>3</sup> (2013, com Trevor Paglen), o potencial crítico das suas obras tem sido exímio na análise e desconstrução de formas de dominação e governamentalização estabelecidas nos múltiplos campos de poder.

Se no início de carreira Farocki se inscreve de modo ativista no confronto político e social em torno da guerra do Vietname, posteriormente coloca-nos perante uma investigação empírica e conceptual em torno das categorias, usos e efeitos das imagens (imagens-operativas, imagens-fantasma) e das tecnologias do visível /invisível no terreno da guerra e das indústrias militares, nas prisões ou no espaço público em geral.

A sua obra pluridisciplinar está, desde os primeiros trabalhos cinematográficos, vinculada à desconstrução dos processos de constituição do visível fantasmático (virtual, digital, ubíquo) patente nos dispositivos tecno-estéticos, mas também na sua relação com o invisível semiótico e simbólico, ou seja, com as formações ideológicas e discursivas da imagem. Em ambos os casos, trata-se pois de aceder a uma estratigrafia subjacente à produção da imagem e de reconhecer o invisível dentro do visível, ou de «detetar o código através do qual a visibilidade é programada» (Elsaesser, 2004, 12).

Os seus filmes incorporam imagens de arquivo (*found footage*) provenientes de arquivos de imagens icónicas culturais e históricas (registos televisivos, imprensa, cinema,...); mas também de câmaras de vigilância (*Prison Images*, 2000)<sup>4</sup> e de imagens-operativas como aquelas usadas

2 <http://www.harunfarocki.de/films/1960s/1969/inextinguishable-fire.html>

3 <http://www.umbc.edu/cadvc/exhibitions/VisibilityMachines.php>

4 <http://www.harunfarocki.de/films/2000s/2000/prison-images.html>

algoritmicamente pelas *bombas inteligentes* durante a Guerra do Golfo (*War at Distance*, 2003)<sup>5</sup>.

No género denominado como *surveillance cinema* (Zimmer, 2011), um filme de Michael Klier, *The Giant (Der Riese*<sup>6</sup>, 1983) – com banda sonora de Mahler e composto exclusivamente a partir de imagens de arquivo de vídeos gerados por câmaras de vigilância instaladas no espaço público, é considerado pelo próprio Farocki com uma das suas principais influências cinematográficas, designadamente para o seu *Prison Images*.

O facto de Harun Farocki se dedicar igualmente a teorizar sobre a imagem no contexto da cultura visual e da ecologia dos media nas sociedades contemporâneas, faz do seu processo criativo uma espécie de *metacinema* (Elsaesser, 2008, p. 37), onde os métodos de produção e a inclusão de novas categorias de imagem são questionados em termos do que pode ser considerado um *cinema-ensaio*, regrado por uma montagem dialéctica que o cineasta apelidou como *Verbund* (composto). *Verbund* significa, enquanto método de montagem, a simbiose entre elementos antagonistas, mas, como melhor esclarece Thomas Elsaesser:

Farocki aplicou metaforicamente o método *Verbund* no seu próprio trabalho, para sinalizar a forma como usava diferentes media - de televisão, trailers de filmes, cinema político, peças de rádio, resenhas de livros - de modo que o trabalho feito para um projecto poderia contribuir para vários outros dos seus outros projetos. Mas *Verbund* é também um termo útil quando se quer entender o princípio por trás da prática Farocki de separar e unir. Era típico para ele, juntar aquilo que quer esconder a natureza de sua conexão (prisões de segurança e *shopping centers*, via dispositivos de vigilância), bem como separar o que estamos acostumados a pensar em como existindo conjuntamente (por exemplo, o trabalho como trabalho assalariado) (...), propondo uma relação mais orgânica ou modulada entre as coisas. (Elsaesser e Alberro, 2014, tradução nossa.)

No filme *Fogo Inextinguível*, Farocki filma-se sentado a uma mesa de escritório enquanto lê o testemunho de Thai Bihn Dan, vítima de um bombardeamento de Napalm à sua aldeia. Logo a seguir Farocki lança duas perguntas: «Como vos posso mostrar o Napalm em acção? Como posso fazer sentir as queimaduras infligidas pelo Napalm?». A sua resposta exclui o uso de qualquer imagem icónica ou indexical que represente aquela realidade, pois o efeito no espectador provocaria o cerrar dos olhos ao horror visível<sup>7</sup>, depois levaria-o a recusar essa memória visual, e seguidamente

5 <http://www.harunfarocki.de/films/2000s/2003/war-at-a-distance.html>

6 <http://www.medienkunstnetz.de/works/der-riese/> ; [https://youtu.be/xLCsJuFBi\\_0](https://youtu.be/xLCsJuFBi_0)

7 Esta mesma problemática da representação do irrepresentável pode ser analisada também na monstrosidade do Holocausto judeu quando o seu limiar inumano são evocados, na polémica em torno do texto «Quatro pedaços de película arrancados ao inferno» de Georges Didi-Huberman para o catálogo da exposição «Memórias dos Campos», como sendo da ordem do inimaginável, e paralelamente as quatro fotografias, registadas por um elemento do

a evitar conhecer os factos e a compreender todo o contexto envolvente (Elsaesser, 2004, p.17). Todavia, ao contrário do que poderíamos considerar num cinema politicamente engajado, Farocki dispensa mobilizações emocionais e a suposta empatia do espectador.

