



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL

FERNANDO LUÍS MAIA DA CUNHA

***ÉCRAN SENSIBLE* - TEMPORALIDADE E MEMÓRIA NO CINEMA DE**
EXPOSIÇÃO DE ALAIN FLEISCHER.

FORTALEZA

2015

FERNANDO LUÍS MAIA DA CUNHA

***ÉCRAN SENSIBLE* - TEMPORALIDADE E MEMÓRIA NO CINEMA DE
EXPOSIÇÃO DE ALAIN FLEISCHER.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom) do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- C978e Cunha, Fernando Luís Maia da.
Écran sensible : temporalidade e memória no cinema de exposição de Alain Fleischer /
Fernando Luís Maia da Cunha. – 2015.
110 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa
de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Fotografia e audiovisual.
Orientação: Osmar Gonçalves dos Reis Filho.
1. Arte e fotografia – História e crítica. 2. Arte e cinema – História e crítica. 3. Memória na arte.
4. Fleischer, Alain, 1944-. I. Título.

CDD 777.074

FERNANDO LUÍS MAIA DA CUNHA

***ÉCRAN SENSIBLE* - TEMPORALIDADE E MEMÓRIA NO CINEMA DE
EXPOSIÇÃO DE ALAIN FLEISCHER.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom) do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho. (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Silas de Paula
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Kadma Marques Rodrigues
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos meus pais, que lutaram para que eu pudesse viver, aos meus padrinhos e avó que foram guardiões enquanto a luta era travada, a minha esposa companheira de lutas e aos meus filhos, razão pelo que luto.

AGRADECIMENTO

A minha mãe Edyr Maria Maia da Cunha, que desde que me sentiu em seu ventre travou uma luta contra tudo e todos para que eu pudesse viver em uma época onde a vida era sombria, e assombrada pela escuridão da opressão, e agora é uma grande amiga e companheira que com amor e carinho me ajuda nas lutas diárias.

Ao meu Pai, Álvaro Alfredo Cunha, que foi-se tão cedo, mas deixou a marca da luta e da perseverança, mostrando que o que importa é percorrer a vida pelos caminhos corretos e com as escolhas que valorizam mais a vida que o sucesso.

Aos meus padrinhos, Erci e Nadim e avó Glória, que no meio de um período de distância me deram todo apoio para que eu pudesse viver uma vida bela, e com amor e carinho me ajudaram a ser quem eu sou hoje. Ao meu avô, Manoel Maia, dois anos que me mostraram que a vida tem que ser saboreada.

A minha esposa Milza, que ao meu lado batalha pela construção de uma vida e uma família e em todos os aspectos que esta luta proporciona, busca ao meu lado o melhor que temos se somos para receber o que a vida nos traz.

Aos meu filhos, Maria Clara, Maria Fernanda e João Moysés, razão pelo que luto e pelo qual busco crescer pessoalmente e academicamente. Descobri que o amor, inesgotável, nos surpreende com sua força e sua potencia, e eles são a razão desta descoberta.

Ao Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho, pela excelente orientação, parceria, paciência, pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões. Uma parceria se constrói através da confiança, e isso, posso dizer que foi consolidado como inicio de uma frutuosa amizade.

Aos professores participantes da banca examinadora Prof. Dr. Silas de Paula, companheiro de luz e da imagem que generosamente sempre compartilhou conhecimento e principalmente seus questionamentos me fazendo sempre crescer e desejar o magistério e a Prof Dr. Kadma Marques Rodrigues por aceitar participar da banca.

Aos professores do PPGCOM, que acrescentaram demais com sua dedicação.

Aos colegas da turma de mestrado: Ângela, Isabelle, João, Diego e principalmente Érico Araújo pelas reflexões, críticas, sugestões recebidas e pela parceria.

A Alain Fleischer, por me receber com tanta simplicidade e gastar tempo para uma fascinante e saborosa conversa sobre *Écran Sensible*. Além de me receber dentro da apresentação de *Écran Sensible* em Nantes com tanta dedicação e generosidade.

A Deus, Senhor do Tempo.

“Que é, pois, o tempo? Quem o poderá explicar facilmente e com brevidade? Quem poderá apreendê-lo, mesmo com o pensamento, para proferir uma palavra acerca dele?”

Santo Agostinho

RESUMO

Esta dissertação busca refletir sobre os diálogos entre fotografia e cinema, quando estas duas formas expressivas passam a criar pontos convergentes e a propiciar um entendimento diferenciado na utilização dos dispositivos. Isso gera um cenário cada vez mais híbrido, com interferências no tempo fotográfico e no tempo cinematográfico. Essas transformações propiciam novas representações da temporalidade, que passa a ser compreendida em um espaço onde as variações do tempo causam um novo paradoxo: estamos diante do reconhecimento do anacronismo, em durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. Esse atravessamento dos tempos – que só é possível por conta da sobrevivência das imagens e das leituras que são feitas sobre elas – proporciona uma quebra na progressividade temporal, uma vez que se apresenta como um operador de diferenciais do tempo de cada imagem, perpassando as fronteiras do movimento na imagem fixa e da fixidez da imagem em movimento. A partir da criação de diferentes experiências de fruição, o espectador ativa novas camadas de percepção do tempo. Para tanto, analisaremos como o cinema de exposição – expressão cunhada pelo crítico de arte contemporânea Jean-Christophe Royoux e aprofundada por Philippe Dubois – se opõe ao cinema de projeção, num movimento que ocorre pela ocupação de outros espaços de exposição, como galerias de arte e museus. Produz-se assim uma leitura diferenciada do tempo e da temporalidade através da memória. Através da performance *Écran Sensible*, do fotógrafo e cineasta francês Alain Fleischer, a pesquisa procura mergulhar no espaço teórico que serve de embasamento para estas novas experiências de fruição e novas camadas de percepção do tempo e da memória, dialogando com os autores Philippe Dubois, Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Antônio Fatorelli, Mauricio Lissowsky e Katia Maciel.

Palavras-chave: Cinema de exposição; temporalidade; dispositivo; memória.

ABSTRACT

This work intends to discuss about the dialogues between photography and cinema, creating intersections and making possible an understanding in regard to the uses of devices that, when imbricate, become hybrid, which result in interferences both in photographic and cinematographic times. These changes generate new representations of temporality, which start to be understood as a site of paradox to the variations of time. Anachronism is recognized, in its multiple durations, heterogeneous times and tangled memories. This crossing of times – which is only possible due the surviving of images and the readings made about them – makes possible a break of the temporal progression, since it is presented as a document that operates in the differentials of each image duration, permeating borders of movement in still image and fixity in moving images. Facing the creation of different experiences of enjoyment, the spectator can activate new levels to the perception of time. To accomplish these intentions, we will analyze how the exposition cinema – term proposed by Jean-Christophe Royoux and developed by Philippe Dubois – opposes to the cinema of projection, in a movement that happens when cinema occupy other spaces, like art galleries and museums. It produces a different perception of time and temporality, through memory. Our main focus is the performance *Écran Sensible*, by French photographer and filmmaker Alain Fleischer. The research intends to immerse the territory of theories that are the basis for these new experiences and new levels of perception of time and memory. We dialogue here with authors like Philippe Dubois, Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Antônio Fatorelli, Mauricio Lissowsky and Katia Maciel.

