

As imagens técnicas e o devir fantasmático da visão moderna

– da génese de uma modernidade assombrada à obra de Harun Farocki



Harun Farocki, *Eye/Machine I* (2000)

Rui Matoso | agosto 2014

Escola Superior de Teatro e Cinema / Instituto Politécnico de Lisboa

ECATI/CICANT– Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

RESUMO

Talvez nunca como hoje o *dictum* de Paul Klee, «a arte não reproduz o visível, torna visível»¹, tenha ganho um sentido tão material e concreto. As práticas artísticas contemporâneas, cujas táticas se fundamentam numa ideia de arte constitutivamente política (Agamben²), vêm-se ocupando do invisível enquanto substrato operativo e fantasmático produzido pelas tecnologias visuais emergentes. A carta de Gilbert Simondon a Jacques Derrida, datada de 3 de julho de 1982, sobre *Tecno-Estética*, revela a sua vontade de revitalização da filosofia contemporânea, a qual, no entendimento de Simondon, deve fundar-se num «pensamento dos interfaces, onde nada deve ser excluído *a priori*» (Simondon: 1. [Sublinhado nosso]). Traduzindo-se numa nova categoria de objetos produzidos pela fusão intercategoriais da técnica e da estética, objetos perfeitamente funcionais, bem sucedidos e belos (idem).

Se no âmbito da estética a contemplação do belo é um fim em si mesmo, na perspectiva da tecno-estética a contemplação não é tida como categoria principal, porquanto é «no uso, na ação, que o objeto se torna orgásmico, mediação tátil e motor da estimulação (...) É um tipo de intuição que é perceptivo-motora e sensorial. O corpo do operador dá e recebe. Mesmo uma máquina como o torno ou fresadora produz essa sensação particular. Existe todo um conjunto sensorial de ferramentas de todos os tipos (...) com o seu próprio conjunto de sensações.» (idem: 3).

Existe portanto um espectro contínuo que liga a estética e a técnica, e nenhum objeto técnico é indiferente à nossa necessidade estética. A eletricidade não é um objeto, «mas pode tornar-se uma fonte de *aesthesis* quando mediada por um instrumento adequado que lhe permita atingir os órgãos dos sentidos.» (idem: 5).

A noção de tecno-estética possibilita-nos assim enquadrar a relação “sinestésica” entre os desenvolvimentos tecno-científicos e a sua assombração estética nas diversas fases da modernidade. Desde a invenção da lanterna mágica no séc. XVII, e das apresentações públicas sob a forma de *Fantasmagorias*, que a emanação espectacular da técnica conflui com um modo tecnológico de fruição estética.

PALAVRAS-CHAVE

Imagem Técnica – Fantasmagoria – Invisível – Positivismo – Fotografia Espírita

1 *O credo criador* (Klee: 38).

2 «A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas.» (Giorgio Agamben (2008), *Arte e Política*, In “Crítica do Contemporâneo”. Edições Serralves.)

1. Introdução

The belief that photography could discover a new spiritual world now seems naive and perhaps a bit touching, but capturing the invisible remains an ultimate horizon for both scientific and artistic practice.

Tom Gunning³

Apesar da problemática inscrita na relação visível-invisível comportar uma densidade histórica e antropológica de enorme importância, é desde a crise iconoclasta do império bizantino dos séculos VII e XIX, mais precisamente após a reposição em 843 do segundo Concílio de Niceia (787), que a questão do invisível vem ganhando complexidade filosófica no âmbito da produção, circulação e recepção das imagens.

Assim como Aristóteles afirmava haver muitas maneiras de categorizar⁴ o Ser, diríamos agora que existem múltiplas incursões possíveis ao reino do invisível na sua relação com a imagem, e mais especificamente com o desenvolvimento histórico das imagens técnicas na modernidade tardia.

A convergência entre “fantasma” e fotografia na Fotografia Espírita é apenas um dos casos de estudo plausíveis. No contexto de uma iconografia do invisível o termo fantasmático identifica «as imagens que oscilam entre visibilidade e invisibilidade, presença e ausência, materialidade e imaterialidade, muitas vezes usando a transparência ou alguma outra manipulação da aparência visual para expressar esse status ontológico paradoxal» (Gunning, 2008a: 99). Em suma, seria hoje possível traçar uma cartografia das figurações técnicas do invisível, desde a sua aparição com a fotografia até ao uso hodierno das mais diversificadas tecnologias visuais, no mundo da arte e na esfera pública mediática.

Se quisermos responder à pergunta lançada por Marie-José Mondzain: «Como partilhar um espaço através de uma relação comum com o invisível?» (2009:9), será necessário uma outra abordagem à ontofenomenologia⁵ do invisível e à sua operacionalidade no dispositivo visual

³ Gunning, Tom (2008). *Invisible Worlds, Visible Media*.

⁴ Vide Aristóteles, *Categorias*, «Organon», livro I.

⁵ Para uma hermenêutica mais aprofundada seria pertinente introduzir aqui outros autores como Merleau-Ponty, Husserl, Heidegger e José Gil, por exemplo.

contemporâneo, integrado por sua vez no dispositivo global da técnica moderna (*Ge-stell*)⁶.

Seguindo a trajetória da proposta de Mondzain, de que no lugar de “invisível” talvez devêssemos falar do “não visto”, aceitaremos que o estatuto do invisível na imagem é da ordem da palavra, i.e., daquilo que «aguarda um sentido proveniente do debate da comunidade» (idem: 30), e que, por isso mesmo, não pode deixar de emergir da possibilidade do exercício da liberdade e do pensamento crítico. É, portanto, no interior de um campo de forças colonizado pelo dispositivo, que o «poder da imagem» se exerce. Contudo, é somente através do desejo de ver - pois «sem desejo de ver não há imagem» (idem:31)- que o invisível habita o visível.

Num regime passional da imagem, o dispositivo visual ubíquo dos ecrãs veio intensificar a partilha simbólica, mas também potenciar a violência simbólica. A violência do ecrã começa quando ele não produz já o efeito de ecrã, ou seja, quando «deixa de ser constituído como plano de inscrição de uma visibilidade à espera de sentido» (idem:43). Como corolário desta tese, Marie-José Mondzain considera a existência de visibilidades dominantes⁷ que personificam o discurso do senhor, o qual submete o olhar ao visível provocando a sua dissolução sob a forma de assentimento, deste modo as visibilidades «estão ao serviço da comunicação e são o instrumento privilegiado do pensamento único» (idem:64).

