

Por que se expõe o cinema?

Dominique Païni

O cinema é, por excelência, um *objeto temporal*, uma escrita cujo tempo é o material. A nova experiência dos visitantes dos museus, que contemplam sobre as paredes de exposição as imagens-movimento saídas do cinema ou concebidas pelos artistas que utilizam a vídeo numérica, convida a considerar a projeção, a montagem das imagens e o comportamento do espectador de acordo com outras finalidades, que não aquelas relacionadas às ficções romanescas do cinema industrial. Como definir os efeitos estéticos e antropológicos desse “êxodo” do cinema fora de seu lugar tradicional que foi, durante aproximadamente 100 anos, um espaço teatral?

Cinema expandido, figural, objeto temporal.

Por que se expõe o cinema quando existem salas feitas para isso? Não há exposição de arte contemporânea respeitável sem essas projeções de imagens luminosas em movimento... A ponto de irritar e cansar alguns.

Isso depende de um efêmero efeito de moda ou de tendência fundada em verdadeiras questões que dizem respeito a novo material e a questões estéticas mais gerais?

Acredito que já dissemos quase tudo hoje a propósito da exposição de imagens em movimento. Mas, talvez, não tenhamos insistido suficientemente sobre o fato de que a introdução do cinema no museu resulta em *expandi-lo*¹ em triplo sentido e de maneira paradoxal.

Em primeiro lugar, expandir supõe que telas sejam multiplicadas, combinadas e sincronizadas. Em segundo lugar, a expansão decorre da proximidade da tela em relação ao visitante-espectador. Essa proximidade até o tangível – inconcebível na sala tradicional de cinema² – engendra um efeito monumental da tela. Efeito paradoxal, posto que o tamanho da tela nesses cubos escurecidos das exposições de arte contemporânea é, às vezes, menor do que a menor tela da menor sala de cinema de arte e de experimento do Quartier Latin.

Resumindo, uma expansão de outra natureza se realiza em favor da projeção de imagens em movimento nas paredes de um museu: em favor do *cinema exposto*. É a *expansão* da posição de visitante à de espectador. Posições que se adicionam e se conjugam. Há alguns anos, eu retomei o termo *flâneur* para dizer algo específico a respeito desse visitante-espectador, inédito Janus.

Tradução Claudio Serra.

1 O *cinéma élargi* [“cinema expandido”] é, na verdade, noção que se tornou título de um livro de Gene Youngblood no começo dos anos 70, após ter sido inventada por Stan Van Der Beek e retomada e defendida por Jonas Mekas nos anos 60. Encontra-se no livro de Dominique Noguez, *Eloge du cinéma expérimental* (Ed. Centre G. Pompidou, 1979 / Paris Expérimental, 1999) uma boa descrição das primeiras experiências de *cinéma élargi* (páginas 299 a 319), “espetáculo que excede ou modifica sob tal ou tal ponto o ritual cinematográfico estritamente definido como a projeção sobre uma tela, diante de espectadores sentados, de uma imagem obtida pelo desenrolar de uma fita de película dentro de um projetor”. Eu *expando*, por minha vez, essa noção do que ela designava inicialmente...

2 Lembremo-nos do que custa ao *Carabinier* de Godard querer tocar a tela: ele cai no fosso de orquestra.

Diante de projeção instalada em um museu, o visitante não tem a obrigação da visão bloqueada, como a do espectador comum de cinema. Ele se mexe e, movimentando-se, *expande* sua visão da imagem de acordo com sua maior ou menor proximidade da tela. Verdadeiros *travellings* para frente ou para trás são operados pelo próprio visitante-espectador e se conjugam com os movimentos internos da imagem projetada.

Se o cinema começou sua história dessa maneira – projeções que não permitiam lugares imóveis ao espectador nas exposições universais do começo do século, por exemplo –, ele se rendeu, em revanche, durante quase 80 anos, a um dispositivo teatral. As primeiras salas de cinema, construídas aproximadamente entre 1907 e 1908 após o período das feiras nômades, fase que ainda oferecia relativa instabilidade ao espectador, eram nomeadas teatros cinematográficos.

É o que volta depois de quase 20 anos de maneira insistente nos museus e exposições de arte contemporânea: um espectador primitivo *reaparece*, tendo sobrevivido ao dispositivo opressivo do espetáculo cinematográfico; um espectador móvel, dotado de visão graduável da tela e que está pronto não a se confundir com a existência ficcional de personagens ou a se fundir ilusoriamente no espaço de um cenário, mas a entrar na imagem.

Talvez essa liberdade física reconquistada tanto seja uma ilusão quanto corresponda, de certa maneira, a uma época de refluxo das utopias coletivas e de valorização do indivíduo consumidor de publicidade e arte. O cinema é a arte de um século de ditaduras e de coletivismos, máquina de representar a multidão para um público que se constitui da multidão.

