
A querela dos dispositivos

Raymond Bellour*

O autor lança um olhar crítico sobre as obras instalativas que fazem uso de dispositivos híbridos que as situam na fronteira entre o cinema e as artes visuais. Ao problematizá-las, questiona até que ponto estariam trazendo um olhar renovado sobre o cinema e seu dispositivo ou se, ao contrário, não representariam a diluição de sua qualidade e de sua especificidade estética.

Cinema, Artes Visuais, Instalações

Instaurar aqui uma querela seria interessante – desde que trouxesse algum esclarecimento – à medida que só percebemos certos deslizos, sobreposições, cintilações, hibridações, metamorfoses, passagens e incertezas na fronteira entre o que ainda se chama *cinema* e as mil e uma maneiras de mostrar imagens animadas no contexto, doravante vago e mal nomeado, das *artes plásticas* ou *artes visuais*.

Retomemos o momento onde a publicidade, sempre vigilante e cínica, nos previne: “Conosco vocês poderão escolher tanto assistir um filme quanto encomendar um rolinho primavera”. O que quer dizer que, daqui em diante, tudo entra e sai do computador e da rede assim como – e já faz muito tempo – tudo se passava na televisão. Existe, então, interesse em qualificar o cinema pela

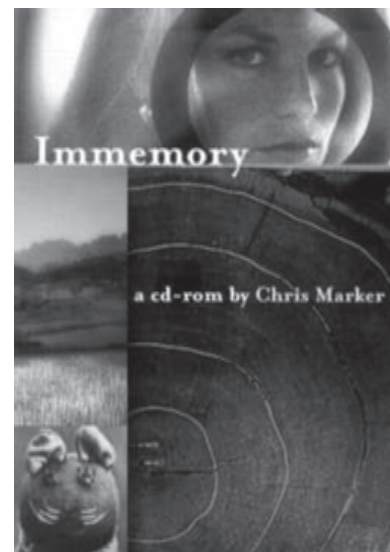
***Raymond Bellour** é diretor de pesquisa no CNRS (*Centre National de Recherche Scientifique*). Produz críticas e ensaios sobre cinema, vídeo e literatura. Em 1986 organizou a exposição *Passage de l’image* no Centro George Pompidou, França. É autor *L’analyse du filme* (1979); *Henri Michaux ou une mesure de l’être* (1986); *Passages de l’image* (org., 1990); *L’entre-Images* (1990).

única coisa que realmente o distingue, tanto disto que o duplica e poderia lhe suceder quanto daquilo que lhe preexiste. Godard disse muito bem em suas *História(s)*: há cinema desde que haja projeção, desde que uma imagem registrada se anime sobre uma tela em uma sala escura. Barthes, que não gostava muito de filmes, era sensível à “sala”, ao “escuro” do cinema, “escuro anônimo, povoado, numeroso”, a “este cone dançante que perfura a escuridão, como um raio laser”¹. Daney, que tanto amava os filmes, voltou-se sobre a imobilidade e o silêncio prescritos aos espectadores: esta “visão bloqueada” que tem, ela mesma, uma história². O que faz pensar que o cinema veio a ser, sobretudo, isto que é para nós, a partir do momento em que começou a ser falado; quando se eclipsaram as legendas e os intertítulos, ainda ligados ao teatro e ao romance; quando desapareceu o pianista ou a orquestra, sem falar do *bonimenteur*³, essas relíquias de antigas formas de espetáculo. Foi necessário, depois de uns vinte ou trinta anos, uma primeira “morte do cinema” para que se voltasse com uma paixão extrema pelo cinema dos primeiros tempos e que o pianista ou a orquestra transformassem, na ocasião, a sala de exibição em museu. Mas, sobretudo, Marker, depois de Godard, voltou a dizer, em seu CD-ROM *Immemory*, onde se perfila uma segunda “morte do cinema”:

[O] cinema é isto que é maior do que nós e sobre o qual é necessário levantarmos os olhos. Passando em um objeto menor e sobre o qual temos que abaixar os olhos, o cinema perde sua essência. (...) [P] ode-se ver na tevê a sombra de um filme, a construção de um filme, a nostalgia, o eco de um filme, jamais um filme.