Keywords: cinema of exhibition; temporality; device; memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Douglas Gordon, 24 hours Psycho, 1993.....	31
Figura 2 – Douglas Gordon, Déjà vu, 2000.....	31
Figura 3 – Matthias Müller, Home Stories, de 1990.....	32
Figura 4 – Peter Tsecherkassky, Outer Space.....	33
Figura 5 – Pierre Huyghe, The Third Memory, 1999.....	34
Figura 6 – Les cabanes d’Agnès Varda, 2006 a 2009.....	35
Figura 7 – Janet Cardiff e Georges Bures Miller, The Paradise Institute, 2001.....	38
Figura 8 – Luc Courschenes, Panoscope à 360°, 2000.....	39
Figura 9 – Anthony Mc Call, Line Describing 1973.....	40
Figura 10 – The Velling, 1995, Bill Viola.....	41
Figura 11 – Les veuves de Noirmoutier, 2005, Agnès Varda.....	43
Figura 12 – Frames/fotografias do filme La Jetée. Diretor: Chris Marker, 1962.....	49
Figura 13 – Frame filme Zoo Zéro (1979), Alain Fleischer.....	52
Figura 14 – Frame filme Zoo Zéro (1979), Alain Fleischer.....	52
Figura 15 – L’âme du couteau da série Still Life – Alain Fleischer.....	53
Figura 16 – L’âme du couteau da série Still Life – Alain Fleischer.....	53
Figura 17 – L’âme du couteau da série Still Life – Alain Fleischer.....	53
Figura 18 – Séries Cinecitta – Alain Fleischer.....	54
Figura 19 – Séries Cinecitta – Alain Fleischer.....	54
Figura 20 – “Franz II”, homenagem a Franz Kafka de 1995, projeção videográfica – Alain Fleischer.....	55
Figura 21 – Autant en Emporte le Vent (1980, instalação), releitura do filme: E o vento levou – Alain Fleischer.....	56
Figura 22 – “Flip-books” (1988) – Alain Fleischer – França.....	59
Figura 23 – “Raccords” – Alain Fleischer.....	60
Figura 24 – “Raccords” – Alain Fleischer.....	60
Figura 25 – “The Tower is an object which sees, a glance which is seen” – Thomas Kellner.....	61
Figura 26 – “The Tower is an object which sees, a glance which is seen” – Thomas Kellner.....	61

Figura 27 – “The Tower is an object which sees, a glance which is seen” – Thomas Kellner.....	61
Figura 28 – Boulevard du Temple à Paris - Daguerre,1838.....	63
Figura 29 – Les jouets tracteurs, 1986-1987 – Alain Fleischer.....	64
Figura 30 – “Recherche de Stella” – Alain Fleischer.....	65
Figura 31 – “Photo finish faces” - Paolo Gioli.....	66
Figura 32 – “Happy days”, 1986 – Alain Fleischer.....	66
Figura 33 – “Happy days”, 1986 – Alain Fleischer.....	66
Figura 34 – “Happy days”, 1986 – Alain Fleischer.....	66
Figura 35 – Searching and Slap, 1911 - Anton Giulio Bragaglia and Arturo Bragaglia.....	67
Figura 36 – Thais, Les possédées, 1917- Anton Giulio Bragaglia and Arturo Bragaglia....	67
Figura 37 – Frame de Film Stenopeico, 1973-1989 – Paolo Gioli.....	68
Figura 38 – Frame de Film Stenopeico, 1973-1989 – Paolo Gioli.....	68
Figura 39 – Frame de Film Stenopeico, 1973-1989 – Paolo Gioli.....	68
Figura 40 – Dans le cadre miroir, 1984 – Alain Fleischer.....	70
Figura 41 – Dans le cadre miroir, 1984 – Alain Fleischer.....	70
Figura 42 – Le Doulos, Jean-Pierre Melville – 1962.....	70
Figura 43 – Le Systeme Fleischer, 2011 – Alain Fleischer.....	71
Figura 44 – “La Nuit des Visages” de 1995 – Alain Fleischer.....	72
Figura 45 – “La Nuit des Visages” de 1995 – Alain Fleischer.....	72
Figura 46 – “La Nuit des Visages” de 1995 – Alain Fleischer.....	72
Figura 47 – “La Nuit des Visages” de 1995 – Alain Fleischer.....	72
Figura 48 – Exposição no amplo espaço do Grand Palais – Alain Fleischer.....	74
Figura 49 – Atlas Mnemosyne, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929.....	74
Figura 50 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	77
Figura 51 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	77
Figura 52 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	77
Figura 53 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	77
Figura 54 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	77
Figura 55 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	77
Figura 56 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	77
Figura 57 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	77
Figura 58 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	78

Figura 59 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	78
Figura 60 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	78
Figura 61 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	78
Figura 62 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	78
Figura 63 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	78
Figura 64 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	78
Figura 65 – Frame de Écran Sensible Alain Fleischer.....	78
Figura 66 – Alain Fleischer e sua equipe, Fernando Maia da Cunha.....	92
Figura 67 – Performance Écran Sensible em seu final, Fernando Maia da Cunha.....	97
Figura 68 – Performance Écran Sensible em seu final, Fernando Maia da Cunha.....	97

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	CINEMA DE EXPOSIÇÃO, HIBRIDIZAÇÃO E TEMPORALIDADE.....	22
2.1	Atravessamentos: fotografia, cinema e a arte contemporânea.....	22
2.2	Cinema de Exposição - migração das imagens e migração dos dispositivos.....	30
2.3	Temporalidade no cinema de exposição e o processo de fruição do espectador.....	44
3	ALAIN FLEISCHER E SUA OBRA.....	52
3.1	Alain Fleischer, Migração dos dispositivos e das imagens.....	52
3.2	A temporalidade em Alain Fleischer.....	58
3.3	Alain Fleischer e o Cinema de Exposição.....	71
3.4	Performance Écran Sensible, Migração de dispositivo e de imagens.....	75
4	PERFORMANCE ÉCRAN SENSIBLE, IMAGEM, TEMPORALIDADE, MEMÓRIA E ANACRONISMOS.....	84
4.1	Paradoxo do tempo, a imagem: imobilidade e o movimento.....	84
4.2	Temporalidade e anacronismos.....	89
4.3	A imagem como depósito de memória, lugar de fruição.....	96
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
	REFERÊNCIAS	107

1. INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, o cinema e a fotografia transformaram-se, criando fronteiras mais fluidas entre dispositivos que se expandiram transversalmente. Podemos detectar atravessamentos entre diferentes formas técnicas e artísticas, perpassando e hibridizando campos que outrora possuíam uma especificidade. Emerge agora um movimento estético, um interesse de mistura e experimentação por parte dos artistas, pautado pelo pensamento do contrabando, do transversal, e também por um pensamento pós-moderno que se complementa com as novas tecnologias e a digitalização dos novos dispositivos.

Este movimento não se atém somente aos novos dispositivos digitais, trata-se de um pensamento da transversalidade. Para Antônio Fatorelli (FATORELLI, 2013, p.5), as formas híbridas originárias das combinações entre fotografia, cinema, vídeo e imagem digital trazem à tona, no cenário artístico contemporâneo, novas dinâmicas entre a obra, o corpo e o pensamento.

Segundo Dominique Païni (2008), “busca-se a sensação; a sensorialidade contra o sentido; prevalece a adulação dos sentidos, mais do que a complexidade dramática, que dificilmente se realiza quando o corpo do espectador está em movimento, não cativo em uma poltrona” (PAÏNI, 2008, p.29). Este novo cenário se constrói em torno do espectador contemporâneo, já não mais satisfeito com a distância imposta pelo cinema industrial, que determina uma fruição mais rígida, contraposta a uma fruição mais fluida, fortalecida pela cultura contemporânea e relacionada a um desejo de liberdade individual.

Essas mudanças ocasionaram uma crise de identidade no fazer e no pensar cinema, o que provocou uma crise institucional nos estudos sobre o cinema. No mundo acadêmico criaram-se duas posturas: uma mais dogmática, que busca a especialização, e outra mais livre, que busca a abertura, a investigação sobre limites e a aceitação de mudanças e crescimentos. Os conceitos de “pós-cinemas”, de Arlindo Machado (1997), e de “entre-imagens”, de Raymond Bellour (1997), servirão de guia para o aprofundamento destas questões.

Diante desse cenário, será realizado um recorte para verificar como o cinema percorre estas transversalidades, através do conceito de “cinema de exposição”, com base nas reflexões de Philippe Dubois (2003), e para saber como essa forma híbrida, decorrente de assimilações, sobreposições e atravessamentos com as outras mídias, é característica própria de nosso tempo.

De acordo com Dominique Païni (2008):

Há 15 anos que o cinema se expõe. Cineastas são objetos de exposição, filmes são ‘pendurados’ nos espaços mais nobres dos museus, principalmente com seus grandes mestres: Hitchcock, Renoir, Godard, Lynch, Varda... Cinema exposto é despojado de sua estrutura ficcional e narrativa completa, a dramaturgia e a intensidade podem ser expostas, mas a narrativa e o estiramento, não (PAÏNI, 2008, p.28).

Essas modalidades de ver o filme têm hoje muitas formas, o que traz um questionamento polêmico por parte da crítica, que indaga: se o cinema não está na sala, mas fora da sala, ele ainda é cinema? A experiência cinema estaria diretamente ligada com a configuração delimitada pelo seu dispositivo? Esta é uma polêmica sobre a experiência do cinema, esbarrando em sua identidade profunda.