Neste campo aberto pelas aporias do (in)visível, a obra e o pensamento teórico de Harun Farocki em torno da *imagem-fantasma*, da *imagem-operativa* e dos regimes de visibilidade dos dispositivos militares apontam para uma tecno-estética das operações⁸, isto é, para uma imagem *meta-linguística* e para um *inconsciente visível*.

6 Sobre o conceito de dispositivo da técnica moderna (*Ge-stell*) vide Heidegger, «A questão da técnica». Para uma crítica global do conceito vide José Bragança de Miranda « Reflexões sobre a perfeição da técnica e o fim da política na modernidade» (revista Comunicação & Linguagens, nº 4, dezembro 1986).

7 O espectáculo, o domínio do visível,...

8 “Arte operacional”, é um termo que poderá usado neste contexto mas é simultaneamente uma noção de estratégia militar. Vide p.f. Jimena Canales, «Operational Art».

2. Iconografias do Invisível

*Il n'y a rien de plus énigmatique que ce qui fonde la pensée en matière d'image:
ainsi en va-t-il de l'affirmation que toute image est image d'une image.*

Marie-José Mondzain⁹

2.1. Positivismo e *Magia Naturalis* na era Vitoriana – a modernidade assombrada entre o desencantamento e o re-encantamento do mundo

Durante os séculos XVIII e XIX emergiram correntes de pensamento que marcaram profundamente a genealogia cultural da modernidade. O curto-circuito entre mundividências díspares deu origem a fenômenos híbridos e paradoxais característicos de uma modernidade assombrada. A hibridação entre uma filosofia positivista da ciência - enquanto herdeira do legado empirista do iluminismo - e a apropriação romântica da *Magia Naturalis*¹⁰ originou a improvável fusão entre ciência e ocultismo, bem como se repercutiu numa não menos espantosa dialética entre desencantamento e re-encantamento do mundo moderno.

Se entendermos a modernidade como sendo «dominada pela ideia da história do pensamento como 'iluminação' progressiva» (Vattimo: 8), podemos concebê-la enquanto processo de racionalização anti-metafísico – de que o niilismo nietzschiano é um inexorável paradigma -, bem como vontade de desmistificação das visões e fantasias em torno de mundos sobrenaturais.

Na demanda pelo desencantamento do mundo, a «modernidade aniquila a magia do mundo (...) reduzindo rigorosamente o mundo à sua aparência, à sua superfície visível» (Slater: 220)¹¹. O conhecimento só é validado se adquirido através da prática experimental e empírica das ciências, ancorado portanto na objetividade de um mundo visível e mensurável.

Todavia, tal como no mecanismo psíquico identificado pela psicanálise, o “retorno do recalcado” afigurou-se neste contexto como sintoma de re-encantamento do mundo, assomando à superfície da história através da espectacularização da demonstração científica junto da

⁹ Mondzain (2005:252)

¹⁰ Publicado originalmente em Nápoles, em 1558, pelo filósofo naturalista Giambattista della Porta.

¹¹ As traduções são da nossa responsabilidade.

comunidade leiga e ávida de sinais visíveis do progresso tecnocientífico.

Se, por um lado a fotografia, no momento do seu nascimento, mostra ser o meio mais adequado às exigências demonstrativas do positivismo e da modernidade científica, funcionando como máquina de «realismo trivial»¹² (idem: 222), i.e., como emanção do referente ou certificado de presença¹³ (Barthes: 114-122); por outro, irónica e paradoxalmente, o postulado do positivismo - de que só se pode acreditar (cientificamente) em factos mensuráveis e experimentáveis¹⁴ - desencadeou a criação, a produção e a difusão de uma corrente de espetáculos visuais que alimentaram esta crença, provocando assim um movimento oposto ao inicial desencantamento do mundo. Deste modo, o espírito positivista da ciência, ao pretender fundar a visão moderna na objetividade do mundo, acaba por criar encenações públicas que suscitam um sentimento de inquietante estranheza (*uncanny*¹⁵) induzido pelos efeitos determinados por mecanismos ópticos: Lanterna Mágica, Câmara Escura, Estereoscopia; ou através de artifícios, como a ilusão *Pepper's Ghost Illusion*¹⁶ (Fig 1).

12 As três componentes do "realismo trivial": Realismo representacional: realismo técnico baseado nas leis da perspectiva óptica renascentista; Realismo ontológico/existencial: relação existencial entre a fotografia e o referente (indicial): algo aconteceu, algo esteve em frente da lente; Realismo mecânico: tecnologia da visão enquanto conhecimento, representação e transformação do mundo. A moderna experiência de comando e controle (prosseguida pela Cibernética, e visada por Heidegger: a tecnologia como exploração e dominação). Cf. Slater, 220-221.

13 A relação entre realismo ontológico e mecânico é notório no espanto de Fox Talbot: a fotografia (Calótipo) como lápis da natureza, a natureza a representar-se a si própria sem intervenção humana.

14 Crer é ver, e ver é crer : o mundo é reduzido à sua aparência mensurável e científica, mas é dado a ver através da magia do espetáculo.

15 O termo “uncanny”, traduzido do alemão “unheimlich”, é um conceito da psicanálise desenvolvido por Freud através do trabalho prévio de Ernst Jentsch, e que neste preciso contexto pode significar um efeito produzido pela dissonância cognitiva, i.e., pelo conflito entre sensações/emoções/pensamentos.

16 *Pepper's Ghost Illusion* é um “efeito especial” inventado por Henry Dircks, concebido como maquinaria de palco para a criação de fantasmas translúcidos, através do uso de grandes vidros polidos. Foi apresentado no Real Instituto Politécnico de Londres em 1862 por John Henry Pepper. Cf. Tom Gunning, 2008.