A solução encontrada para fornecer ao espectador uma aproximação aos efeitos do Napalm é conseguida pelo gesto performativo de apagar um cigarro na pele do seu antebraço (Img. 1.). Fazendo uso da metonímia (o cigarro queima a uma temperatura de 200° C, o Napalm a 3000° C), Farocki transmuta o horror abstrato das imagens “reais”, de deflagrações e queimaduras de Napalm, numa performance visual de sofrimento suportável. O cineasta não pretende evitar ou censurar a “violência das imagens”<sup>8</sup>, mas antes anular as mediações produzidas pelo "mercado do visível"<sup>9</sup> (idem, p.71) e desarmar os estereótipos, a má consciência e as defesas da receção visual; para assim, como diz Georges Didi-Huberman, «abrir os olhos à violência do mundo que aparece inscrita nas imagens» (Didi-Huberman, 2013b, p.35).



Img. 1. Harun Farocki, *Inextinguishable Fire* (1969) – video still. [Cortesia de Harun Farocki GbR]

As obras anteriormente referidas permitem-nos entender que o seu trabalho se focou essencialmente na crítica da violência bruta e da violência simbólica (poder simbólico), patentes nas mais diversas envolventes sociopolíticas, sob múltiplas modulações da dominação - na “sociedade do espectáculo”, na “sociedade disciplinar” ou na “sociedade do controle” -, designadamente nas

---

Sonderkommando de Auschwitz. Cf. Matoso, R. (2014). *A imagem (in)dizível e a representação do insuportável*. (<http://bit.ly/1RjFjYs>).

8 Até porque "pensar a imagem é responder pelo destino da violência" (Mondzain 2009, 73).

9 « Un marché où se produisent des échanges – des images, des sons y circulent, ainsi que des écoutes, des regards ou des points de vue. » Szendy, Peter (2014, p.20).

esferas da guerra, do trabalho, do lúdico, ou da vigilância.

Para a construção de uma crítica da violência é fundamental saber descrevê-la e ser capaz de observá-la, i.e., desconstruir os seus artefactos e identificar e analisar as relações, o que implica desmontar e voltar a montar o estado das coisas. Esta árdua tarefa consiste então em questionar os três domínios sociais definidos por Walter Benjamin em *Para uma crítica da violência*: questionar a tecnologia, a história e a lei (Didi-Huberman, 2013b, p. 35). Depois da incursão em *Fogo Inextinguível*, na guerra do Vietname – a primeira guerra mediatizada por televisão<sup>10</sup>-, Farocki voltará a focar o ponto de partida da sua investigação numa outra guerra e numa outra problemática das imagens.

Harun Farocki não foi somente realizador, artista, teórico dos media, filósofo da imagem, mas também escritor e professor. A apresentação da sua obra não se confinou apenas ao espaço das salas de cinema, espaço cada vez mais exíguo num contexto de mercado dominado por salas de exibição comercial. A sua primeira instalação em galerias de arte e museus data de 1995, com o projecto *Schnittstelle* comissariado pelo Lille Museum of Modern Art, onde examina a questão de saber o que significa trabalhar com imagens já existentes em vez de produzir as suas próprias (inéditas) imagens<sup>11</sup>. Posteriormente, já no ano 2000, desenvolveu três instalações multi-canal: *Eye / Machine, Music-Video e I Thought I was seeing Convicts*<sup>12</sup>.

---

10 Cf. "Vietnam on television" (<http://www.museum.tv/eotv/vietnamonte.htm> , acessido a 10-04-2015)

11 <http://www.harunfarocki.de/installations/1995.html>

12 <http://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2000.html>

## 2. TRABALHADORES A SAIR DA FÁBRICA

O motivo dialético produção/trabalho está presente, sob diversas formas, em três dos seus projectos: *Workers leaving the factory* (1995); *In comparison* (2009) e *Labour in a single shot* (2011). São três abordagens distintas à forma de fazer cinema, e três modulações de ritmo e forma em torno da repetição do mesmo *leitmotiv*, o trabalho no contexto da modernização capitalista.



Img. 2. Harun Farocki, *Workers leaving the factory* (1995) – video still. [Cortesia de Harun Farocki GbR]

A história do cinema é, desde a sua eclosão, marcada pela imagem do mundo do trabalho através do filme inaugural dos irmãos Louis e Auguste Lumière: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895). Apesar da primeira câmara ter sido apontada ao portão de uma fábrica, e de ter havido realizadores<sup>13</sup> importantes a filmar o universo laboral do operariado industrial - as condições de trabalho, as greves ou os movimentos operários - a verdade é que, posteriormente, o cinema *mainstream* viria a rejeitar, em grande medida, o cenário fabril, repelindo a esfera do trabalho para longe do ecrã.

Ainda assim, diversos artistas (cineastas, fotógrafos, dramaturgos, escritores,..) persistiram de modo militante na representação crítica das relações de produção fordista e pós-fordista. Alan Sekula (1951-2013) é certamente um dos representantes do conjunto de artistas contemporâneos

---

<sup>13</sup> *Modern Times* (1936, Charles Chaplin); *Enthusiasm* (1931, Dziga Vertov), *Metrópolis* (1927, Fritz Lang) ou *Tout Va Bien* (1972, Jean-Luc Godard), entre outros.

envolvidos em práticas de documentação crítica do capitalismo tardio, as exposições *Ship of Fools*<sup>14</sup> ou *The Docker's Museum*<sup>15</sup> são parte do trajecto de Sekula enquanto artista mas também como um dos mais destacados pensadores marxistas do nosso tempo<sup>16</sup>.