O cinema mudo foi uma espécie de enigma para o espectador colocado respeitosamente *diante* da imagem. Em seguida, o cinema sonoro clássico dava a impressão de que havia segredos *atrás* das imagens. O cinema moderno do pós-guerra empenhou-se em convencer o espectador de que as imagens *eram apenas* imagens. Enfim, o cinema pós-moderno, publicitário e *exposto*, emprega procedimentos – velocidade e cortes bruscos na montagem, ilusões de profundidade reinventadas graças à infografia, manipulações do real gravado – que convidam a ir para *dentro* das imagens.

Ainda que marcados ambos pela aspiração *dentro* das imagens, o *cinema exposto*, à parte sua finalidade mercantil, distingue-se totalmente do cinema publicitário por sua particularidade de escapar à configuração da sala ou, hoje, da tela da televisão doméstica. Ele rivaliza com a plasticidade pictórica graças à possibilidade, desde então interminável, da projeção em ciclos repetitivos permitida pelo DVD. E não é por acaso que, de certa maneira, o *cinema exposto* contribui para conservar estatisticamente, na arte contemporânea, a dominante da verticalidade plástica em face de um número crescente de obras horizontais, no chão, deitadas em praticáveis ou vitrinas etc.

Melhor do que exposto, pode-se qualificar esse cinema, apropriando-se da expressão de Jean François Lyotard, de *figural*. Quer dizer, um cinema que, ainda segundo Lyotard, não é interpretável, mas só atravessável. Na verdade, a característica do maior número de sequências de imagens em movimento projetadas atualmente no centro do percurso museal, verdadeiros filmes curtos, que poderiam também ser projetadas em salas de cinema tradicionais, depende frequentemente de um encadeamento dramático singular, de uma lógica representativa desordenada – mininarrações inacabadas, ficções sem fechamento narrativo – que diferenciam, que suspendem a interpretação e a identificação. Ao passo que, paradoxalmente, a instalação dessas imagens favorece preferencialmente a integração, a absorção, a aspiração ambiental do espectador. Algo afronta e, ao mesmo tempo, convida a *atravessar* as imagens, obviamente obras concebidas em referência ao cinema e a suas convenções, por artistas cujo fascínio pelo universo cinematográfico e seu poder hipnótico e identificador conhecemos.

Então, o que convida a *atravessar* as representações de Salla Tykkä, de Pipilotti Rist ou de Stan Douglas?

3 Éditions complètes. Paris: Ed. du Seuil, 1995.

Roland Barthes, que não conheceu nosso contemporâneo *cinema exposto* no museu, em texto intitulado “En sortant du cinéma”³ [Saindo do cinema], descreveu um espectador utópico dotado de dois corpos em um, espectador que ele sonhava ser e no qual escuto um eco do meu visitante-espectador: “um corpo narcísico que olha, perdido no espelho próximo e um corpo perverso, pronto a tornar fetiche não a imagem, mas precisamente aquilo que a excede: o granulado do som, a sala, a escuridão, a massa obscura dos outros corpos, os traços de luz, a entrada, a saída; enfim, para ir além, *avançar*, eu complico uma *relação* por uma *situação*”.

Não é o que dirigem ou o que permitem os cineastas que expõem, ou os artistas plásticos que filmam. Eles complicam uma relação (a interpretação) por uma situação (a travessia), cuja questão seria definitivamente escapar à ficção percebendo-a como presente, objetivada, de certa forma *exposta*.

Não se trataria mais, portanto, de um regime de representação para esse cinema (porque se trata de cinema) se a relação *hipnótica* é, na verdade, complicada, como diz Barthes, por uma situação *crítica* do espectador. Tratar-se-ia de um regime de *apresentação*, de distanciamento, a afirmação da sequência como quadro, mas um quadro feito de duração que passa, feito de tempo.

O que, porém, acentua, na instalação dessas imagens móveis expostas, esse efeito mais de apresentação do que de representação?

Em primeiro lugar, como eu já disse, a proximidade da tela e das imagens em movimento, expostas para serem atravessadas, já que tão próximas. O desejo do visitante-espectador

de atravessar as imagens aumenta, cresce. É então, também, que a expressão cinema expandido, *expanded cinema*, retoma seu sentido.

E esse efeito de aspiração revela, permite experimentar o componente *pulverizado* das imagens em movimento. Que elas sejam filmicas ou videográficas, é a poeira agitada, febril, de infinitos átomos vibratórios que o fundo da imagem revela quando o visitante-espectador se aproxima. O rosa-carne das imagens em movimento é poeira. Entrar na imagem em movimento é uma ilusão de entrar em uma poeira cintilante cujos reflexos moleculares realizam a metamorfose das linhas, realizam o movimento, “deslocam as linhas” segundo a expressão de Baudelaire.

E essa pulverização se sobrepõe à representação e, se convidando a ser atravessada, ela me parece distanciar, suspender a interpretação daquilo que representa.

O que predomina na percepção do visitante-espectador é a agitação infinitesimal do fundo da imagem, materializando a duração temporal que passa, o tempo que se cumpre.