Walter Benjamin (1994)¹ desenvolve uma base conceitual que justifica esta linha de pensamento presente na indagação. Elaborando em termos de um discurso da cinefilia, o autor assinala que o amor pela projeção em uma sala traz um valor para o dispositivo, que ganha assim um valor de culto. Esse valor é abalado pela reprodutibilidade técnica. Se pensarmos nos desdobramentos técnicos posteriores, vale pensar que, através da exibição em DVD, VHS, televisão e celular, há uma perda do valor da projeção e um aumento do valor da exibição, por conta das transformações dos dispositivos. Mas o problema que encontramos agora já tem novas nuances: ao deslocar a projeção para os museus, o que acontece? Será que o valor de exibição é maior do que o da projeção e, nesse caso, deixamos assim de estar diante de algo que se possa chamar de cinema?

Aprofundando a questão, surgiram correntes que buscaram investigar este novo cinema. Dentre elas, destacamos duas, que convergem com a opinião de que esse novo cinema traz sim um valor de culto. Mas elas caminham em direções diferentes quanto à teorização de como esse novo cinema se comporta.

Kátia Maciel (2008) traz à tona que esse novo cinema existe por conta do espectador e trabalha com uma categoria que define como cinema-instalação, isto é, um cinema instalado em um ambiente predeterminado, no qual a espacialização da projeção é essencial para que a experiência fílmica se realize.

Em suas palestras realizadas na UFC (Universidade Federal do Ceará), em 2013, Philippe Dubois mergulha no conceito de cinema de exposição e trabalha através de duas grandes categorias descritivas: a migração dos dispositivos e a migração das imagens, que ao longo da dissertação será mais aprofundada.

¹

Em seu famoso texto *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*.

Na Performance *Écran Sensible*, objeto desta dissertação, o fotógrafo e cineasta francês Alain Fleischer atua dentro do que Philippe Dubois classifica como migração das imagens, mais especificamente dentro de uma subcategoria classificada por ele como filme materializado. Trata-se de um objeto que utiliza a imbricação entre os dispositivos da fotografia e do cinema, atuando como espaço fluido de atravessamentos próprios de nosso tempo.

A relação estreita entre fotografia e cinema – a partir da utilização, de um lado, da fixidez na imagem em movimento, e de outro, da busca pelo movimento na imagem fixa –, não surgiu bruscamente com as tecnologias digitais. Ela tem a ver com uma história de contágios e imbricações recíprocas, criando assim uma fluidez estética, presente em vários campos e mídias, que propiciam novas utilizações no âmbito da imagem contemporânea.

Ao estudar a natureza desta relação, percebemos que, ao longo do tempo, ocorreram múltiplos diálogos, utilizando a ideia de fixidez e de movimento. Essas diferentes abordagens tentaram recolocar esses trânsitos em outros termos, alcançando aproximações consistentes, que parecem ter sido um pouco esquecidas. Para entender melhor buscaremos um mapeamento histórico desses movimentos.

Essas novas confluências trazem heranças estéticas das tradições de ambas as formas expressivas. Com a mistura, entretanto, cria-se uma nova estética, própria da fluidez que atravessa os dispositivos. As novas configurações desse cenário atuam no deslocamento do próprio objeto filmico ou fotográfico e articulam também uma nova noção de tempo. Pois a ideia dessa relação está diretamente associada às questões do tempo e da temporalidade.

A esse respeito precisamos refletir: de que tempo se está falando? Como entendemos a temporalidade? Como ela teoricamente estabelece conceitos para a construção do tempo fotográfico e do tempo cinematográfico em um processo de imbricação? O que acontece quando a hibridização e a migração dos dispositivos criam um terreno propício à junção das linguagens? Esses atravessamentos aproximam a fotografia do cinema ou criam um novo espaço artístico? Como opera a memória na obra *Écran Sensible*, se tomarmos o conceito de anacronismo desenvolvido por Didi-Huberman? Os conceitos de temporalidade estabelecidos até então dão conta deste novo cinema? Eles estabelecem um entendimento de tempo? Em que medida seria possível dizer que as contaminações atravessam e transpassam as fronteiras estabelecidas por cada categoria ao longo da história e transformam a percepção do tempo?

Tempo este questionado por Henri Bergson (1988), que acreditava não poder ser mensurado por padrões rígidos de medida e sim pela duração da consciência que o experimenta. Transportando esse conceito para o cinema, Gilles Deleuze fez eco a Bergson, relacionando a experimentação de um tempo flexível e plural, libertando o passado e o futuro da temporalidade linear e racional através do confronto da imagem-movimento com a imagem-tempo.

Utilizando estas duas linhas de pensamento, criam-se subsídios para a reflexão sobre como, através do século XX, a fotografia e o cinema desenvolveram suas temporalidades próprias. Percorrendo caminhos diferenciados, afirmou-se uma opção pela fixidez, na fotografia, e pelo movimento, no cinema, não só por questões teóricas e conceituais, mas também pelas características próprias do fazer, algo que é da ordem da produtividade programada da máquina, o que na fotografia se volta para o instantâneo e no cinema para o movimento.

Em sua obra, Alain Fleischer instiga o espectador com a ambiguidade de seu trabalho, que pergunta onde está a fronteira entre a fotografia e o cinema. Ao deslocar os dispositivos, embaralha-os, confunde-os e finalmente imbrica-os. Deixa, assim, no ar uma questão, para que o espectador desenvolva, através da fruição, uma reflexão a respeito dos limites entre a fotografia e o cinema. Em meio a esses questionamentos contidos na experiência da obra, chega-se à conclusão de que uma fronteira já não existe mais, ela está contida no espaço entre a obra e o espectador.

Na obra *Écran Sensible*, objeto deste estudo, Alain Fleischer trabalha com uma cadeia de possibilidades temporais trazendo para nós o debate sobre o tempo e a temporalidade que reside neste fluxo. Ele nos indaga se é possível operar com as noções temporais vindas da fotografia e do cinema de modo isolado e nos instiga a perceber que os conceitos utilizados individualmente não dão conta de um novo regime temporal que é fruto de atravessamentos. Esses trânsitos se processam tanto na fruição da performance quanto no momento de resgate da experiência, já que ao entrar em contato com a fotografia resultante da projeção, o espectador também é levado a um gesto de reminiscência – a um trabalho de memória, então. Uma memória construtora de um paradoxo temporal, se abrindo ao reconhecimento do anacronismo que jamais sobrevive no momento correto, aparece sempre a contratempo e compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas.

Este atravessamento dos tempos, que só é possível por conta da sobrevivência das imagens e das leituras feitas sobre elas, proporciona uma quebra na progressividade da

história, uma vez que se apresenta como um documento que perambula pelo tempo, ou como diria Didi-Huberman (2010), que opera nos diferenciais do tempo de cada imagem, buscando refletir com a ajuda de autores e conceitos que se dedicam a tratar os tempos da fotografia e do cinema.

Roland Barthes, em *A câmara clara* (1984, p.14) busca compreender as especificidades do signo fotográfico. Sugere a princípio que tudo o que uma fotografia pode dizer é “isso é isso”, mas corrige o tempo verbal e recoloca: “isso foi” (BARTHES, 1984, p.115). Assim poder-se-ia afirmar que o tempo da fotografia é o pretérito, porque é assim que busca reencontrar o referente, o objeto fotografado. Mas esse deslocamento temporal não é suficiente para dar à fotografia a capacidade de representar o tempo.

Na definição de Jacques Aumont (1993, p.160), as fotografias são imagens “não-temporalizadas”, porque, ao contrário do que ocorre no cinema, “permanecem idênticas a si próprias no tempo”. O que distancia, ao invés de aproximar os dois dispositivos. Gilles Deleuze ecoou esse distanciamento ao opor imagem-movimento, ação baseada em reações corroboradas por elementos da linguagem cinematográfica que evidenciam uma sequência lógica, à imagem-tempo, relacionada a um tempo flexível e plural, englobando passado e futuro libertos da temporalidade linear e racional. Também desenvolveu a noção de cristal do tempo e do regime cristalino da imagem cinematográfica no livro *A Imagem-tempo*. O cristal associa tempos diversos simultaneamente, atravessando passado e futuro em oposição a um tempo linear (DELEUZE, 1985). Torna-se necessário, assim, imbricar os pensamentos, para extrair uma formulação conceitual que leve mais em conta os atravessamentos e as aproximações de nosso novo cenário, e que se torne mais fluida e confluyente com uma outra noção de tempo e de temporalidade.

A “máquina de esperar”, conceito de Maurício Lissovsky, está longe de ser o testemunho de um passado remoto. Ela caracteriza-se como retenção do tempo para poder articular a experiência e prolongá-la em um futuro. Em seu livro *A fotografia entre documento e a arte contemporânea*, André Rouillé também procura imputar à fotografia um papel negado pelos teóricos ao longo do século XX, o de um mecanismo de expressão e não de mera documentação.