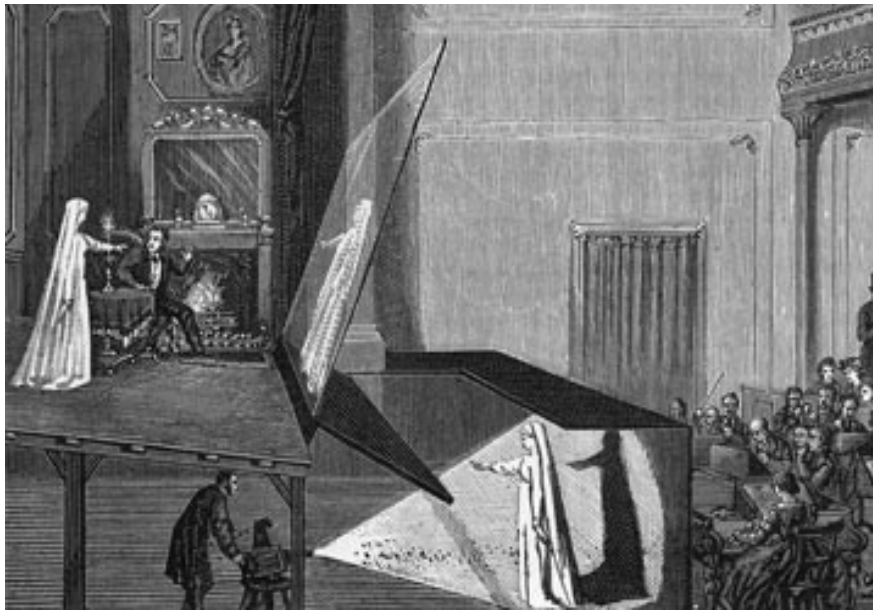


Fig 1. - Pepper's Ghost Illusion.

No ambiente dos salões impregnados do fascinante *mysterium tremendum*¹⁷, «as leis da natureza falam à audiência moderna através do idioma da magia, da religião e do teatro» (Slater:225). A ciência ao tentar afastar-se da magia (do primitivismo) engendra novas formas de dar a ver o oculto, ou seja, de produzir magia no sentido pré-moderno. É este o paradoxo.

É igualmente neste período que o surgimento de uma cultura da eletricidade dá origem a uma série de espetáculos baseados em experimentações elétricas: trovoadas, magnetismo, luzes,... A magia surge nestas circunstâncias como uma «emanação da técnica e um modo de consumir tecnologia através de formas culturais» (Slater: 230). Estamos assim perante um desenvolvimento das formas da sensibilidade tecno-estética, pois, sob o manto da encenação mágica, a técnica que deveria ter servido como suporte do conhecimento do mundo, tornou-se, através da suspensão da descrença e da imersão, dispositivo de produção de ambientes esteticamente saturados, contrários por isso à atitude moderna da ciência positivista.

Em suma, o que a audiência mais aprecia não são os princípios objetivos e racionais da ciência positivista, mas as maravilhas sobrenaturais que ela produz. Neste sentido, a criação de um público moderno equivale à criação de uma audiência para a modernidade e o seu consumo como espectáculo. Afinal, seria este o processo fundamental da modernidade, «a conquistado do mundo como imagem» (Heidegger, 117).

17 Categoria do “terror sagrado” segundo Rudolf Otto, «O mistério não é para ela [a criatura] só o espantoso, é também maravilhoso. Ao lado deste elemento perturbador aparece algo que seduz, arrasta, arrebatava estranhamente, que cresce em intensidade até produzir o delírio e o inebriamento; é o elemento dionisíaco em ação do *numen*, Chamamos-lhe o fascinante» (Otto: 50).

2.2. Fotografia Espírita, fantasmagorias e microfotografia

Desde meados do século XVII que a invenção da lanterna mágica, atribuída a Athanasius Kircher e Christiaan Huygens, proporcionava um género de entretenimento deveras apreciado pela classe popular. Os espectáculos denominados *Fantasmagorias* convocavam o público para um encontro tétrico com assombrações, demónios e danças macabras. Já no século XVIII, Entre Paris, Viena e Berlim, no contexto literário do romantismo marcado pela novela gótica, a *Fantasmagoria* conheceu o seu esplendor em apresentações dirigidas por Philip Philidor ou Étienne-Gaspard "Robertson" Robert.

Do outro lado do atlântico, no ambiente tumultuoso da segunda metade do século XIX, marcado pela eclosão da Guerra Civil Americana, desenvolvia-se um contexto espiritual sincrético, contemporâneo à persistente ideologia do progresso científico, e que procurava conciliar doutrinas espíritas provindas da tradição Calvinista, dos Mormons (Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias), dos escritos de Emanuel Swedenborg, dos estudos de Edgar Allan Poe sobre o mesmerismo ou da análise crítica de Robert Madden¹⁸. O movimento espírita moderno começou, de acordo com diversas fontes bibliográficas, exatamente em 1848 nos E.U.A. e só posteriormente se desenvolveria em Inglaterra, através da chegada a Londres, em 1852, da *médium* norte americana Mrs Hayden¹⁹.

Nesta atmosfera híbrida, onde o ocultismo convivia fraternalmente com importantes descobertas científicas e tecnológicas, cresciam os cultos e as igrejas espíritas, e a figura da *médium* - em larga maioria constituída por mulheres – ganhava importância social e emergia no espaço público promovendo uma emancipação de género²⁰, talvez porque o «que parece constituir a diferença entre o espiritismo, quer na sua vertente popular quer na sua vertente erudita, e outras espécies de religiões é o papel atribuído ao *corpo* do médium(...) o *médium* é o recetáculo através do qual o espírito se manifesta» (Medeiros: 121-123).

A interceção entre ciência, tecnologia e invisível, é testemunhada pela fotografia microscópica pioneira de William Henry Fox Talbot que usaria o microscópio solar (Fig 2.) para captar o infinitamente pequeno e invisível a olho nu, aproximando assim os processos mecânicos e químicos da fotografia aos interesses positivistas da ciência. A fotografia limitar-se-ia a registar

18 Phantasmata: or, Illusions and fanaticisms of Protean forms, productive of great evils (T. C. Newby, 1857)

19 Cf. Tucker, 68.

20 O apoio dos espiritistas aos direitos sexuais das mulheres no casamento, levaram à existência de inúmeras acusações de amor livre e licenciosidade. Cf. Gunning (1995).

automaticamente a fotogenia da natureza, num evidente realismo ontológico e mecânico. Para Talbot o *calótipo* cumpria as funções de um lápis da natureza, demonstrando-se assim a capacidade que a natureza possuía de se representar a si própria, automaticamente, sem intervenção humana.