Jean Luc Godard
Histoire(s) du cinéma - Fotograma



Chris Marker
Immemory
CD-ROM - Imgame digital

De fato, o cinema viveu em sua essência somente quinze ou vinte anos, segundo a data que se escolha para a chegada da televisão. Mas nem por isso, acuado por tudo que o inibe, parou de se reinventar. E, uma vez que continua a ser este espelho do mundo, ao qual desde sua origem *Lumière* seu dispositivo o predispõe, o trabalho da crítica não é somente distinguir os bons dos maus filmes. É também avaliar em todos os filmes-sintomas o que resta desta suposta essência, para situar o quanto o dispositivo do cinema ali se encontra confrontado com todos os outros dispositivos que lhe assediam. Este foi o trabalho de Daney, mostrar como, doravante, vários filmes abusam do cinema para incorporar sem restrições em suas produções as imagens-clichês da publicidade e das novas tecnologias. *Gladiator* pode assim mesclar-se hoje ao que resta de *Spartacus* graças aos sonhos de síntese de um programa de imagem. Existe, por outro lado, nos bons filmes, aqueles que guardam em si, com um fervor obstinado, o cinema, como se este estivesse ainda sozinho (nas bordas extremas dessa paisagem, acha-se de um lado Straub-Huillet; de outro, Kiarostami). Existem aqueles que testemunham com uma desesperança feroz, todavia alegre, o novo estado de coisas, como Daney o via ao mostrar a passagem, em Fellini e Godard, do “*défilement au défilé*”; quer dizer, do naturalismo das imagens que movimentam diante de um espectador compenetrado à participação virtual desse em face das novas imagens mais ou menos imóveis. É Resnais, em *Smoking, No smoking*, concebendo uma ficção da realidade informática e uma mimética da postura interativa. É Marker inventando com *Level Five* não o primeiro filme integrando o dispositivo do computador (os primeiros, neste caso, são sempre os americanos), mas o primeiro que, para o legado de uma memória histórica, reúne todos os níveis de mutação engendrados pelo computador, a via subjetiva, a criação cinematográfica.

Com sua lucidez costumeira, Marker evoca com seu filme, como outrora Astruc com sua “câmera-estilo”, “um cinema possível” que as novas ferramentas permitem, “cinema de intimidade, de solidão, um cinema elaborado face-a-face consigo mesmo, como este do pintor e do escritor”. Mas, “desta forma, não retornaremos jamais nem a *Lawrence d’Arabie*, nem a *Andrei Roubev*, nem a *Vertigo*”. Seja a melhor superprodução ao modo americano, o grande cinema russo, o mais belo filme de autor; tudo isso pode desaparecer, pois o cinema possível de Marker vai de par com três gestos que aceitam o “destino honorável” da “morte do cinema”⁴. O primeiro é o comentário criador que, de maneira diferente de Godard em suas *História(s)*, acompanha esta morte: sua tão premonitória e desconcertante homenagem a Torkovski (*Une journée dans le vie d’Andrei Arsenevitch*); o segundo é o interesse que Marker sustenta pela vídeo-instalação, de *Zapping Zone* (para *Passages de l’Image*) à *Silent Movie* (em homenagem ao cinema mudo); o terceiro, seu CD-Rom *Immemory*, auto-retrato de um novo gênero, instalado nos museus e vendido como um livro.



Chantal Akerman
La Captive - fotograma

Ou, vejamos, Chantal Akerman. Já duas vezes, ela cedeu à necessidade de submeter seus filmes à prova da instalação. Com *D'Est (au bord de la fiction)*, ela concebeu gestos mais justos: transformar seu filme *D'Est* três vezes para confrontar em uma instalação os três dispositivos estrangeiros que todo filme de nossos dias guarda virtualmente: o cinema mudo do museu; o recurso simultaneamente a vários monitores de vídeo; a televisão que vem a ser o que pode: câmara de experimentação e de pensamento. Projeção, circulação, mediação, espectador, visitante descomprometido, contemplador: veja aqui todas as posições físicas e psíquicas apreendidas de uma só vez. Mais leve, mas não menos significativa, é sua instalação exibida hoje em Paris no *Voilà*, depois de Harvard, New York, Londres e Bruxelas: *Self-portrait/Autobiography: a work in progress*. Três monitores em face dos quais paramos, *D'Est* ainda (mas no lugar dos oito monitores da instalação precedente, desta vez apenas três); diante de dois deles podemos sentar para ver Jeanne Dielma de uma forma diferente daquela do cinema, uma vez que seguimos o filme por dois trajetos paralelos; e um monitor, mais afastado, no qual se acumulam fragmentos de *Toute une nuit* e de *Hotel Monterey*. Uma voz em off acompanha a instalação como um todo: o autor lendo passagens de seu livro *Une famille à Bruxelles*. Veja aqui um tipo de “Cineasta de nosso tempo” concebido por seu autor, levado para o espaço e transformável ao sabor dos lugares e do tempo. E isto, o que é o mais excitante, no momento em que Chantal Akerman apresenta *La Captive*, seu mais puro e mais acabado filme de ficção, um desses filmes que se tem tendência a crer que seja cada vez menos possível, e no qual o cinema cintila soberanamente.