Para Antonio Fatorelli, em seu artigo *Variações do tempo – mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento*, “As passagens e os movimentos entre as imagens proporcionam a emergência de novos modos de encadeamento, de interrupções, de retardos e de acelerações, alterando significativamente as margens de indeterminação do sujeito e o seu

domínio afetivo” (2012, p.13), trazendo assim o espectador e seu domínio afetivo para uma interpretação que constrói uma nova temporalidade na fruição do objeto.

Philippe Dubois traz novas contribuições a este novo olhar sobre o tempo, quando afirma:

na impossibilidade de dar conta dessas experiências estéticas unicamente a partir das suas convicções pressupostas e dos seus hábitos perceptivos, o observador é solicitado a realizar um trabalho interno de assimilação, tão incerto e imprevisível quanto às imagens com que se defronta. Deste modo, uma disposição física e psíquica do sujeito observador, ele mesmo confrontado com os pressupostos da variabilidade, da instabilidade e da multiplicidade proporcionada pela dinâmica de atravessamento das imagens (DUBOIS, 2003, p.4).

Para Philippe Dubois, não há dúvida do que acontece no cinema de exposição. O autor colabora para o entendimento deste novo tempo e destas novas temporalidades, através de seu conceito de “Imagem-memória”. Assim, na performance *Écran Sensible*, o sujeito observador possui uma disposição física e psíquica que o coloca como sujeito da realização de uma nova fruição, fruto de um atravessamento das imagens e da memória.

Maurício Lissowsky, em seu artigo *O elo perdido da fotografia*, afirma: “Disponho-me, desde já, a sugerir uma temporalidade própria para este *rendez-vous*. Pretendo assim, escapar do regime de visualidade a que o cinema submete a fotografia. Evoco dois pequenos testemunhos desta singular temporalidade transterritorial” (2012, p.1). Aqui temos uma junção do que vimos em Fatorelli e Dubois e, claramente, um novo pensamento a respeito desta temporalidade, como fica ainda mais claro, mais a frente em seu artigo quando afirma: “Proponho que observemos este encontro entre fotografia e cinema como um acontecimento no interior desta temporalidade” (LISSOWSKY, 2012, p.2).

Com estas reflexões conceituais, temos uma aproximação que nos permite mergulhar e explorar uma zona fronteiriça. Para poder construir melhor este olhar, proponho pesquisar a temporalidade na fixidez e no movimento, fruto da imbricação e da hibridização dos dispositivos do cinema de exposição. Definiremos como objeto de pesquisa a performance *Écran Sensible*, do fotógrafo e cineasta francês Alain Fleischer, estabelecendo assim as condições deste encontro. Onde e quando ele acontece?

Este trabalho pretende conceitualmente desenvolver a noção da relação entre Imagem, memória e tempo, entendida aqui como estados da memória que provocam uma temporalidade própria resultante da fruição do sujeito observador. Nosso ponto de partida é o conceito de “Imagem-memória”, proposto por Philippe Dubois e entendido por ele como uma nova postura de fruição do espectador perante a obra, provocando a hibridização da fotografia no cinema. Nos apoiamos ainda no conceito de anacronismo, desdobrado por Didi-Huberman,

que permite encarar a imagem como documento de uma possível memória, como um objeto gerador de imagens anacrônicas que estão a todo o tempo se movendo, e deixando evidente que “em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, colidem ou bem se fundem plasticamente uns aos outros, se bifurcam ou bem se enveredam uns aos outros” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.46).

Para tanto, realizamos uma pesquisa de campo, que consiste em uma visita à escola Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains, no mês de novembro de 2014, a convite do próprio Alain Fleischer, para convívio, entrevista e visita ao museu com suas obras, bem como a participação, em Nantes, da performance *Écran Sensible*. Com base nesta pesquisa partiremos para a análise filmica da obra de Alain Fleischer, tomando como embasamento técnico e teórico as noções de migração dos dispositivos e de migração das imagens, estrutura fundamental para a análise do cinema de exposição, nas discussões de Philippe Dubois.

Para construção da problematização, percorremos uma pesquisa teórica sobre o conceito de cinema de exposição, suas classificações e subclassificações, utilizando o aporte teórico de autores como: Raymond Bellour, Dominique Païni, Philippe Dubois, Katia Maciel e André Parente. Com esses conceitos, pretendemos obter as condições para uma imersão nas indagações teóricas sobre a temporalidade e a memória, enfrentando o problema do tempo de forma mais precisa e concreta, a partir de algumas perspectivas conceituais já formuladas e criadas para estudar esse tipo de obra: imagem-tempo, imagem-cristal, anacronismo, imagem-memória.

Serão analisadas ainda obras artísticas da contemporaneidade que trabalham com as questões do tempo e da temporalidade contidas em um espaço fluido, provocado pela imbricação e hibridização da fotografia e do cinema, para poder refletir melhor acerca da performance *Écran Sensible*, obra de Alain Fleischer.

A pesquisa buscará se perguntar se o desenvolvimento do conceito de “Imagem-memória temporal”, conforme a proposição que indicamos acima, acrescenta e justifica um olhar diferenciado sobre as obras artísticas da contemporaneidade que trabalham com as questões do tempo e da temporalidade. Queremos investigar se essa proposta conceitual pode mobilizar as análises de trabalhos contidos no espaço fluido do cinema de exposição, especialmente a obra de Alain Fleischer, e se os conceitos de anacronismo e de imagem-cristal se inserem ou servem como base neste contexto mais amplo de indagações. O primeiro capítulo da dissertação mergulharemos nos atravessamentos que a hibridização entre a fotografia e o cinema provocam, no cinema de exposição, base da Performance *Écran*

Sensible e as relações das figuras de tempo e seus principais autores e conceitos tem com a arte. No segundo capítulo para melhor entender a performance *Écran Sensible*, pesquisamos Alain Fleischer e sua obra e sua relação com outros artistas, a temporalidade em sua obra e o cinema de exposição e a migração de dispositivos, como base da Performance *Écran Sensible*. No terceiro e último capítulo temos a relação da performance *Écran Sensible* a migração das imagens e dos dispositivos a temporalidade e a memória.

Assim, com base na conclusão a ser desenvolvida neste projeto, nosso intuito é buscar contribuir de alguma forma para a construção de um caminho que amenize a angústia – a mesma que deu origem a este projeto – de fotógrafos e cineastas nas suas experiências práticas. Essa angústia seria diluída nos gestos de migrar entre a fixidez e o movimento, para que essas fronteiras possam ser atravessadas com fluidez, com uma clareza própria da execução desse novo audiovisual, mesmo que o ponto original da construção da imagem tenha uma ancoragem mais específica na fotografia ou no cinema.

2. Cinema de Exposição, hibridização e temporalidade

2.1. Atravessamentos: fotografia, cinema e arte contemporânea

Desde que os traços rústicos nas cavernas dissociaram a imagem dos objetos, a percepção humana se transformou para sempre. Foram criadas novas configurações simbólicas, que atravessaram tempo e espaço em uma nova relação com a visualidade, com o significado e com a memória, provocando novas interseções nos processos cerebrais de percepção e de interpretação do real.

A imagem torna-se um desafio direto ao olhar humano. Sendo atravessado por uma fascinação incontrolável, ele foi impelido, ao longo da história, a buscar sempre novas vias. Era preciso ingressar definitivamente em um sistema de linguagem cada vez mais elaborada que pudesse conter uma potência devastadora na construção da identidade humana. E todo esse processo extrapola a relação estreita entre o visível e a imagem.

As imagens permeiam a humanidade, elas são urgentes, imagens que queimam como reflete Didi-Huberman (2013). Ao tocarem o real, elas suscitam novas visualidades e percepções estéticas que se modificam ao longo do processo de crescimento da consciência técnica e artística. Sem se adequarem a uma lógica que aprisiona o sensível, buscam, através de tensionamentos e problematizações ao longo dos tempos, novos caminhos pautados em experimentações estéticas, teóricas e políticas, que passam longe de uma fundamentação lógica. Pelo contrário, na maioria dos casos, são fruto de uma motivação empírica inconformista. Elas buscam, como um furacão, devastar aquilo que se tornou posto e definitivo de uma expressão visual. Mas como em todo furacão, no qual as coisas são retiradas do lugar, quebradas, lançadas para outros destinos, os regimes visuais postos são desconstruídos e, por vezes, até aniquilados no intuito da construção de algo novo.