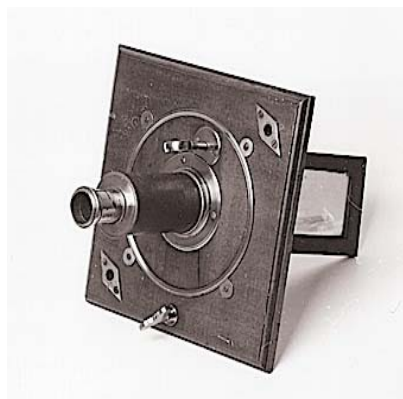


Fig 2. - Microscópio solar (c. 1750)

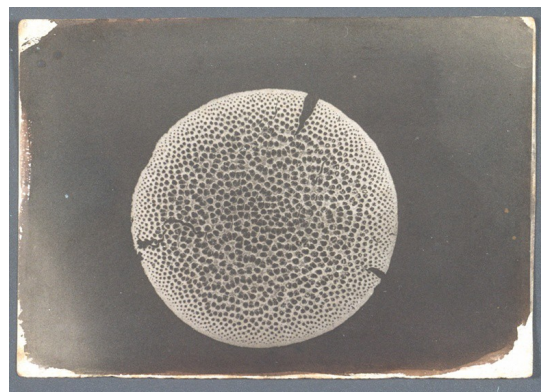


Fig. 3 - Microfotografia de uma semente através de microscópio solar, por William Henry Fox Talbot, c 1840.

Esta mesma predisposição para dar a ver o invisível esteve patente no espiritismo e na vontade das *médiums*, bem como nas práticas mediúnicas exibidas nas famosas *séances*. Ainda que a representação visual dos “espíritos”, das “almas do outro mundo”, dos fantasmas ou dos espectros, seja conhecida desde as formas visuais da Idade Média, só com o advento da Fotografia o espiritismo convocará o seu uso como valor de testemunho do real.

A invenção, em 1851, da sensibilização de chapas fotográficas através do uso de *colódio*, favoreceu sobremaneira a oportunidade de fraudes, devido ao menor tempo de exposição necessário, conjugado com a técnica da dupla exposição. Pretendendo comprovar a existência de realidades espirituais invisíveis post-mortem, e com o objetivo de sustentar uma (apócrifa) ontologia apodítica do *medium* fotográfico, a Fotografia Espirita enveredou forçosamente pela manipulação das placas fotográficas²¹. William Mumler protagonizou um dos inúmeros escândalos relacionados com a manipulação de placas fotográficas, apesar de tido como um dos percursores e dos mais reputados fotógrafos espíritas, acaba por ser acusado de logro e julgado em Abril de 1869, em Nova Iorque, num dos julgamentos mais mediatizados na época.

A emergência de uma visualidade estereoscópica permitiu intensificar a perceção da

²¹ Vide Medeiros (145): subcapítulo «Os espíritos ganham corpo: o mistério das placas sensíveis na comunicação com os mortos».

profundidade, a imersão na imagem, o detalhe e sensação de exploração do espaço. O mundo enquanto aparência é assim completamente apropriável, porque é duplicável.

Em 1856, Sir David Brewster, no livro onde descreve a invenção do seu estereoscópio, avisa os leitores que a estereoscopia pode levar-nos para uma realidade assombrada por fantasmas, pois é «possível dar uma aparência espectral às figuras humanas e exibi-las como finas camadas de ar, por entre as realidades da fotografia estereoscópica» (Gunning, 1995: 47). Apesar da estranha sensação – *uncanny* – originada pela imersão ocular no espaço tridimensional dos cartões estereoscópicos compostos com a presença de fantasmas translúcidos, este *feitiço* divergia da tentativa ilusionista e fraudulenta da Fotografia Espirita que aspirava tornar-se prova ontológica da existência de espíritos. Neste aspecto, é importante sublinhar a diferente tónica colocada por Brewster na finalidade lúdica aquando da visualização das figuras espectrais em estereoscopia. Não se tratava pois de iludir com a crença na incorporação dos espíritos, mas de entreter com a simulação de fantasmas.

2.3. A Psicofotografia e os eflúvios magnéticos

A captura de “entidades invisíveis” não se confinou apenas ao conjunto dos espíritos antropomórficos, constituído por ectoplasmas, espectros ou fantasmas; tendo-se alargado a uma dimensão abstrata do universo sobrenatural, o qual incluía a existência de uma dimensão aurática composta por fluidos imateriais, emanações mentais ou eflúvios magnéticos. A origem do interesse fotográfico pelos eflúvios magnéticos teria começado pela suposta descoberta de uma nova energia universal, designada por Karl Reichenbach como «*od*», uma força dinâmica que flui e permeia a natureza, vulgarizada posteriormente como *aura* (Medeiros: 210-212).

Outro contributo conceptualmente relevante, nesta passagem do figurativo fantasmagórico às invisibilidades abstratas é fornecido pela teoria da *Força Psíquica* elaborada por William Crookes, renomeado cientista experimental e inventor do tubo de raio catódicos. Esta força psíquica, capaz de provocar ação sobre objetos à distância (telecinesia) e de transferir pensamentos entre consciências (telepatia²²), estaria na origem do registo fotográfico de pensamentos e de sonhos (psicofotografia), patentes nas imagens concebidas Louis Darget (Fig 4.), o qual acreditava que «concentrando o seu pensamento num objecto, a força do seu pensamento projectava a imagem do

22 O termo foi usado pela primeira vez em 1882 por Fredric W. H. Myers.

objecto na placa» (Idem: 213).

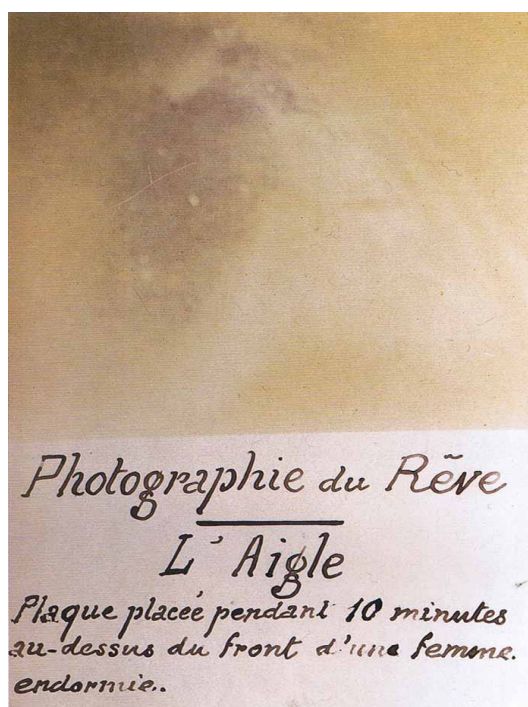


Fig. 4. - Louis Darget, *Fotografia de um sonho – A Águia*, 1896.