Eis aqui a tensão sem contornos a que devemos responder: a que cede um cineasta, tentado pela instalação? Raoul Ruiz, Pater Greenaway, Atom Egouyan, Harun Farocki, Alexandre Sokyrov, Raymond Depardon (descarto propositalmente as instalações, já clássicas, de cineastas a priori experimentais: Snow, Sharits, etc.) também operaram desvios para a disposição espacial, o cenário, os objetos, a projeção simultânea, a duração sem restrições, em suma a invenção de um dispositivo adaptado ao espaço no qual seus filmes, por mais singulares que sejam em suas individualidades, se modelam, mas, primeiramente, pelo dispositivo primeiro do cinema. Eles se confrontam também, ao curso de exposições, com obras de outra ordem, indo da fotografia à instalação, passando por todas as nuanças inumeráveis dos gêneros englobados nas artes plásticas. Sem dúvida, os cineastas também cedem frequentemente à vontade dos conservadores de museu e dos curadores. Mas isto só desloca a questão enquanto as obras sofrem mutações misteriosas. *Autobiography of a man whose memory was in his eyes* é uma das inumeráveis versões do diário sem fim de Jonas Mekas. Mas, no lugar de vê-la em uma de suas continuidades possíveis segundo o transcurso de uma sessão regular de cinema, encontra-se em *Voilà* redistribuída em três pequenas cabines, ordenadas

segundo três componentes que, podemos imaginar, se acomodam bem em um CD-Rom, ainda mais que uma vitrine abarrotada de documentos acompanha, do lado externo, esta tripla não-projeção. Outro deslocamento mínimo, mas perverso, pelo qual um filme se expõe: *Visione del deserto* concebido por Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi para a exposição *Déserts* da fundação Cartier. Um arranjo de assentos ao fundo imita a sala de cinema; no entanto, favorecendo o percurso da exposição, a luz que chega do corredor, inibe uma visão “de filme”; pode-se, para evitá-la, reclinar-se sobre almofadas amontoadas ao longo da parede – outra visão baixa. Encontra-se, na entrada, os horários das sessões, como no cinema. Este filme é e não é, de fato, o mesmo que veríamos em uma verdadeira sala; ou, para melhor ou para pior, reciclado na tevê.

Sabe-se que, por um lado, as instalações não existiriam sem o cinema. Reprisado, reencenado, desconsertado, reduzido a minuetos o cinema é tomado nas instalações como refém de um desejo artístico que não é o seu. Todas essas obras indicam o fantasma real do que se perde, sobretudo via tevê, na arte e no cinema. Mas, existe, por outro lado, as empreitadas que testemunham o desejo torto e derrisório de salvar os trapos de uma arte caquética, fingindo nutrir-se do cinema. Falsa arte de vampiro, que faz boca-a-boca sobre a outra: assim, David Reed incrusta um de seus quadros em um fotograma de *Vertigo*, gesto posto na epígrafe de *L’art contemporane et la clôture de l’histoire* por Arthur Danto⁵. Há ainda obras que, multiplicando por excesso de gestos o escárnio de sua fascinação, nos instruem sobre a arte e o cinema. Este é o caso de Douglas Gordon quando se apropria, por exemplo, de Hitchcock em *Impire à Feature Film*.