Harun Farocki faz a sua primeira incursão ao universo laboral com o filme *Workers leaving the factory*<sup>17</sup> (1995), recorrendo à sua metodologia de apropriação e montagem de imagens de arquivo institucionais, mas também a outros filmes que versam sobre a mesma temática. Farocki descobre assim que ao longo de um século a história do cinema proporcionou um elemento comum: o movimento dos trabalhadores a sair pelo portão das fábricas. No entanto, avisa-nos o realizador, o movimento registado pela câmara é apenas o movimento visível da força de trabalho, mas há um outro movimento ausente da representação, o movimento das mercadorias, do dinheiro e das ideias postas em circulação pela indústria (Farocki e Gaensheimer, 2001, p. 246).

Na nossa época, salienta o cineasta, os portões já vêm equipados com câmaras de vigilância e detetores automáticos de movimento, e com isso vem também um novo arquivo de imagens pesquisável e editável (Farocki, 2004, p. 237). Estas imagens informáticas correspondem àquilo que Farocki designou como imagens-operativas<sup>18</sup>, imagens que não sendo abstratas também não cumprem a função de representação, formam parte de uma operação que permite memorizar e reconhecer padrões visuais capazes de reconhecer a identidade dos trabalhadores através da sua imagem facial.

A chamada de atenção para estas novas imagens - dos portões e dos trabalhadores vigiados a tempo inteiro - talvez pudesse indiciar um novo projecto de Harun Farocki na fileira de filmes sobre o trabalho contemporâneo, mas desta vez sem imagens autorais de realizadores prestigiados, mas antes composto e montado apenas com “imagens operativas”. Nada que Farocki já não tivesse feito

---

14 [http://we-make-money-not-art.com/ship\\_of\\_fools/](http://we-make-money-not-art.com/ship_of_fools/)

15 <http://www.artecapital.net/exposicao-387-allan-sekula-the-dockers-museum>

16 Vide: Gelder, Hilde Van (2015) (org.). *Allan Sekula. Ship of Fools/ The Docker's Museum*. Lisboa: Lumier Cité / Maumaus.

17 <http://www.harunfarocki.de/films/1990s/1995/workers-leaving-the-factory.html>

18 As imagens-operativas são produto do desenvolvimento de uma nova geração de máquinas inteligentes capazes de definir um novo espaço visual e uma visão pós-humana. Com a imagem digital e o seu processamento através de software, a noção de programa e de utilizador (funcionário) visados por Vilém Flusser ganham, com as imagens-operativas, um novo significado, é que estas imagens não requerem já o “funcionário” para serem produzidas e actantes. A imagem digital (fotografia e vídeo) enquanto “máquina de visão” - *seeing machines* – abrange hoje praticamente todas as tecnologias de produção de imagem, desde iPhones, scanners de segurança de aeroportos, reconhecimento eletro-ópticos a partir de satélites, leitores de código QR, câmaras de vigilância de reconhecimento facial, sistemas de reconhecimento automático de matriculas, Google Street View, etc. Esta definição tem ainda de incluir toda uma rede de elementos actantes, tais como o metadata associado às imagens, os protocolos de comunicação, software, algoritmos e sistemas de arquivo. (Matoso, 2015).

anteriormente, nomeadamente com o seu *Prison Images*<sup>19</sup>, onde uma parte substancial do filme é sustentada em imagens de câmaras de vigilância, sendo por isso integrante de um novo género de cinema denominado *Surveillance Cinema* (Zimmer, 2011).

Esta aproximação, entre trabalho e vigilância, ganha um sentido inusitado, até porque o primeiro filme da história do cinema é desde logo um filme criado pela imagem da vigilância corporativa, pois os trabalhadores que saíam da fábrica Lumière foram filmados pelos seus próprios patrões, dando assim origem à ideia de monitorização e controle do local de trabalho como forma predominante de vigilância.

Em 2009, Farocki realiza outro filme sobre com uma abordagem centrada na produção, armazenamento e utilização comparada de tijolos em vários locais do mundo. *In Comparison*<sup>20</sup> é um filme rodado pelo cineasta -contrariando assim a sua regra de utilização de imagens de arquivo-, em torno desse objeto ancestral usado na construção do habitat humano. Interessava-lhe captar as semelhanças e as diferenças coetâneas dos diferentes modos técnicos de fabrico do tijolo, em três continentes [África (Burkina Faso), Ásia (Índia) e Europa (Alemanha)], mas também pretendia ver no tijolo um objeto poético e cultural da humanidade, bem como observar os diferentes modos de produção das relações sociais em cada um dos contextos geográficos modulados pelas tecnologias de produção, das mais artesanais e familiares às ultra-sofisticadas fabricas automatizadas. Enquanto que no Mumbai e no Burkina Faso a produção de tijolos é um fenómeno de ritual coletivo ao ar livre, que reúne o esforço de homens e mulheres em interação com crianças; já na fábrica alemã, um conjunto de autómatos controlam a produção no interior de uma unidade do sistema de produção.