Na legenda pode ler-se: « Placa colocada durante 10 minutos sobre a testa de uma mulher adormecida»

Numa outra abordagem fotográfica ao *espiritismo abstrato*, encontram-se as *eletrofotografias de fluidos vitais* de Hippolyte Baraduc. Nessas imagens Baraduc registava os eflúvios da alma (projeções fluídicas), pois «é a própria alma que age com a sua luz própria». (Idem: 220, citação de Baraduc).

Para além da diferença formal (figurativo, abstrato) entre a Fotografia Espírita e as imagens fluídicas de Darget e Baraduc, esteve em causa o próprio conceito de *camera obscura* e da narrativa canónica da fotografia, dado que nestas imagens a escrita da luz era inexistente, ou seja, as imagens não provinham da emanação luminosa de um qualquer referente externo ao mecanismo óptico, mas instauravam-se como *imagens verdadeiras* (verónicas, *acheiropoetós*²³) diretamente na placa fotográfica (vide legenda Fig 4). Neste sentido, não estaríamos já em presença da *imago lucis opera*

23 Este é um tópico desenvolvido por Marie-José Mondzain, no capítulo «Histoire d'un spectre» (2005. *Image, Icon, Economy, the Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford University Press). Nele, a autora refere que a longa tradição da *imagem natural* teria encontrado, no fim do século XIX, o «fantasma de uma fotografia *acheiropoetós*» (p. 236), o seu *medium* de legitimação. Este mesmo fantasma, ao remeter para a questão da verdade originária, seria de igual modo influente no desenvolvimento do «espiritual na arte» (Wassily Kandinsky) e da tradição abstracionista na pintura, designadamente em Malevitch, Kandinsky ou Mondrian. Em suma, «il n'y a rien de plus énigmatique que ce qui fonde la pensée en matière d'image: ainsi en va-t-il de l'affirmation que toute image est image d'une image» (Idem:252).

expressa (Barthes: 115), mas de uma outra alquimia, de um «*medium* estranho, uma nova forma de alucinação» (idem:158).

O imaginário sobrenatural da época e o interesse em obter provas de contacto dos *eflúvios magnéticos*, terá levado um grupo de reputados cientistas, entre os quais se encontram Sir Arthur Conan Doyle e William Hope, a fundar em 1882 a *Society for the Study of Supernormal Pictures*. No âmbito das edições desta sociedade, a investigadora James Coates publicou em 1911 um volume intitulado *Photographing the Invisible: Practical Studies in Spirit Photography, Spirit Portraiture, and Other Rare But Allied Phenomena*. No capítulo final das conclusões, Mrs Coates, defende que «as operações realizadas na fotografia psíquica não são apenas de natureza química, e por isso não resultam da interação entre a câmara, as lentes, a luz – *phos* – e os químicos. Existe isso tudo, mas algo mais. Este algo é da natureza da nervaura ou força vital magnética emanada de um *médium*.» (Coates, 395).

As conclusões de James Coates confirmam a passagem da Fotografia Espírita *tout-court* a uma outra estética do invisível, fundada numa possível inteligência inumana. Coates não deixa margem para dúvidas em relação à sua incredibilidade nas fotografias de espíritos: «Na fotografia psíquica ou oculta eu não assumo que os espíritos possam ser fotografados. Estou satisfeita por admitir, pela força da evidência que recolhi e obtive em primeira mão, que alguma coisa é produzida por Inteligências do Invisível (...) Quando a câmara não é empregue as placas são afetadas pela luz invisível, calor, e outras forças desconhecidas (...)» (idem:397).

Parece-nos agora evidente que a «luz invisível» referida por Coates teria sido de alguma forma corroborada cientificamente pela descoberta dos raios-X, por Röntgen em 1895. Esta descoberta seria afinal extremamente conveniente para as imagens oriundas dos *eflúvios magnéticos* e das forças psíquicas, trata-se pois de impressionar placas fotográficas sensíveis a uma radiação não luminosa.

Uma vez mais, nesta história imbricada entre ciência, tecnologia e ocultismo, a fraternidade²⁴ delirante entre as disciplinas seria assegurada pelo devir fantasmático da modernidade.

24 Cf. Jennifer Tucker

3. Fantasmas e invisibilidades contemporâneos, aproximação à obra de Harun Farocki

3.1. *Fantasmas e invisibilidades contemporâneos*

A história da fotografia é habitada desde o seu começo por sombras e pela morte, a fotografia nasce da morte e é uma presença habitada por ausências (Batchen: 317). A «arte de fixar uma sombra», foi com semelhante descrição que Talbot definiu o desenho fotogénico que as suas primeiras provas de contacto fixavam. A cristalização temporal de um «isto foi» constitui o próprio noema da Fotografia (Barthes: 108), aquilo que a fotografia mostra, o que vemos, esteve lá e já desapareceu. A fotografia é portanto o lugar da morte, seu arquivo colossal, porque «numa sociedade a morte tem de estar em qualquer lado (...) com a Fotografia, entramos na *Morte crua*.» (idem:130); morte enquanto passagem do tempo no mundo mas também *memento mori* da inevitável mortalidade do espectador.

A tecnicidade²⁵ inerente à fotografia, desde a sua génese técnica à concretização tecnológica, radica num eterno retorno da sua própria existência enquanto *medium* habitado por espectros. O aparecimento da imagem digital, imagem não tanto de signos da realidade mas de signos de signos (Batchen: 324) e berço das novas imagens virtuais e dos simulacros da realidade ontológica, viria acrescentar um novo limiar na história das imagens técnicas analógicas, do qual aliás o debate em torno da morte da fotografia e de um pós-fotográfico fazem parte integrante.