O fascínio outrora despertado não permite a total aniquilação daquilo que realmente ardeu. As imagens que queimaram profundamente o imaginário permanecem ou são revisitadas em ações cíclicas. Esses retornos nos preservam da destruição e da inconformidade momentânea, porém legítima, vinda dos arautos apocalípticos que pregam a mudança de paradigma do regime de visualidade. Diante de uma humanidade que está em constante e acelerada mudança, as imagens servem como um respiro que encontra espaços nas lacunas e intervalos do barulho, provocado pelo empenho em avançar cada vez mais em direção ao futuro.

A imagem é que suscita novos caminhos, os artistas sensíveis escutam e enfrentam um novo e angustiante caminho de descobertas que, por vezes, são labirintos sem saída que chegam até a suscitar a destruição da obra ou deles próprios. Mas é impossível ficar passivo à ardência da imagem: “A imagem queima com o desejo que a anima, com a intencionalidade que a estrutura, com a enunciação, inclusive com a urgência que manifesta”. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p.51).

Dentro deste processo construtivo de uma imagem latente que nos revele e mostre aquilo que insiste em ficar no território das possibilidades, a fotografia e o cinema vêm, ao longo de sua existência, fixando tentativas diversas e maravilhosas de direcionamentos para uma possível estratégia de enfrentar desafios estéticos, conceituais e políticos de uma configuração esperançosa de ouvir o que as imagens pensam.

Em meio a tensões próprias do processo inovador e fruto de profundas transformações tecnológicas e conceituais a partir da década de 1970, principalmente com o surgimento da vídeo-arte, surge um novo cenário rico de implicações e experimentações. Esse novo ambiente traz em si possibilidades de estabelecer a base do que intensificou os estados híbridos da imagem e abre um espaço potente de ressignificação. Em uma tentativa de estabelecer um encontro entre a fotografia e o cinema, cria-se um espaço fluído e contínuo de trocas, de distribuição de novos papéis e de imbricações que estabelecem novos territórios para a imagem.

Dentro de um amplo leque de possibilidades que se abre com esse cenário, penso que se torna interessante traçar um breve cenário histórico, afim de proporcionar uma base de entendimento sobre este caminho trilhado que serve de base para a imagem contemporânea e suas relações com espaço, tempo e memória.

O termo contemporâneo aqui nesta pesquisa, trata-se de uma denominação de um período da história da arte no qual a fotografia e o cinema passam a dialogar e a estabelecer um movimento amplo de trocas com as artes plásticas. Nesse novo momento, os artistas passaram a se apropriar dos dois meios para desenvolver seus trabalhos. Com isso, começamos a ver tanto a fotografia como o cinema ingressarem nos espaços da arte e a ocupar lugar nos museus e nas galerias, estabelecendo atravessamentos de fronteiras e criando um território permeável a novos diálogos.

A imbricação entre a fotografia e o cinema vem se multiplicando há tempos na produção contemporânea de alguns artistas. O hibridismo surge como ponto de partida para as investigações de um possível lugar em que uma nova linguagem é fruto da aproximação dos

dois meios. Passa-se a contrapor definições técnicas e teóricas, elaboradas durante anos, que determinavam a impossibilidade de uma tal aproximação, pondo em crise a falsa problemática discutida por muito tempo sobre se fotografia e cinema pertencem ou não ao mundo da arte.

Aqui cabe fazermos um recorte. Interesse-me pela convergência entre a fotografia e o cinema na arte contemporânea, mas é necessário direcionar essa investigação para as forças resultantes das imbricações entre essas duas formas expressivas, especificamente pelo ponto de vista das figuras de tempo. Cabe se perguntar como desse encontro surgem novas relações, advindas a partir de uma ruptura temporal com a já estabelecida vigência de um tempo próprio do fotográfico e do cinematográfico, estabelecidos em seus processos técnicos, teóricos e narrativos.

De um lado, a fotografia tem habitado o cinema de forma contundente, com diversas possibilidades e com vários resultados e nuances para a cinematografia. De outro, o cinema tentou se expressar, em alguns momentos, através da fotografia, contando belas histórias imagéticas e criando fissuras que por vezes mostraram caminhos possíveis de imbricação. No entanto, mesmo com esses percursos de intercâmbio, é inegável que os dois se colocaram, por muitas vezes, em lugares de oposição, a fim de afirmarem e consolidarem seus processos narrativos próprios.

A fotografia se notabilizou por recortar um instante do espaço e do tempo e por elaborar uma narrativa capaz de um potencial de síntese. Isso proporcionava a construção de uma narrativa profunda, capaz de estabelecer condições para um diálogo potente da imagem com o espectador e abrir um grande leque de opções conceituais e teóricas que cada vez mais atrai adeptos apaixonados. O poder de síntese da fotografia cria uma marca profunda nas possibilidades que a imagem constrói na memória e nas figuras do tempo, estabelecendo-se como a vertente da narrativa imagética que se define pelo instante, pelo quadro único. Mas com os avanços tecnológicos e a proliferação de equipamentos com possibilidades de registros fotográficos, ela se vê em meio a uma crise em seu regime de visualidade. Isso se deve, sobretudo, à produção em larga escala de imagens que se repetem e criam uma fadiga visual profunda. Em meio a essa intensificação de usos, abre-se espaço para a utilização do fotográfico em novos regimes visuais.

Por outro lado, temos o cinema em uma situação de trânsito na sua própria trajetória histórica. Pois vale lembrar que ele passa por uma fase inicial na qual as experimentações eram abundantes: isso permite mesmo que ele caminhe por uma busca do fotograma como unidade mínima do filme, numa aproximação com a fixidez da fotografia, em determinados

momentos. Mas, então, uma linguagem cinematográfica vem se consolidar quando passa a usar muito bem a manipulação do tempo no gesto de representar a realidade, transmutando a escalas, alongando, encurtando, interrompendo, invertendo, construindo temporalidades e narrativas próprias. Quando passamos ao momento que nos interessa mais de perto aqui, nos deparamos, ainda mais, com um contexto dominado por novas tecnologias, que possibilitam ao cinema buscar novamente outros ambientes de expressão. Ele passa a frequentar museus e galerias através das mãos dos artistas que, ao desconstruir o código cinematográfico, perseguem, muitas vezes, uma direção oposta em relação àquela dos artificios de manipulação do tempo: eles retomam a fixidez do movimento, para poder melhor compreender a narrativa contida na cinematografia.

Mas onde a fotografia e o cinema convergem? Como se dá esse movimento? A experiência de fruição pode se dar em qualquer local e através de qualquer mídia? O campo da arte seria o lugar mais propício para esse encontro? As recentes inovações tecnológicas colaboram para tanto, ou isso pode ser feito com processos mais antigos? Penso que são questionamentos complexos a serem pensados, se analisarmos o vasto manancial de opções que despontam para nós, mas se pudermos fazer um recorte, podemos ter uma reflexão mais enxuta que pode servir de partida para um pensamento mais amplo.

Os movimentos e atravessamentos entre imagens propiciam novos encadeamentos, interrupções, acelerações e ralentamentos. São processos de reconfiguração dos limites territoriais de experiência do sujeito. O estado afetivo do espectador, ao ser confrontado com imagens incertas e imprevistas, passa a se situar em um lugar de novas vivências, experimentando outros estados de percepção e conseqüentemente sendo levado a novas direções. Como elabora Philippe Dubois, “na impossibilidade de dar conta dessas experiências estéticas unicamente a partir das suas convicções pressupostas e dos seus hábitos perceptivos, o observador é solicitado a realizar um trabalho interno de assimilação, tão inserto e imprevisível quanto as imagens com que se defronta” (DUBOIS, 2003, p.4).

Dialogando com o pensamento acima, considero que, para melhor reflexão, é importante se distanciar das mídias mais usuais aos observadores, que servem como intuito de entretenimento. Apesar de as inovações tecnológicas e os suportes terem colaborado muito para a imbricação entre fotografia e cinema, poderemos chegar a uma formulação de pensamento mais consistente se percorrermos outra direção, mais especificamente ligada ao campo da arte e de como os artistas se apropriaram desta imbricação, com o objetivo de

refletir mais profundamente sobre esse espaço de novas experiências estéticas, sensoriais, cognitivas e conceituais.

Penso que também não está em jogo aqui uma abordagem historicista nem tecnicista. Trata-se muito mais de buscar a possibilidade de refletir sobre como essa imbricação afeta a experiência de fruição e leva o espectador a um novo limiar de experimentação. Entramos em um ambiente de incentivo ao exercício de pensar, olhar e viver segundo outros pontos de vista, a ponto de se provocar uma reconfiguração entre imagens e observador.