*Labour in a Single Shot (Eine Einstellung zur Arbeit)*<sup>21</sup>, é um projecto de Antje Ehmman e Harun Farocki, realizado entre 2011 e 2013 em quinze cidades de diversos continentes e debruçado sobre o tema do trabalho. Este foi também o derradeiro trabalho de Farocki antes do seu falecimento a 31 de Julho de 2014. Um dos objetivos do projecto foi o de constituir uma cartografia representativa das atividades laborais à escala planetária, desde as mais formais às menos regulamentadas, criando simultaneamente um arquivo digital do trabalho no séc. 21. Como bem relembra Florian Hoof (2015), há de facto algumas semelhanças com os desígnios arquivísticos de Albert Khan e o seu *Archives de la Planète*, ou com o de Konrad Lorenz e a sua *Encyclopaedia Cinematographica*, designadamente o uso de curtas metragens produzidas com o fim de evidenciar

---

19 <http://www.harunfarocki.de/films/2000s/2000/prison-images.html>

20 <http://www.harunfarocki.de/films/2000s/2009/in-comparison.html>

21 <http://www.labour-in-a-single-shot.net/>. O título original sugere uma outra leitura, uma vez que a palavra alemã “Einstellung” significa “atitude”, dando assim origem a “uma atitude perante o trabalho”, o que sugere a mobilização crítica dos artistas-realizadores perante a condição laboral que filmavam.

a essência do objeto filmado.

Em cada uma das quinze cidades foi realizado um workshop cujos participantes foram desafiados a desenvolver projetos sobre o tema do trabalho em formato vídeo com uma regra fundamental: que constassem de um único plano (*single shot*) com duração limitada<sup>22</sup> a dois minutos. O ponto de partida deste exercício, para além da temática comum, teve como preocupação permitir a reflexão sobre o registo fílmico de um processo repetitivo, e de como encontrar o seu princípio e fim: a câmara deveria estar em movimento ou num ponto fixo? Será possível filmar de uma forma estimulante e num plano único a coreografia de um processo de trabalho? Que tipos de trabalhos são visíveis no centro e na periferia da cidade? O que é típico e o que é invulgar numa cidade, e que tipo de trabalho se poderia tornar num desafio cinematográfico?<sup>23</sup>

Para além dos workshops e dos vídeos produzidos colaborativamente, são realizadas exposições, e foi constituído um catálogo online (arquivo) onde estão arquivados todos os 413 filmes<sup>24</sup> produzidos, e que resultam num mosaico da imensa variedade de trabalhos materiais e imateriais, pagos e não pagos, éticos e indignos...

---

22 Entrevista: Harun Farocki/ Antje Ehmann, *Labour in a single shot*: [https://youtu.be/Wvg\\_pOvsiow](https://youtu.be/Wvg_pOvsiow)

23 <http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/project/concept/>

24 <https://vimeo.com/user15209068>

### 3. ATIVISMO, AGENCIAMENTO E CINEMA MILITANTE

*A questão do futuro da revolução é uma má questão, porque, enquanto se coloca, há inúmeras pessoas que não devem revolucionárias, e ela é feita precisamente para isso, para impedir a questão do devir-revolucionário das pessoas, a todos os níveis, em qualquer lugar.*

Gilles Deleuze (*Diálogos*, 1977)

O desenvolvimento colaborativo de *Labour in a Single Shot*<sup>25</sup>, com duas etapas em Lisboa organizada por Jurgen Bock e pela *Maumaus*<sup>26</sup>, adquiriu um cunho activista enquanto projeto de cinema militante, sendo também por isso uma marca indelével do renovado vigor crítico de Farocki.

A relação entre activismo e globalização é de facto marcada por uma conexão essencial que se pode designar como um «agir transnacional» (Miranda, 2010, p. 251). Ainda assim, talvez convenha explicitar que o agenciamento colectivo inerente ao projeto *Labour in a Single Shot* remete mais especificamente para uma forma de activismo social, proporcionado pela realização de *workshops* em quinze cidades de todos o continentes<sup>27</sup>, bem como pelo estabelecimento de uma rede entre instituições e participantes.



Img. 3. Website com os filmes produzidos no âmbito do projecto *Labour in a Single Shot* ([www.labour-in-a-single-shot.net/en/films/](http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/films/))

25 <https://www.facebook.com/laborinasingleshot>

26 [http://www.maumaus.org/Maumaus/Lumiar\\_Cite\\_-\\_Antje\\_Ehmann,\\_Harun\\_Farocki.html](http://www.maumaus.org/Maumaus/Lumiar_Cite_-_Antje_Ehmann,_Harun_Farocki.html)

27 Bangalore, Berlin, Boston, Buenos Aires, Cairo, Hangzhou, Hanoi, Geneva, Johannesburg, Lisbon, Lodz, Mexiko City, Moskow, Rio de Janeiro e Tel Aviv.

Se a tecnologia é o que permite à sociedade tornar-se durável, como pensa Bruno Latour (1991), é relevante compreender que enquanto coletivo sociotécnico, a rede de actantes ou o composto actor-rede é a unidade operativa, ou seja, não existem independentemente *per se*: «an actor is nothing but a network, except that a network is nothing but actors.» (Latour, 2011: 800).

O problema estudado por Latour é, em suma, o problema da descrição analítica da articulação reticular entre elementos distintos em interação e o modo como as relações se modulam sob efeito das ações lançadas a cada momento na rede. Seria por isso muito pertinente empregar a metodologia da *Social Network Analysis* à análise deste projeto, de modo a obter uma visualização mais complexa das ligações entre os diversos filmes e as suas características, um projecto que procuraremos desenvolver no futuro próximo.