Afirmar que a imagem digital «*está no tempo mas não é do tempo*» (idem:325) significa que a criação informática da imagem pode mimetizar e simular a realidade fotográfica prescindindo do processo indicial do «isto foi», mas ainda assim, não prescinde de um operador humano temporalmente posicionado. Assim, no contexto de proliferação das imagens virtuais e no ambiente dos *new media*, a metáfora do fantasma (referente não indicial) continua a ser útil no âmbito de uma arqueologia dos *media* e, enquanto conceito, o fantasma ganha uma nova valência como

25 O conceito de “tecnicidade” remete para a filosofia da técnica de Gilbert Simondon, que, por um lado, toma em consideração a existência de uma margem de indeterminação ou de incompletude constituinte da tecnicidade dos conjuntos técnicos (colectivo sociotécnico) – interconexão homem-máquina-ambiente. Mas, por outro, reconhece simultaneamente o processo de individuação que ocorre nos objetos técnicos, mas também nos sujeitos humanos aos níveis individual (psíquico) e coletivo. Esses processos são entre si recíprocos e dão origem a uma dimensão transindividual dos conjuntos técnicos, através de mediações meta-estáveis, as quais por sua vez geram atividade de permanente individuação (ressonância interna, iteração progressiva).

elemento do imaginário cultural contemporâneo.

De acordo com Tom Gunning, «o fantasma tem emergido igualmente como uma poderosa metáfora nos estudos literários recentes, história cultural, e até mesmo na teoria política. Um exame da história da sua representação, incluindo os dispositivos visuais emergentes pode aguçar e renovar essas metáforas» (Gunning 2008a: 98). De facto, na atualidade artística diversos projetos e programas evidenciam este retorno do *phantasmata* à cena contemporânea. Vale a pena salientar aqui a exposição *Nouvelles histoires de fantômes*²⁶, concebida por Georges Didi-Huberman e Arno Gisinger, patente no Palais Tokyo até setembro de 2014; e o ciclo programático *Phantasm and Politics*²⁷, concebido por Helmut Draxler e Christoph Gurk para o HAU Hebbel am Ufer de Berlim.

No ambiente hipermediático saturado de imagens tangíveis e intangíveis, povoado pela mobilidade ubíqua de imaginários virtuais, a experiência da visualidade espectral e fantasmagórica é, para o espectador contemporâneo, já da ordem da secularidade do mundo, e não tanto expressão de um mundo sobrenatural habitado por espíritos. Todavia, a “secularização” do fantasmático acelerada pela intensa produção de imagens técnicas – imagem sintética e virtual - não impede que a experiência das visualidades contemporâneas exclua o sentimento de estranheza familiar - *uncanny* -, antes pelo contrário, as mais recentes tecnologias visuais (*new media, post media,...* ?) potenciam a simulação da realidade mundana e o confronto com o *doppelgänger* - responsável pelo efeito *uncanny valley*²⁸ -o estranhamento face ao reconhecimento de uma duplicação hiper-realista do humano.

Tal como referido anteriormente na parte introdutória, designadamente na sequência das teses de Marie-José Mondzain, importa agora reforçar um entendimento do invisível como o “não visto”, facultando às imagens uma encarnação na ordem da palavra e do pensamento, que as liberte do regime espectacular e tirânico fabricado para os olhos do «espectador medusado» (Mondzain, 2009:63).

26 <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/nouvelles-histoires-de-fantomes-new-ghosts-stories>

27 <http://english.hebbel-am-ufer.de/programme/archive/phantasm-and-politics/>

28 http://en.wikipedia.org/wiki/Uncanny_valley

3.2. Aproximação à obra de Harun Farocki

O pensamento e obra de Harun Farocki (1994-2014) é, desde o seu trabalho inaugural, um corpus integrado e metamórfico, em constante adaptação e proliferação tecno-estética. Os meios a que recorre dependem essencialmente da eficácia crítica face aos dispositivos visuais em vigor. Desde a sua longa metragem primogénita, *Nicht löschesbares Feuer (Fogo Inextinguível, 1969)*²⁹, até às instalações mais recentes como *Visibility Machines*³⁰ (com Trevor Paglen), a eficácia e o potencial crítico das suas obras tem sido exímia 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 obra pluridisciplinar de Harun Farocki está, desde os primeiros trabalhos cinematográficos, vinculada à desconstrução crítica 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 reconhecer o invisível dentro do visível, ou de «detetar o código através do qual o visível é programado» (Elsaesser: 12).

3.3. Fogo Inextinguível

Em *Fogo Inextinguível* (1969), Farocki filma-se sentado atrás de uma mesa de escritório enquanto lê o testemunho de Thai Binh Dan, vítima de um bombardeamento de Napalm à sua aldeia. Logo a seguir Farocki lança duas perguntas: «Como vos posso mostrar o Napalm em ação? Como posso fazer sentir as queimaduras infligidas pelo Napalm?». A sua própria resposta exclui o uso de qualquer imagem, pois o efeito no espectador provocaria o cerrar dos olhos ao horror visível, levaria a recusar essa memória visual, e depois a evitar conhecer os factos e a não compreender

29 <http://youtu.be/6JBbgWSBTdA>

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

todo o contexto envolvente. A solução encontrada para fornecer ao espectador uma aproximação aos efeitos do Napalm é dada pelo gesto performativo de apagar um cigarro na pele do seu antebraço (Fig. 5).



Fig 5. - Harun Farocki, *Fogo Inextinguível* (1969) [video-still]

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 televisionadas, numa performance visual de sofrimento suportável. Deste modo recusa a sideração provocada pelo espectáculo violento das imagens de guerra oferecido ao olhar incrédulo, visto que a «violência das situações de agressão está imediatamente articulada com a gestão do visível e a transmissão dos discursos.» (Mondzain, 2009:72). Dito de outro modo, por Brecht, «nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade»; e por Benjamin, porque a «verdadeira realidade transformou-se em realidade funcional» (Benjamin:106).

Farocki não pretende evitar ou censurar a “violência das imagens”³¹, mas antes anular as mediações produzidas pelo «mercado do visível» (idem:71) e desarmar os estereótipos, a má consciência e as defesas da recepção visual; para assim, como diz Georges Didi-Huberman, «abrir os olhos à violência do mundo que aparece inscrita nas imagens» (Didi-Huberman: 35).