A identificação dos pontos de mudanças perceptivas e processuais resultantes da imbricação entre a fotografia e o cinema pode ter um recorte nos modos pelos quais os artistas desenvolvem um novo trajeto de experiência através das formas híbridas contemporâneas. Eles passam a se situar em um campo de investigação extremamente sensível em um momento no qual a revolução digital nos traz de uma forma avassaladora uma estética, sem que possamos ter tempo para degustá-la, desfrutá-la e, mais importante ainda, para buscar compreendê-la.

Mas, quais são os conceitos estruturados que dão conta teoricamente destes caminhos híbridos resultantes da imbricação entre a fotografia e o cinema? Conceitualmente, que ponto de acesso tem fôlego suficiente para sustentar essa imbricação e ao mesmo tempo dar conta de construir uma reflexão consistente sobre esses novos territórios?

É fundamental então considerar as maneiras pelas quais os conceitos estruturam um pensamento em torno desses novos territórios híbridos. Parece haver uma tensão na formulação de um conceito que, com fôlego, possa dar conta da dimensão dessa cena, certamente como resultado de uma investigação conceitual ainda no início. Costumeiramente, não se fala de um território híbrido, mas se prefere a conceituação a partir de um ponto de vista ou da escolha de um dos dois campos, fotografia ou cinema. Assim observamos caminhos conceituais diferentes para tentar compreender essa zona de trocas e atravessamentos, na qual fotografia e cinema se imbricam. Nesse jogo de coabitações, é o conceito de expandido – uma fotografia expandida e um cinema expandido – que surge da inquietude de artistas, fotógrafos e cineastas nas décadas de 1960 e 1970. Eles buscavam romper gradualmente com um projeto estético vigente dos modelos clássicos, com os equipamentos e os suportes tradicionais, entrando assim nas galerias de arte e museus e se legitimando como arte.

Do lado da fotografia, há uma ênfase na importância do processo de criação e nos meios utilizados pelo artista. Aproximando-se da tríade de Peirce, alguns autores como

Roland Barthes, Phillippe Dubois e Susan Sontag consideram a fotografia icônica e indexal. Já Vilém Flusser considera que a fotografia tem um caráter simbólico. De nossa parte, pensamos que, para embasar a fotografia expandida, encontramos em Flusser uma melhor ancoragem, especialmente a partir de seu livro *Filosofia da Caixa Preta*. Nessa obra, encontramos a ideia de que o fotógrafo “tem vestido o uniforme de funcionário para funcionar em função do aparelho e que os funcionários tornam as coisas funcionantes”, como nos lembra Gustavo Bernardo, ao comentar o pensamento do filósofo (BERNARDO, 2002, p.170). O que Flusser sugere é que devemos dominar o aparelho para descobrir novas potencialidades não necessariamente inscritas no programa estipulado por ele. Assim a fotografia expandida é um viés de expressão que foge da visualidade programada, homogênea e repetida à exaustão, quando propõe esbranquiçar a caixa preta.

No cinema expandido temos um processo semelhante em relação à imagem, questionando uma visualidade clássica e o próprio dispositivo, principalmente em relação à sala de exposição. O conceito de cinema expandido foi cunhado por Gene Youngblood em seu *Expanded Cinema*, para entender melhor as consequências do alargamento conceitual trazido ao cinema a partir dos trabalhos em vídeo elaborados pelos artistas na década de 1970. Ainda segundo ele, essas experiências híbridas traziam expansão e convergência da linguagem, a gerar o desdobramento em uma nova ideia de cinema, através da relação entre mídia e mente. Já André Parente se opõe ao pensamento de Youngblood e considera que cinema expandido está ligado à esfera da instalação, por meio de duas vias: as instalações que reconfiguram as salas de cinema e as que utilizam outros espaços como galerias e museus para pensar cinema. O autor afirma: “Enquanto o cinema experimental se restringia às experimentações com o cinema, e a videoarte se notabilizou pelo uso da imagem eletrônica, o cinema expandido é o cinema ampliado, o cinema ambiental, o cinema hibridizado” (PARENTE, 2007 p. 24). Parente trabalha conceitualmente com o deslocamento do dispositivo do cinema e do processo da produção da imagem.

O dispositivo cinema é baseado em uma arquitetura organizadora da imersão do espectador, tal como uma nova caverna de Platão, como indica Flusser, ao desenvolver sobre o gesto filmico. Essa dimensão arquitetônica institucionalizada historicamente não comporta as novas experiências perceptivas de cinema. Por isso, são buscadas novas configurações para fugir da caixa escura, para romper com aquilo que Christian Metz já descrevia assim: “que nenhum elemento externo perturbe o estado de sonambulismo em que deve se encontrar o espectador do cinema de ficção clássico” (METZ, 1980, p. 144).

Katia Maciel aborda, através do conceito de Transcinema, esse cinema expandido. Trata-se de uma noção que busca pensar como essas novas formas híbridas entre as artes visuais e o cinema criam uma nova elaboração do espaço-tempo cinematográfico que se desenrola fundamentalmente pela presença do observador. Através da fruição, o espectador, como destaca Maciel, estabelece e determina o espaço-tempo, já que ele se torna parte da experiência interativa, determinando o tempo e o espaço através dos sentidos e da junção das opções audiovisuais fornecidas pela obra. “Transcinema é o cinema como interface, isto é, como superfície em que podemos ir através” (MACIEL, 2009, p. 2). O espectador, ao interagir com a obra e determinar seu fluxo de espaço-tempo, torna-se participante, imerso na experiência das imagens, “não mais aquele que está *diante de*, como o sujeito renascentista, mas aquele que está no *meio de*, como nos sistemas de realidade virtual” (idem). Katia Maciel conclui que Transcinema configura uma nova experiência com o cinema em que o tempo e o espaço estão multiplicados.

Já o cinema de exposição vem com força nas reflexões atuais de André Parente e Philippe Dubois. Esse termo vem sendo pensado a partir da relação do espaço com a imagem e de como ela o ocupa, interrompendo o fluxo temporal e assim criando novas formas de ver e de pensar o cinematográfico, transformando e elaborando deslocamentos do dispositivo cinema em suas dimensões básicas. André Parente vê o cinema de exposição – ou cinema de museu, ou ainda cinema de artista, termos que também são usados pelo autor – com uma relação forte com a “espacialização da imagem e a interrupção do fluxo temporal, seja o filme ou o espaço instalativo” (PARENTE, 2008, p. 02). Ainda segundo ele, “o cinema de sala de projeções, mesmo o cinema de atrações e o cinema expandido, tem imagens organizadas no tempo (seja tempo dialético ou no tempo do espetáculo/happening)” (idem).

Philippe Dubois trabalha o conceito de cinema de exposição de uma maneira mais ampla. Diante de tantas abordagens e linhas conceituais, ao nosso ver, essa é a perspectiva que mais serve de suporte para esta pesquisa, para pensar a temporalidade na obra de Alain Fleischer. A expressão “cinema de exposição” foi cunhada pelo crítico de arte Jean-Christophe Royux, nos anos 2000, para indicar um movimento que faz o cinema ocupar outros espaços de exposição, como galerias de arte e museus. Mas Dubois transforma a expressão em um conceito mais sólido, definindo que o cinema de exposição compreende um conjunto de propostas de artistas “que procuram utilizar diretamente o ‘material’ filme em sua obra plástica, ou inventar formas de apresentação que se inspiram (ou fazem pensar) em efeitos ou formas cinematográficas (o ‘modelo cinema’)” (DUBOIS, 2004, p. 28). Essa

abordagem permite pensar esse espaço de atravessamentos de uma maneira mais abrangente, na medida em que oferece múltiplos pontos de acesso, ao conceber esse cinema como migração de suportes e imagens a servir como matéria-prima de artistas que subvertem o dispositivo do cinema. As possibilidades resultantes desse cenário se tornam, assim, ainda mais complexas, já que permitem uma livre manipulação sobre o filme e os processos e geram novas possibilidades ao espaço-tempo de uma narrativa fílmica. Nesse caminho exploratório, surgem desdobramentos importantes para pensar como funcionam os procedimentos de intervenção para criar novos espaços para o filme. Através da elaboração de novos códigos, as imagens que antes faziam parte de filmes de cinema agora fazem parte de exposições, trazendo consigo a narrativa original, mas reconfigurando essa mesma narrativa e despertando outros sentidos e reflexões.