Entre os cineastas atraídos pela instalação e os “artistas” aos quais o cinema fornece a matéria prima, existe a massa enorme e proteiforme de todas as instalações (das foto-dioramas de Bert Streuli aos quartos de pura luz de James Turrell). Elas foram durante muito tempo tributárias dos efeitos ideológicos da televisão e das qualidades próprias do processo de vídeo. Pelos meios, os mais diversos, muitas estão, pouco a pouco, se aproximando do cinema e do qual reelaboram certos elementos do dispositivo tanto quanto os modos de figuração e de posturas narrativas – a ponto que se pôde formular a hipótese flutuante de *Un autre cinéma*⁶ (dois exemplos foram remarcáveis na última Bienal de Veneza: as instalações de Doug Aitken e de Shirim Neshat; desta última uma nova obra, *Rapture*, mais complexa, sobre o mesmo princípio de duas telas opostas segundo o sexo, foi um dos sucessos da Bienal de Lyon⁷). Diante de tais deslocamentos e superposições o que fazer? Seria necessário, nos parece, as avaliar, desde que valha à pena, do ponto de vista da querela implícita dos dispositivos. É, por exemplo, tocante que não tenhamos visto este ano dois filmes cuja

faixa sonora foi concebida diretamente durante a projeção, como certas tentativas dos anos vinte⁸. *Va*, de Manuela Morgaine, ficção concebida em torno da figura de Casanova, adiciona dois filmes curtos, um falado e o outro mudo e com sonoplastia *in vivo* diante da tela luminosa (a iniciativa se define assim como “uma forma de teatro visto pela ante-sala de um cinema”). Por outro lado, *Ipanema Theory* de Dominique Gonzalez-Foerster, documentário muito longo sobre as cidades, exhibe-se acompanhado de uma música incidental, improvisada em uma cabine por dois DJs de um novo gênero. O surpreendente, na ocasião de um breve debate, foi escutar o autor declarar para os presentes que ficaram sentados durante duas horas no cinema, que seu *film* cairia bem também em uma projeção externa, no transcurso de uma noite. Indecisão cativante que dá a medida dos deslizamentos incontroláveis.

E, por aí, não paramos mais, no curso das exposições e das projeções, as migrações enormes e, por vezes, mínimas pelas quais essas mixagens de dispositivos se efetuam. Parece incerto – não se sabe jamais – “teorizar” sobre tal assunto. Basta ver no que deu, depois da segunda guerra, nos Estados Unidos sobretudo, a teoria da arte, encarregada de nomear e depois *desnomear*, em nome da pintura ou das artes ditas visuais, do modernismo ou do pós-modernismo, reconhecendo para si a História da Arte como domínio próprio. Parece mais fundado se ater a isso que Foucault nomeava, muito acertadamente, “as tarefas elementares da descrição”. Isto faz supor, hoje em dia, apreender mais do que nunca todas as artes juntas para situar em cada obra as combinações que acontecem entre uma arte e outra, qualificada em particular por seu dispositivo, ou a escolha que ela faz de se manter em um só. O que é, por exemplo, o CD-Rom interativo *Moments de Jean-Jacques Rousseau*, de Jean-Louis Boiesier? Um filme? Um livro de imagens? Ou antes um signo claro de uma *estética da confusão* e sobre a qual se sabe pouco. É que o computador, bem mais que a televisão que ele parece pronto a engolir, é a primeira máquina suscetível de arbitrar todos os modos de linguagem e de expressão, como de colocá-los um dentro do outro, convertendo um no outro, e fazendo que, finalmente, cada um retorne à sua linguagem original. Inclui-se aí as instalações que ele pode simular e o cinema que transmite. Assim, o cinema, arte impura, dizia Bazin, uma vez que se inspira de todas as outras, contudo, ofertando uma única realidade, ganha paradoxalmente em pureza à medida que sua verdade, a mais ativa, vem a ser essa de seu dispositivo. Sempre singular, tanto em relação aos dispositivos que aparecem o ter antecedido como daqueles que o travestem e o imitam hoje; está ao mesmo tempo rodeado e mais solitário que jamais esteve, arte do século em seu esplendor, doravante, minoritário.

Notas

¹ « En sortant du cinéma », *Communications*, n 23, 1975, p. 104-105

² « Du défilement au défilé », *La recherche photographique*, n 7, 1989, p. 47.

³ *Bonimenteur*: espécie de narrador ou explicador *in vivo* que acompanhava as projeções mudas. (Nota do tradutor).

⁴ São as palavras do texto ao qual se chega ao fim do percurso seguindo um dos ramos da zona “Cinema” d’*Immemory*.

⁵ Seuil, 2000. A obra é comentada em seu prefácio, p. 9-14.

⁶ Ver meu texto com este título em *Trafic*, n. 34, printemps 2000.

⁷ Já mostrada em Paris em novembro de 1999, na galeria Jérôme de Noirmont.

⁸ Ver em Patrick de Haas sobre *Le temps des machines*, de Eugène Deslaw, in: *Cinema intégral*, Transédition, 1985, p. 96.