Em *Fogo Inextinguível*, Farocki prescreve uma outra *partilha do sensível*³² quando escolhe transmitir o discurso *invisível*³³ da vítima, dando à voz do outro «o lugar de onde ela se pode fazer

31 Até porque «pensar a imagem é responder pelo destino da violência» (Mondzain, 2009:73)

32 Vide Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*.

33 «O invisível, na imagem, é da ordem da palavra. A imagem não produz nenhuma evidência...» (Mondzain, 2009: 30)

ouvir» (Mondzain, 2009: 71). Deste ponto de vista, Farocki constrói um regime ético da imagem - e uma *política do visível* - capaz de contrabalançar o emudecimento provocado pelas imagens do “inimigo”.

Se as «batalhas que se travam nos ecrãs convocam os cidadãos a pensar o visível e o invisível como questões determinantes na análise política» (idem: 73); então, *changer d'image*, como sugere Jean-Luc Godard³⁴, é um imperativo (metonímico, neste caso) para a formação dos olhares que constroem a invisibilidade do sentido.

3.4. Guerra à distância

Marie-José Mondzain pergunta se *a imagem pode matar?* Harun Farocki responde decididamente que há imagens (operativas) que servem ao aniquilamento de seres humanos. A resposta encontra-se no filme *Erkennen und Verfolgen*³⁵ (2003), cujas imagens foram também utilizadas na instalação *Eye/Machine* (2000-2003)³⁶ e mais recentemente em *Visibility Machines* (2013) - projeto realizado em colaboração com Trevor Paglen.

A escolha das obras aqui elencadas, uma de início de carreira (1969) e as de fim de carreira (2013) – Farocki viria a falecer a 30 de julho de 2014-, permite-nos entender que o seu trabalho se focou essencialmente na crítica da violência bruta e da violência simbólica (poder simbólico)³⁷, nas mais diversas envolventes sociopolíticas -na “sociedade do espetáculo”, na “sociedade disciplinar” e na “sociedade do controle”-, designadamente nas 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

34 <http://www.imdb.com/title/tt1934207/>

35 Traduzindo à letra : *Reconhecer e perseguir*, é no entanto internacionalmente conhecido como *War at distance*.
<http://www.worldcat.org/title/erkennen-und-verfolgen-war-at-a-distance/oclc/775783077>

36 <http://farocki-film.de/flash/augem1eg.htm>

37 A noção de violência da simbólica, elaborada por Pierre Bourdieu, corresponde ao modo como os «instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação (...) e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados» (Bourdieu:11). O poder simbólico é um poder de «construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular do mundo social) (...) O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou transformar a visão do mundo (...) Isto significa que o poder simbólico não reside nos “sistemas simbólicos” (...) mas que se define numa relação determinada – e por meio desta- entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos... » (idem: 9-14).

observá-la: desconstruir os seus artefactos e identificar e analisar as relações³⁸, o que implica desmontar e voltar a montar o estado das coisas (Didi-Huberman: 34). Esta árdua tarefa consiste então em questionar os três domínios sociais definidos por Walter Benjamin (*para uma crítica da violência*): questionar a tecnologia, a história e a lei (idem: 35).

Depois da incursão crítica, em *Fogo Inextinguível*, na guerra do Vietname – a primeira guerra mediatizada por televisão³⁹ -, Farocki volta, em 2003, a focar o ponto de partida da sua investigação numa outra guerra e numa outra problemática das imagens. Quando os aliados invadiram o Iraque, pela primeira vez em 1991, teve início a denominada *Guerra do Golfo* com a operação *Desert Storm*⁴⁰, cujas imagens mediáticas foram, em grande parte, gravadas automaticamente por câmaras instaladas em mísseis e distribuídas pelo exército norte-americano aos canais de televisão - apenas escassos repórteres puderam filmar, do interior dos hotéis. As imagens que nos apareciam na televisão ora eram fortemente saturadas a verde ora altamente contrastadas a P&B (imagens com uma mira no centro), recriando assim um teatro de guerra irreal e fantasmático.

Aquelas *imagens-fantasma* -como as designa Harun Farocki-, registadas por tecnologias *visiónicas* (Virilio: 59), oferecem-nos a perspetiva de um projétil e da sua imagem-fantasma “subjéctiva”. As imagens registadas pelas *bombas inteligentes*⁴¹ - que mostram o percurso filmado por uma câmara instalada no seu “nariz” até atingir o alvo – levam-nos virtualmente nessa viagem suicida, estendendo a percepção humana a um não-lugar impossível de habitar. Contudo, a função operativa destas imagens-fantasma é a de servirem a um automatismo percetivo de visão artificial, programado para a deteção de alvos e re-orientação da rota dos projéteis⁴².

É precisamente neste regime do visível sintético e espectral, em que as imagens mediatizadas para o público foram as mesmas que as máquinas usaram para aniquilar vidas

38 Parece-nos pertinente colocar aqui a tónica na identificação e análise das relações, uma vez que na sua crítica de *A Sociedade do Espectáculo*, Guy Debord sublinha que «o espectáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.» (Debord: 10).

39 <http://www.museum.tv/eotv/vietnamonte.htm>

40 Esta guerra, devido às implicações, e mutações, que o dispositivo militar provocou na esfera pública, foi analisada por múltiplos autores: Noam Chomsky (*Gulf War Pullout*), Paul Virilio (*Desert Screen: War at the Speed of Light*), Jean Baudrillard (*The Gulf War Did Not Take Place*) ou Laymert Garcia dos Santos (*A Televisão e a Guerra do Golfo*), entre outros.

41 «Bombas guiadas por sistema electro-óptico: equipadas com uma câmara de vídeo para identificar o alvo, o seu sistema de guiamento manobra, utilizando as superfícies móveis de controlo até ao impacto no alvo. Amplamente usadas na guerra do Vietname, foram também as principais responsáveis pelas difusão das imagens de impacto no alvo, durante a guerra do golfo.» http://pt.wikipedia.org/wiki/Bomba_inteligente

42 Este mecanismo faz parte integrante do processo global de industrialização da visão e da percepção sintética, tal como podemos encontrar nos sistemas de vigilância ou aplicados à robótica - num quadro de desenvolvimento geral da inteligência artificial.

humanas, que Jean Baudrillard afirma que a Guerra do Golfo nunca terá existido, pois a representação visual mediatizada da guerra existia apenas dirigida à “visão” sintética dos algoritmos, e contudo eram as imagens de uma guerra fantasma que circulava na esfera pública e no espaço doméstico, uma guerra pixelizada e higienizada, exibida sem vestígios de carne e sem derramamento de sangue.