Neste caso em concreto, todo o agenciamento é colectivo apesar de ter uma linha de fuga desenhada por Farocki e Antje Ehmman; porque no fundo aquilo a chamamos agenciamento é precisamente uma multiplicidade, e as diferenças não se estabelecem entre o individual e o colectivo, i.e., «não existe sujeito de enunciação, mas todo o nome próprio é colectivo, qualquer agenciamento é já colectivo» (Deleuze e Parnet, 2004, p. 172).

Em *Labour in a Single Shot*, não se trata já de fundar o regime escópico no olhar soberano do realizador, mas de reticular e nomadizar as perspectivas sobre o trabalho na era da globalização. Neste aspeto a postura *tactical media* de Harun Farocki, que consiste em fazer um uso crítico e exploratório dos media emergentes em cada um dos seus projectos, reflecte bem a proposta invocada pelo grupo *Critical Art ensemble*: «By any media necessary»<sup>28</sup>.

A ideia de *Cinema Militante*, de Octavio Getino, ainda que tenha em mente maioritariamente a produção latino-americana dos países socialistas, é suficientemente adequada ao contexto do projeto em análise:

O cinema militante é expressão de uma cultura política aberta e libertadora, e construído com base numa prática coletiva e com criticismo. Mais do que estimular a passividade, satisfação e consumo, o cinema da libertação tende sempre a problematizar e a provocar a participação política da audiência. (Getino, 2011, p. 48, tradução nossa).

Tal como a audiência global do projeto, quer na sua versão *online* quer nas instalações realizadas em museus e galerias, também os 413 filmes produzidos representam a sua dimensão cine-geográfica, como um conjunto de práticas e de conexões – individuais, institucionais, estéticas e políticas – que as ligam transnacionalmente a outras situações semelhantes. Neste sentido, a cine-geografia comporta um elemento de importância crítica que passa pela criação de plataformas

28 <http://www.tacticalmediafiles.net/picture?pic=1702>

discursivas, contribuindo para uma prática de mapeamento das afinidades, proximidades e afiliações (Eshun e Gray, 2011, p. 2).

A reticulação, proximidade e conexão entre os actantes da rede (artistas, filmes, cidades, Internet,...) não implica que esta rede seja observada como uma tecitura homogénea emergida de uma pós-modernidade digital niveladora do substrato social do mundo, nem caucionar um excessivo consenso universal em torno da expansão imaterial do capitalismo tardio, na sua versão de capitalismo cognitivo ou semiótico, com as suas figuras revolucionárias da *multitude* e do cognitariado. Porém, este é o projeto de Harun Farocki que mais se aproxima dessa figura promovida pelos *operaístas* italianos, e que Toni Negri refere como o espírito insurgente, que se subjectiva a si mesmo, o espírito da *multitude* que surge da abstração das redes telemáticas de comunicação (Negri, 2007, p. 49).

A relação entre *multitude* e produção de registos videográficos é evidente pelo menos desde a cimeira do G8 em Génova, os protestos organizados por movimentos antiglobalização passaram desde então a ser filmados de forma tática e a fazer da parte de uma estratégia de informação independente<sup>29</sup> orientada para contrariar a falsa subjectividade construída pelos media *mainstream*, uma subjectividade “vendida” ao consumidor como mistura de informação e entretenimento (*infotainment*), capaz de ao mesmo induzir inércia social e uma visão simulacral do mundo.

O uso de media táticos como no caso do *video activism*<sup>30</sup> está igualmente informada pela noção de biopoder (Foucault) mas também pela distopia da sociedade de controlo (Deleuze), e que, de um modo geral diversos *artistas* ligados às práticas *Tactical Media*<sup>31</sup> vêm adotando nos seus projectos de ativismo híbrido entre a esfera pública e a info-esfera.

Neste contexto, devemos manter-nos atentos e conscientes dos sistemas de controlo e vigilância sustentados na infra-estrutura cibernética planetária<sup>32</sup>, sistemas estes que Julian Assange<sup>33</sup> e Edward Snowden, entre outros *CypherPunks*<sup>34</sup>, bem conhecem por dentro. E, de igual modo, atentos aos avisos de Galloway e Thacker acerca das redes telemáticas como instrumento das novas formas de controlo<sup>35</sup>.

---

29 <https://www.indymedia.org/>

30 <http://www.tacticalmediafiles.net/search?q=video%20activism>

31 <http://www.tacticalmediafiles.net/>

32 Vide: Bratton, Benjamin (2015). *The Stack: On Software and Sovereignty*. Massachusetts: The MIT Press.

33 Vide *Citizen Four* (2015, Laura Poitras): <https://citizenfourfilm.com/>. Vide igualmente *Cyberpunks* (Julian Assange e outros): “<http://blogdaboitempo.com.br/cyberpunks/>”

34 <https://www.theverge.com/2013/3/7/4036040/cyberpunks-julian-assange-wikileaks-encryption-surveillance-dystopia>

35 Galloway e Thacker: «the network, it appears, has emerged as a dominant form describing the nature of control

Apesar dos vaticínios acerca da sua morte<sup>36</sup>, a Internet está mais potente do que nunca, não apenas se disseminou como capturou completamente a imaginação, a atenção e a produtividade de mais pessoas do que alguma vez na história algum outro *media* conseguiu.

Na carta a Serge Daney publicada pelos Cahiers do Cinema, Deleuze (2003, pp. 99-114) refere-se a uma terceira idade, ou terceiro estado, da imagem, como aquele em que «seria preciso que o cinema deixasse de o fazer, deixasse de fazer cinema, que instalasse relações específicas com o vídeo, a eletrónica, as imagens numéricas, para inventar a nova resistência e se opor à função televisual de vigilância e de controlo (...) Seria aqui que se esboçaria a nova arte da Cidade-cérebro» (*id*, p. 109-110).