Provavelmente mais próximo do cinema mudo do que do cinema contemporâneo e mais próximo das projeções de “vistas” dos Lumière em uma exposição universal, a visão de um filme projetado hoje em uma sala de museu torna sensível a natureza fragmentável e instável dessas imagens, seu esmigalhamento, sua atomização, como nunca a sala de cinema e a televisão doméstica permitiram. Talvez, as projeções antigas de filmes de férias amadores em 8mm ou em superoito, nos tenham revelado esses incessantes distanciamentos de grãos, essa floculação hipnótica de quando éramos crianças e tínhamos que assistir à memória filmada de nossas férias em família gravadas por pais modernos, já à frente da fotografia, e quando nos aproximávamos da tela desobedecendo, pestinhas, para fingir de palhaço no clarão luminoso. Tratava-se já, talvez, de um desejo de atravessar as imagens (ou de ser por elas atravessado). Não tínhamos, porém, consciência de que tal aspiração óptica anunciava material que seria revelado por arte futura, abolindo o respeito de invariável distância entre o olho e a tela. Mais do que o cinema, as imagens em movimento expostas desde então nas paredes dos museus apresentam principalmente o que Jean Louis Schefer⁴ descreve a propósito do cinema mudo primitivo como fenômenos de decomposição do mundo sólido, como imissão de espaços estelares nos corpos, infinito vibrante num quarto fechado.

⁴ *Du monde et du mouvement des images*, Ed. Cahiers du cinéma, 1997.

Pode-se, então, criar a hipótese de que o filme *exposto* penetra, por um lado, a natureza de objeto temporal que qualifica o filme.

O que é a natureza de objeto temporal de um filme? Em livro recente, Bernard Stiegler⁵ sinaliza que, durante a projeção de um filme, o tempo de nossa consciência passa totalmente no tempo das imagens em movimento, ligadas entre elas por barulhos, sons, palavras e vozes. Uma certa duração de nossa vida se passa, assim, fora de nossa vida real,

⁵ *La technique et le temps, le temps du cinéma et la question du mal être*. Paris: Galilée, 2001.

em uma vida ou em vidas de personagens reais ou fictícios, cujo tempo compartilhamos *adotando* os eventos que lhes acontecem *como* nossos.

O espectador adere ao tempo de desenvolvimento das imagens porque um filme “*se constitui* temporalmente, ele se trama no fio do tempo – como o que aparece rápido, como o que passa, como o que se manifesta desaparecendo, como fluxo se apagando à medida que se produz. E é o objeto certo para dar conta do tecido temporal do fluxo da própria consciência, porque o *fluxo do objeto* temporal *coincide absolutamente* com o *fluxo da consciência* do qual ele é o objeto. Dar conta da constituição do fluxo do objeto temporal será dar conta da constituição do fluxo da consciência do qual ele é objeto”.

A apresentação de imagens em movimento a espectadores móveis, visitantes livres do aprisionamento do teatro cinematográfico, coloca em tensão essa coincidência entre o objeto temporal, que é um filme, e a consciência cuja estrutura é inteiramente cinematográfica, como diz Stiegler, a consciência procedendo igualmente de uma montagem de objetos temporais, quer dizer, de objetos constituídos por seu próprio movimento.

Além disso, tenho o sentimento de que esses dois fenômenos – sendo um o resultado e a condição de existência do outro –, quer dizer, a mobilidade do espectador e a revelação da pulverização da imagem dialogam com o caráter de objeto temporal das imagens em movimento. Porque, qualquer que seja a lucidez dos artistas sobre os efeitos de seu meio, a instalação de uma projeção de imagens em movimento é sempre uma tensão, uma dialética de imagens contínuas que tende a compartilhar o fluxo da consciência, fluxo contrariado pela *flânerie* aleatória do visitante-espectador.

Por que dialética? porque se é que se pode escapar naturalmente a essa fusão de dois tempos, é o corpo em movimento que, entretanto, causa essa fusão. Ele tende a separar o fluxo da consciência e o fluxo das imagens, mas reconduz, indiscutivelmente, a essa fusão.

Isso explica em grande parte, qualquer que seja sua configuração, por que as instalações de imagens em movimento são, em definitivo, tão interessantes e tão cativantes atualmente, num contexto antropológico de “submissão às imagens” e que elas tenham a preferência de inúmeros artistas contemporâneos para além de um efeito efêmero de moda.

Dominique Païni (Paris, França) é autor de livros de referência no domínio das relações entre o cinema e as outras artes. Sua vida profissional foi essencialmente dedicada à difusão da cultura cinematográfica e à pesquisa estética dessa mídia, a mais representativa do século XX. Sua abertura à história da arte conduziu-o, no final dos anos 80, ao Museu do Louvre. Durante os anos 90 foi convidado para dirigir a Cinémathèque française. Em seguida, o Centre Pompidou o acolheu como diretor. Paralelamente, foi curador, na França e na América do Norte. / dpaini@orange.fr