Estamos assim diante de uma ambiguidade paradoxal. Porque, se por um lado não há imagens que não visem o olho humano; por outro, um computador para processar informação visual não precisa de imagens, o seu *input* é a codificação digital dos pixels. Daqui resulta a criação de uma “realidade” assombrada erigida por uma visibilidade automatizada e cujo espectáculo é, à semelhança das fantasmagorias do século XVIII, resultante do progresso positivista e *alotecnológico*⁴³ das indústrias *high-tech*, impulsionado como se sabe pela crescente militarização das sociedades. Um espectáculo «da morte da imagem na imagem da morte» elevado posteriormente a paradigma de uma crise do visível, a 11 de setembro de 2001 (Mondzain, 2009:6).

Na instalação *Eye/Machine* (2001), Farocki promove uma reflexão em torno das *imagens operativas*, imagens que «não representam um objeto, mas que fazem parte de uma operação» (Farocki, 2004:17). Recuperadas posteriormente em *Visibility Machines* (2013) esta categoria de imagens, hoje disseminada a vários ramos da produção industrial automatizada, tem o seu lugar de eleição na «Arte Operacional» (Canales: 2), termo usado nos manuais militares para designar outras operações que não a guerra direta e que Paul Virilio remete para as novas estratégias baseadas na “guerra preventiva” e na dissimulação permitidas pela virtualização das aparências.

Uma outra utilização das imagens-fantasma/imagens-operativas é realizada pela indústria dos jogos de computador, designadamente dos jogos de guerra, cujas imagens de cenários são provenientes do vasto arquivo militar, dando assim origem ao desenvolvimento de parcerias estratégicas fundamentadas pelo regime tecno-estético comum à guerra e à indústria dos jogos. O dispositivo militar fornece as imagens e a cartografia dos territórios, e as empresas de software lúdico disponibilizam algoritmos de realidade aumentada, modulação e interatividade com a imagem em tempo real. Um destes casos, referido por Farocki (2009: 222), é o jogo *Full Spectrum Warrior*⁴⁴, cuja produção foi inclusive financiada pelo Departamento de Defesa dos E.U.A.

Quer seja para uma utilização recreativa, quer em simuladores de guerra para fins de treinamento dos operacionais militares, o ecrã «cria uma nova liturgia onde se jogam novas

43 Cfr. Peter Sloterdijk (2000) *The Operable Man. On the Ethical State of Gene Technology*.

44 http://en.wikipedia.org/wiki/Full_Spectrum_Warrior

transsubstanciações (...) o ecrã instaura uma nova relação entre a *mimesis* e a ficção» (Mondzain, 2009: 42). Dando assim lugar a um dispositivo com poderes fusionais e confusionais na constituição do imaginário sintético e fantasmático da pós-modernidade contemporânea e impondo toda uma nova «logística da perceção» (Virilio:70) capacitada para introduzir as invisibilidades de uma perceção/visão sintética, que é em si mesma a reprodução de uma cegueira tóxica e voluntária, contaminando o horizonte da visão e do conhecimento (idem:74) e, conseqüentemente, forma última da industrialização: a industrialização do não-olhar .



Fig 6. - Harun Farocki, *War at distance* (2003) [video-still]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1989). *A Câmara Clara*. Lisboa. Edições 70.
- BATCHEN, Geoffrey (2004). *Ectoplasma. La fotografia en la era digital*. In Ribalta, Jorge (ed.). «efecto real – debates posmodernos sobre fotografia». Editorial Gustavo Gili. Pp 313-334.
- BENJAMIN, Walter (1987). *Pequena história da fotografia*. In «Magia e Técnica - Arte e Política». Editora Brasiliense.
- BOURDIEU, Pierre (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa. Difel.
- CANALES, Jimena (2014). *Operational Art*. In «Visibility Machines: Harun Farocki & Trevor Paglen». Baltimore. The Center for Art, Design and Visual Culture.
- COATES, James (1911). *Photographing the Invisible: Practical Studies in Spirit Photography, Spirit Portraiture, and Other Rare But Allied Phenomena*. Londres. L.N. Fowler & Co.
- DEBORD, Guy (1991). *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa. Edições mobilis in mobile.
- ELSAESSER, Thomas (2004). *Harun Farocki: Working the Sight-lines*. Amsterdam University Press
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013). *Como abrir los ojos*. In «Desconfiar de las imágenes». FAROCKI, Harun e STACHE, Inge, (ed.). Caja Negra Editora.
- FAROCKI, Harun (2004). *Phantom Images*. Public nº 29 (2004): New Localities.
- FAROCKI, Harun e STACHE, Inge, (ed.) (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra Editora.
- GUNNING, Tom (2008). *Invisible Worlds, Visible Media*. In “Brought to Light: Photography and the Invisible, 1840-1900”. Pp. 50-63.
- _____ (2008a). *To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision*
- _____ (1995). *Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films and Photography's is Uncanny*. In PIETRO, Patrice (1995) «Fugitive Images, From Photography to Video». Indiana University Press.
- HEIDEGGER, Martin (2002). *Caminhos da Floresta*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- KLEE, Paul (2001). *Escritos sobre arte*. Lisboa. Edições Cotovia.
- MEDEIROS, Margarida (2010). *Fotografia e Verdade – uma história de fantasmas*. Lisboa. Assírio&Alvim.
- MONDZAIN, Marie-José (2005). *Histoire d'un spectre*. In. «Image, Icon, Economy, the Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary». Stanford University Press.
- _____ (2009). *A imagem pode matar ?*. Lisboa. Nova Vega.
- OTTO, Rudolf (1992). *O Sagrado*. Lisboa. Edições 70.
- SLATER, Don (1995). *Photography and Modern Vision - The spectacle of 'natural magic'*. In “VISUAL CULTURE” (Ed. Chris Jenks). Pp. 218-237.
- SIMONDON, Gilbert (2012). *On Techno-Aesthetics*. PARRHESIA nº 14 (1-8).
- TUCKER, Jennifer (2006). *Nature Exposed: Photography as Eyewitness in Victorian Science*. Johns Hopkins University Press.
- VATTIMO, Gianni (1987). *O Fim da Modernidade*. Lisboa. Editorial Presença.
- VIRILIO, Paul (1988/1994). *The Vision Machine*. Indiana University Press. [Publicação original (1988): *La machine de vision*, Editions Galilee]