Farocki foi desde sempre um artista atento aos *new media* e à ecologia pós-media no *universo das imagens técnicas* (Flusser, 2011). Como exemplo dos seus últimos trabalhos veja-se a série *Parallel*<sup>37</sup>, uma investigação estética e cultural do mundo dos jogos de computador. Portanto, é no uso das múltiplas estratigrafias e meios de acesso ao real que Farocki constrói um projeto de cinema expandido como é *Labour in a Single Shot*. Expandido mas enraizado na forma ativista do cinema direto, procurando registar a multiplicidade de empregos e trabalhos existentes num lugar e num tempo concretos, e assim *reproduzir* aquilo que na realidade acontece, ou seja registos tornados também úteis do ponto de vista documental e antropológico. Neste aspecto, é evidente a proximidade conceptual de *Labour in a Single Shot*, das ideias e práticas cinematográficas do *cinema verdade* e do *cinema-olho* de Dziga Vertov, bem como dos documentários do cineasta americano Robert Flaherty.

Também nos parece evidente que estamos diante de um projeto que se estabelece no campo do *cinema expandido* (Youngblood, 1970) porquanto se trata de proporcionar a visualização das curtas metragens (*single shots*) - e da aproximação ao conhecimento, à política e às realidades sociodemográficas a elas associadas - acessíveis através de uma ecologia pós-media, cujas possibilidades de receção é diretamente proporcional à potência de difusão conferida pela computação ubíqua, na Internet e nos ecrãs dos múltiplos dispositivos a ela conectados. Aliás, para Gene Youngblood, o cinema expandido, antes de mais, significa consciência expandida e ferramenta de intervenção no mundo: «Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front

---

today(...) Perhaps there is no greater lesson about networks than the lesson about control: networks, by their mere existence, are not liberating; they exercise novel forms of control that operate at a level that is anonymous and nonhuman, which is to say material.» (Galloway e Thacker, 2007: 4-5).

36 Cf. *The Internet Does Not Exist* (2015, e-flux journal, SternBerg Press)

37 <http://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2012/parallel.html>

of his eyes.» (*idem.*, p. 41)

Apesar da ideologia *desenvolvimentista* homogeneizante estabelecida planetariamente e baseado no crescimento económico, as sociedades resistiram nos seus diversos setores (família, economia, urbanismo, instituições,...) aos programas hegemónicos da modernidade ocidental. Assim, parece-nos adequado pensar a rede criada em torno de *Labour in a Single Shot* como uma *assemblage de múltiplas modernidades*, o que presume que «a melhor forma de entender o mundo contemporâneo, e a história da modernidade, passa por observar a história como uma contínua constituição e reconstituição de uma multiplicidade de programas culturais» (Eisenstadt, 2000, p.2, tradução nossa).

A diversidade de modos e relações de produção evidenciada nas quatro centenas de filmes, denota a disjuntura entre a cultura imaterial, com a sua *classe criativa* - promovida pela vulgata planetária das indústrias culturais e criativas a que nos habituámos demasiadamente - e as condições materiais e concretas da exploração capitalista que tendemos também demasiadas vezes ignorar. O que de certa forma faz justiça à famosa proposição de Marx, a de que não é a consciência do homem que determina a sua existência concreta e material (*wishful thinking*), mas é a existência social (a totalidade das relações de produção que constituem a estrutura económica da sociedade) que determina as suas consciências e processos de individuação (Marx, 1859).

No enquadramento conceptual definido por Ehmann e Farocki, é produzido um apelo ao *abrir dos olhos* (*to open one's eyes*), pois, tal como Didi-Huberman defende (2013b), trata-se de tomar uma posição na esfera pública através do trabalho das imagens. Esta necessidade de abrir o campo de visão e das imagens do mundo do trabalho justifica-se porque *Labour in a Single Shot* é também um projecto didático sobre fazer cinema a partir dos constrangimentos e das circunstâncias concretas em cada território, enquanto que na sua vertente multimédia (em linha) inclui ainda uma dimensão cognitiva patente na informação estatística de cada cidade onde se realizaram os workshops<sup>38</sup>.

O que as centenas de vídeos agrupados e interligados num website promovem, acima de tudo, é uma estratégia operacional de *partilha do sensível*, um mosaico de evidências sensíveis singulares e fragmentadas que revelam simultaneamente a «existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respetivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas» (Rancière, 2005, p. 15).

Esse comum que é o trabalho humano visto sob a dominação global do capitalismo financeiro, mas ainda assim fragmentado nas suas múltiplas modernidades (cronotopias) e

---

38 Por exemplo, Berlin: <http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/workshops/berlin-en/>

existências sociais moldadas pelas relações de produção que constituem, por sua vez, a estrutura económica da sociedade e as diversas geografias culturais. Nesta partilha do sensível formulado em *Labour in a Single Shot*, enquanto regime ético da imagem, estamos evidentemente nos antípodas da geometria analítica do trabalho, que Allan Sekula atribuía à cronofotografia promovida pelos discípulos de Frederick Taylor, aplicada ao estudo da otimização dos movimentos dos operários.