Nessas novas exposições reinventa-se a tela múltipla (desdobrada, triplicada, em linha oblíqua, em paralelo, em frente e verso), projeta-se na luz ou em objetos que não se reduzem a superfícies planas, põe-se o filme numa cadeia infinita (entramos e saímos, ou melhor, passamos na hora e no ritmo que quisermos), experimentam-se novas posturas dos espectadores (de pé, sentado, deitado, móvel), explora-se a duração da projeção (breve, muito breve, muito longa, infinita) (DUBOIS, 2004 p. 28).

Vemos a partir de Dubois uma proposição sobre o dispositivo, a narrativa e o tempo cinematográfico, criando uma classificação detalhada para poder pensar as explorações diversas dos recursos do cinema. Ao longo de muitos textos e palestras², o autor tem aprofundado o que vai dar origem ao seu pensamento sobre o cinema de exposição.

Dubois classifica esse cinema em dois grandes grupos: um que comporta a ideia da migração das imagens e outro que põe em relevo a migração dos dispositivos (do qual faz parte também a “reversão” do espectador – migração do espectador), que abrangem ainda algumas subdivisões. Como veremos a seguir, essas classificações buscam criar um cenário receptivo para desenvolver uma análise mais profunda.

² Destacamos, especialmente, os livros *La Question vidéo: entre cinéma et art contemporain* e *Cinéma et art contemporain*, e também as palestras: *Post-Photographie et Post-Cinéma: Que devient la question du temps dans l'image contemporaine?*, realizada na FBAUL – Faculdade de Belas Artes de Lisboa, *L'effet-Film, figures, matières et formes du cinéma en photographie*, na Galerie Le Réverbère II, em Lyon, e também um conjunto de cursos e falas abertas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/UFC).

2.2. Cinema de Exposição - migração das imagens e migração dos dispositivos

A migração das imagens e a migração dos dispositivos segundo Dubois conseguem conceitualmente embasar uma grande parte das obras das décadas de 1960 e suas correlações com as mídias contemporâneas.

É importante observarmos que o cinema de exposição foi uma resposta a questões que não podiam ser evitadas. Principalmente a partir do surgimento e do uso sistemático e multiforme do vídeo, bem como de sua integração imediata com a videoarte, Dubois reforça em suas reflexões: “É o ‘vídeo’ que permite convocar, explicitamente ou não, a imagem-movimento do cinema nas salas de exposição das galerias e dos museus de arte” (DUBOIS, 2004, p. 28).

Dubois (2004) coloca o vídeo como instrumento que permite, de modo privilegiado, a migração fronteiriça entre cinema e arte contemporânea um espaço que traz questionamentos novos.

Em suma, o “vídeo” é o instrumento essencial deste movimento “cinema de exposição”, e é ele, mais uma vez, que coloca novas questões (a imagem e à arte). É ele quem melhor interroga as posturas e os dispositivos, e reativa, diferentemente, em outro contexto e em outras bases, a máquina de questionar as imagens. Decididamente, “o vídeo” é de fato um estado do olhar: uma forma que pensa (DUBOIS, 2004, p. 28).

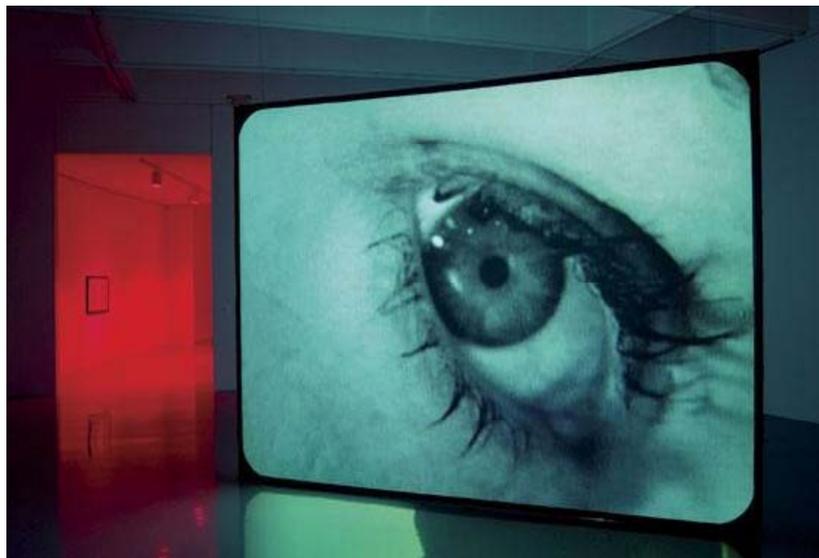
A nova tecnologia traz em si o apelo da urgência em sua utilização, mas não é só isso. Falamos também de novas linguagens que surgem dessas quebras de paradigma, e no campo das práticas videográficas, o modo narrativo ganha novas possibilidades. Com o vídeo, os modos de representação são diferenciados, do registro documental ao ficcional. Com a videoarte e suas características múltiplas, encontra-se fortalecida a experimentação plástica, que permite alterações no aspecto formal da imagem. A estética videográfica ajudou a relativizar o construto narrativo, que interferiu diretamente em novas opções conceituais, estéticas, políticas e temporais.

Passemos, então, para a migração das imagens. Ela se dá de quatro formas: o filme exposto, o filme decomposto e recomposto, o filme reconstituído e o filme materializado. O filme exposto acontece quando o filme ou partes do filme são projetados e ganham uma potência conceitual. O deslocamento da projeção para novos espaços traz em si novas possibilidades narrativas ao filme. A nova obra, agora instalada, passa a contar a história que o artista quer contar ou enfatizar.

Nas projeções-exposições de Douglas Gordon, temos um forte exemplo de como o filme exposto opera. Em *24 hours Psycho*, de 1993, apropriando-se do filme *Psicose*, de

Alfred Hitchcock, Gordon faz a narrativa ser estendida temporalmente baixando a velocidade normal do filme em quase dois frames por segundo, e assim o filme fica com 24 horas e é exposto nos museus. O espectador não vê o todo, mas os fragmentos, num processo de ressignificação da obra.

Figura 1: Douglas Gordon, *24 hours Psycho*, 1993



Douglas Gordon 1993

Na obra *Déjà vu*, de 2000, Gordon utiliza

o filme *D.O.A. (Com as horas contadas)*, de Rudolph Mateé, para refletir sobre questões de vida e morte e sobre como o tempo opera na narrativa. Trabalhando, fundamentalmente, em torno da questão da espera, Gordon constrói uma projeção em três telas, mas cada uma tem um tempo diferente: uma se inicia aproximadamente 3 segundos depois da outra. Com essa forma de exposição, o artista cria uma sensação de *déjà vu* e de angústia na espera da hora final.

Figura 2 : Douglas Gordon, *Déjà vu*, 2000



Douglas Gordon

Esses dois trabalhos desenvolvidos por Gordon demonstram a importância da desconstrução do filme pela liberdade de projetá-lo fora da sala escura do cinema clássico.

O filme decomposto e recomposto utiliza a matéria filme como instrumento representativo de uma visão conceitual relativa ao processo de criação. O filme é desconstruído, ressignificado e exposto através de mecanismos que buscam propor uma reflexão sobre o próprio discurso cinematográfico.

Matthias Müller, na obra *Home Stories*, de 1990, monta uma obra com cenas de filmes de suspense que têm protagonistas diferentes, mas procedimentos de *mise-en-scène* parecidos.

Figura 3: Matthias Müller, *Home Stories*, de 1990



Matthias Müller

Peter Tscherkassky, com sua obra *Outer Space*, também é um exemplo dessa decomposição e recomposição. Ele reemprega filmes e os sobrepõe em várias direções. Ao projetá-los, cria dentro do quadro cinematográfico uma nova opção estética, fruto de uma investigação que rompe com a linguagem cinematográfica.

Ao operar essas recomposições, Tscherkassky propõe novos arranjos visuais, partindo da junção e da justaposição de imagens. Cria, com isso, novas possibilidades específicas da linguagem cinematográfica.

Figura 4: Peter Tsecherkassky, *Outer Space*

Peter Tsecherkassky

No filme reconstituído, o artista filma novamente um trabalho já existente ou reconstitui algum aspecto dessa obra. Em *Yhe Third Memory*, de 1999, Pierre Huyghe trabalha com tempo e memória, apropriando-se de algumas representações para responder apenas uma pergunta: o que realmente aconteceu? Realizando uma reconstituição policial de um assalto acontecido em 1972 no Brooklyn, em Nova Iorque, com um dos assaltantes, ele questiona a memória e a temporalidade emocional. Tentando trazer fatos que, pelo tempo, já viraram ficção, a obra complica não somente a ideia de um filme feito com base em fatos reais, mas também questiona a elaboração da memória do acontecido.