#### 4. POST-SCRIPT: UM ARQUIVO VISUAL DO TRABALHO NA ERA DA GLOBALIZAÇÃO DIGITAL

A variedade semântica das centenas de objectos filmícos disponíveis no website de *Labour in a Single Shot*<sup>39</sup>, engendra inúmeras possibilidades de visualização do arquivo digital através de um sistema codificado em categorias pré-definidas<sup>40</sup>, mas também possibilita futuras montagens sequenciais com base nas unidades discretas - *single shots*<sup>41</sup> -, evidenciando assim a imensa riqueza icónica das curtas-metragens arquivadas.

Estas características intrínsecas ao projecto, tinham sido anteriormente alvo de uma investigação teórica realizada por Farocki em colaboração com Friedrich Kittler e Wolfgang Ernst, cuja finalidade foi a de cogitar uma biblioteca digital de filmes que permitisse ir além da pesquisa convencional por realizadores ou data de realização, e sistematizasse sequências de imagens de acordo com motivos (*topoi*) e *statements* narrativos de modo a permitir, na esteira da semiótica de Christian Metz, uma cultura de pensamento visual e uma gramática visual com capacidades análogas à gramática linguística (Ernst e Farocki, 2004, p. 265), ou seja, tal como indica o título do artigo redigido por Farocki e Ernst, visava construir um *Visual Archive of Cinematographic Topics*.

A afinidade com o projecto *Mnemosyne-Atlas* de Aby Warburg, ao nível da criação de um arquivo visual de expressões fáticas (*Pathosformel*), é salientada pelo próprio Farocki e deve incluir, para além da trilogia já mencionada (*Workers leaving the factory ; In comparison e Labour in a single shot*) um outro projecto filmico: *The expression of hands* (1997)<sup>42</sup>, um arquivo de expressões gestuais construído a partir da fotografia, ou, como lhe chamou o realizador, um *thesaurus cinematográfico* (idem, p. 273).

O conceito de Atlas, desde Warburg, não só modificou em profundidade as formas das ciências humanas, como incitou ainda um grande número de artistas a repensar por completo as modalidades segundo as quais as artes visuais são hoje elaboradas e apresentadas.

39 <http://www.labour-in-a-single-shot.net/>

40 Estas categorias podem ser escolhidas através de três menus no website do projecto. No primeiro menu pode optar-se pela categoria laboral: Advertisement, Animals, Cleaning, Construction Work, Decor, Eye-Work, Factory Work, Finishing Touch, Food, Garbage, Hot, Lab Work, Monitors, Muscle Works, Security, Skin, Hair & Nails, Surveillance & Control, Teamwork, Waiting, Water, Work at night, Working at Height. Num segundo menu, as opções são derivadas de uma análise do histograma cromático: blue, green, gray, light brown, pink, red, silver, white e yeollow. Num terceiro menu apenas existe uma opção: workers leaving..., que representa o *leitmotiv* de todo o projecto e subentende a ligação com o filme anteriormente produzido por Farocki “Workers living the factory”.

41 «The basic unit of video to be represented or indexed is usually assumed to be a single camera shot, consisting of one or more frames generated and recorded contiguously and representing a continuous action in time and space.» (Ernst e Farocki, 2004: 266).

42 <http://www.harunfarocki.de/films/1990s/1997/the-expression-of-hands.html>

No campo da arte contemporânea, a instalação cinematográfica *The Clock*, de Christian Marclay (2010)<sup>43</sup>, é sem dúvida um elemento herdeiro desta tradição visual dos *topoi*. Trata-se pois de um filme cuja montagem foi construída através de fragmentos de filmes da história do cinema, com a particularidade de em cada sequência surgir um relógio. Um outro projecto cinematográfico que devemos ter em consideração enquanto protótipo da ideia de arquivo fílmico é a *Encyclopaedia Cinematographica*<sup>44</sup>, iniciado por Konrad Lorenz, em 1952, no *Instituto Alemão de Cinema Científico*, com o propósito de registar e analisar os movimentos dos animais.

Apesar destes exemplos, e de outros possíveis neste enquadramento da lógica dos sistemas de relações, vizinhanças e encontros de imagens, Harun Farocki pretendia recuperar, para a teoria dos media, a análise do discurso de Michel Foucault e a teoria matemática da comunicação de Claude Shannon, pois, pela primeira vez o arquivo mundial das imagens pode organizar-se a si mesmo, autopoeiticamente, sem recurso à semântica de *meta-data* (ontologias de objetos inseridos pelo utilizador/programador), mas de acordo com critérios adequados às estruturas de dados endógeno a cada arquivo, «a visual memory in its own medium (endogenic)» (Ernst e Farocki, 2004: 262).

Este facto evidencia que o cineasta não desconhecia as possibilidades emergentes das tecnologias digitais, bem como reconhecia plenamente que uma nova economia cibernética da memória e do arquivo, que permite a imediaticidade mnemónica, põe em causa a relação entre visão e imagem, pois, desde que as imagens são codificadas por computadores e decodificadas por algoritmos que permitem o reconhecimento e análise comparativa, e que estas obedecem a outro regime que não o da semântica antropológica do olho humano.

Aliás, é graças à notoriedade da sua investigação em torno da imagem-operativa que na actualidade outros artistas (e.g. Trevor Paglen, Zach Blas) se dedicam a projetos que lidam com tecnologias visionárias.

O desenvolvimento de sistemas visuais e arquivos digitais semânticos é fruto de projectos pioneiros como o *IBM search engine QBIC* (Query by Image Content)<sup>45</sup> ou o *VideoScribe* do Institut National de l'Audiovisuel (Paris)<sup>46</sup>. No entanto, a expansão das rede neurais de inteligência artificial vêm possibilitando um cada vez maior poder de *incepção* artificial<sup>47</sup> no tratamento da imagem.

---

43 [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Clock\\_\(2010\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Clock_(2010_film))

44 [https://de.wikipedia.org/wiki/Encyclopaedia\\_Cinematographica](https://de.wikipedia.org/wiki/Encyclopaedia_Cinematographica) ; <https://youtu.be/ojNJPWUiz-E>

45 <http://www.research.ibm.com/topics/popups/deep/manage/html/qbic.html>

46 <http://www.inattheque.fr/>

47 <http://googleresearch.blogspot.pt/2015/06/inceptionism-going-deeper-into-neural.html>

Num contexto pós-média, o projecto *Soft Cinema* (Lev Manovich, 2003)<sup>48</sup> parece representar em parte a utopia de um *Visual Archive of Cinematographic Topics*.

---

48 <http://manovich.net/index.php/projects/soft-cinema>

## Referências

- Bratton, Benjamin (2015). *The Stack: On Software and Sovereignty*. Massachusetts: The MIT Press.
- Deleuze, Gilles (2003). *Conversações*. Lisboa: Fim de Século – Edições.
- Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. (2004). *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Didi-Huberman, Georges (2013a). *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Didi-Huberman, Georges (2013b). Como abrir los ojos. In Farocki, Harun e Stache, Inge, (Ed.). *Desconfiar de las imágenes*. Madrid: Caja Negra Editora.
- Elsaesser, Thomas e Alberro, Alexander (2014). *Farocki: A Frame for the No Longer Visible: Thomas Elsaesser in Conversation with Alexander Alberro*. E-flux journal #59-november. (<http://www.e-flux.com/journal/farocki-a-frame-for-the-no-longer-visible-thomas-elsaesser-in-conversation-with-alexander-alberro/> Consultado em 26-02-2015).
- Elsaesser, Thomas (2004). Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. In Thomas Elsaesser (Ed.). *Harun Farocki: Working the Sight-lines*. Amsterdam University Press. Pp. 11-43.
- Eisenstadt, S.N. (2000). Multiple modernities. *Daedalus*; Winter 2000.
- Ernst, Wolfgang e Farocki, Harun (2004). Towards an Archive for Visual Concepts. In Thomas Elsaesser (Ed.). *Harun Farocki: Working the Sight-lines*. Amsterdam University Press. Pp. 261-289.
- Eshun, Kodwo e Gray, Ros (2011). The Militant Image - A Ciné-Geography. *Third Text*, Vol. 25, Issue 1, January, 2011, pp 1–12.
- Farocki, H. (2004). Workers Leaving the Factory. In Thomas Elsaesser (Ed.). *Harun Farocki: Working the Sight-lines*. Amsterdam University Press. Pp. 237-242.
- Farocki, H. e Gaensheimer, S. (2001). *Imprint: Writings = Nachdruck : Texte*. New York: Lukas und Sternberg.
- Galloway, Alexander R. e Thacker, Eugene (2007). *The Exploit: A Theory of Networks* (Electronic Mediations Ser. Vol. 21). Minneapolis. U Minnesota.
- Gelder, Hilde Van (2015) (org.). *Allan Sekula. Ship of Fools/ The Docker's Museum*. Lisboa: Lumier Cité / Maumaus.
- Getino, O. (2011). The Cinema as Political Fact. *Third Text*, Vol. 25, Issue 1, January, 2011, 41–53.
- Hoof, Florian (2015). *Labour in a Single Shot: Harun Farocki/Antje Ehmman*. Aniki vol. 2, n.º 1.
- Latour, B.(2011). Networks, Societies, Spheres: Reflections of an Actor-Network Theorist. In *International Journal of Communication* 5 (2011), 796–810.

- Latour, B. (1991). Technology is Society Made Durable. In J. Law (editor). *A Sociology of Monsters - Essays on Power, Technology and Domination, Sociological*. Review Monograph N°38, 103-132.
- Levin, T. Y. (2002). Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of 'Real Time.' In *CTRL[SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, eds. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, and Peter Weibel, 578-593. Cambridge, MA: MIT Press.
- Marx, K. (1859). *A Contribution to the Critique of Political Economy*. Moscovo: Progress Publishers(1977).
- Matoso, R. (2015). *Operative-Images / Phantom-Images: The Synthetic Perception Media in the late Harun Farocki*. (<http://tinyurl.com/pgbjz2e>)
- Matoso, R. (2014). *A imagem (in)dizível e a representação do insuportável*. (<http://bit.ly/1RjFjYs>)
- Negri, A. (2007). Art and Culture in the Age of Empire and the Time of the Multitudes. *SubStance* #112, Vol. 36, no. 1, pp.48-55
- Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 54,.
- Raley, Rita (2009). *Tactical Media*. Minnesota: University of Minnesota Press books
- Szendy, Peter (2014). IONOMIE ET INNERVATION - Pour une généalogie du regard endetté. *Multitudes* 2014/3 (n° 57), p. 20-28.
- Van Gelder, H. (Org.) (2015). *Alan Sekula. Ship of Fools / The Docker's Museum*. Lisboa. Lumier Cité/Maumaus.
- Youngblood, Gene (1970). *Expanded cinema*. New York: Dutton.
- Zimmer, C. (2011). Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics. *Surveillance & Society* 8(4): 427-440.