A memória em si torna-se suscetível a uma interpretação pelo fato de sua realização. Na obra de Huyghe, discute-se a verdade, a história e a representação. Ao repetir o evento, ele dá uma segunda chance à memória. Como diz Giorgio Agamben, “a possibilidade de que era, restaura memória para o passado e suas possibilidades, se não a sua verdade” (AGAMBEN, 2009, p. 57). Essa não é a primeira vez que o cinema reflete sobre a memória, mas a diferença

aqui está na liberdade em relação à narrativa e nesse outro manejo da temporalidade. Por meio do cinema de exposição, consegue-se reconfigurar o código cinematográfico.

Figura 5 : Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999



Pierre Huyghe

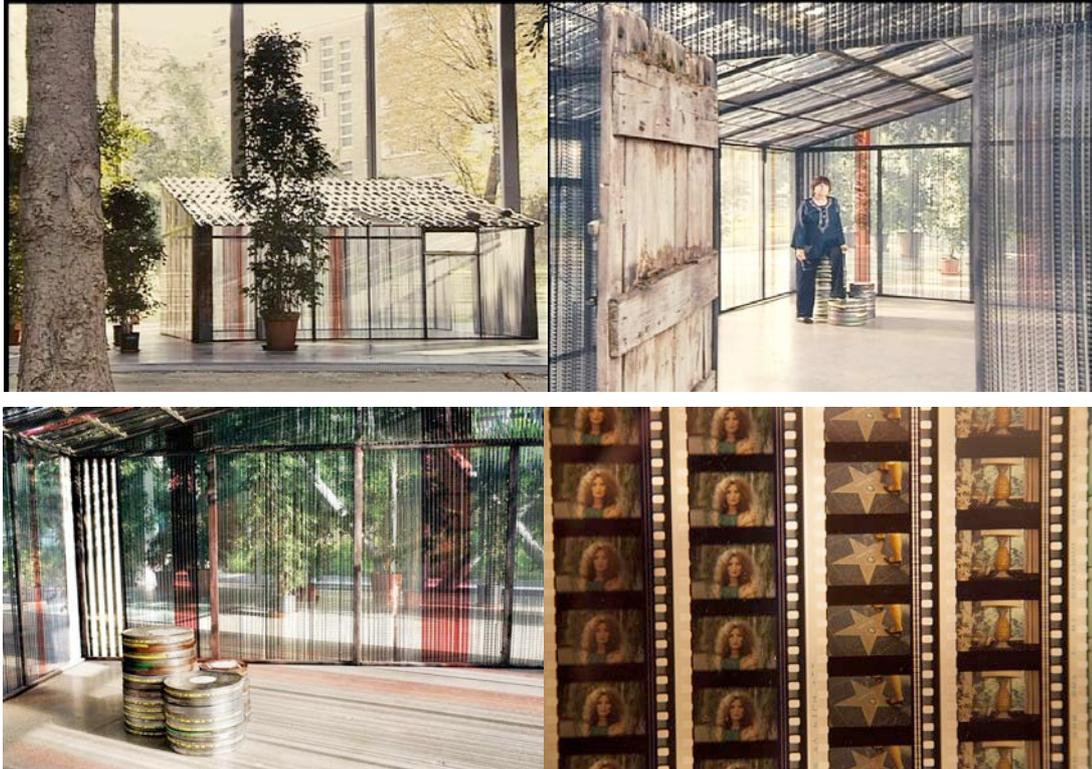
Como última subcategoria da migração das imagens, temos o filme materializado, que se dá quando os artistas utilizam a matéria filme como objeto de construção de obras artísticas e de objetos como esculturas, quadros, fotografias, objetos arquitetônicos. Aqui o filme não é mais acessível sob a fábula segundo a qual foi originalmente concebido e ganha uma nova dialética. Trata-se de perceber, sentir e compreender uma realidade estética produzida cinematograficamente, embora desta vez sem projeção, sem movimento ou duração, ou seja, sem sua situação original.

O filme agora ganha um valor físico estruturado, uma aparência que remonta ficcionalmente novas narrativas, mas resgatando no imaginário alguns lampejos do filme original e ativando uma complementação, através da memória, de uma história reconfigurada.

Les cabanes d'Agnès Varda, projeto da cineasta Agnès Varda que foi elaborado e exposto entre os anos 2006 e 2009, é um exemplo de filme materializado. Varda monta uma casa com paredes feitas de filmes e estruturas internas compostas por latas de película. Uma visão dupla nos é solicitada: de longe, vemos a estrutura da casa, enquanto, de perto, evidenciam-se os fotogramas do filme original. Essa assimetria provoca uma visão sensível que atravessa o pensamento estrutural do objeto. É possível vivenciar aí uma experiência singular, envolvida pelo contraluz, por cores, memórias, figuras e formas que nos remetem a

um santuário da imagem, como se estivéssemos envolvidos por vitrais de igrejas góticas que contam histórias feitas de cor e luz.

Figura 6: *Les cabanes d'Agnés Varda*, 2006 a 2009



Agnés Varda

A migração das imagens a princípio seria uma solução para uma grande parte das obras contidas no cinema de exposição. Dubois reflete que não, e inclui o dispositivo cinema como base para o outro grande grupo chamado migração do dispositivo. Entendo que não tenho como objetivo principal aqui nesta dissertação um aprofundamento no conceito de dispositivo, já que temos inúmeras reflexões que trazem esse histórico.

Vários aspectos a respeito do dispositivo cinematográfico já foram abordados por teóricos como Christian Metz, Thierry Kuntzel e Jean-Louis Comolli, que ajudaram a construir um pensamento justificado. Em outra perspectiva, Jean-Louis Baudry considerou os aspectos ideológicos que determinam o efeito cinema e o dispositivo cinematográfico, vitimando o espectador com uma submotricidade e uma super percepção.

Foucault destacou alguns aspectos filosóficos e estabeleceu a relação entre elementos heterogêneos: enunciativos, tecnológicos, institucionais, arquitetônicos, etc. Nessa análise, o dispositivo faz parte da produção de um corpo social subjetivado, apresentando-os como

concretos. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores.

Segundo Michel Foucault, um dispositivo possui três diferentes níveis ou camadas. Em primeiro lugar, o dispositivo é um conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e de poder, disposições subjetivas e inclinações culturais. Em segundo lugar, está a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos. E, finalmente, em terceiro, está a formação discursiva, ou a episteme, resultante das conexões entre tais elementos. Sob essa perspectiva, podemos dizer que o cinema institucionalizado — uma sala escura onde é projetado um filme que conta uma história e nos faz crer que estamos diante dos próprios fatos — faz convergir três dimensões em seu dispositivo: arquitetônica, tecnológica e discursiva. (PARENTE, 2009, p 31)

O importante é destacar que para Foucault, o processo vai além da restrição espacial, é uma matriz conceitual que se replica em qualquer instituição que utiliza uma sistema de controle do indivíduo que uma vez interiorizado o acompanha para onde quer que vá. O mesmo acontece com o cinema que hoje está por todos os lugares e suportes, como já vimos o cinema saiu das salas e alcança outros espaços.

A interiorização do dispositivo cinema em sua forma dominante é, por um lado, o resultado de um assujeitamento produzido pelo dispositivo, mas por outro, é o que permite a criação de desvios em relação a esse mesmo dispositivo, como no chamado cinema de museu. O que o trabalho de Foucault pode nos oferecer como modelo de análise é a ideia de que o dispositivo está sempre entre os elementos em questão, sendo invisível ainda que suas características possam ser sempre delineadas. (PARENTE, 2009, p 32)

Essas discussões construíram a base para Gilles Deleuze pensar o efeito que o dispositivo causa no corpo social, produzindo uma subjetividade, que atravessam o dispositivo por linhas de diferentes naturezas que percorrem a subjetividade para escaparem dos saberes e poderes, resistindo e abrindo novas possibilidades e modos de existência. Deleuze afirma que a subjetivação é um processo de um dispositivo.

O trabalho de Deleuze nos oferece uma importante ferramenta para pensar a relação entre o dispositivo cinema e a produção de subjetividade. Como todo dispositivo, o cinema é composto também por linhas de fuga responsáveis pelos muitos deslocamentos em sua forma dominante. Sua obra nos chama a atenção para o fato de que o cinema é produtor de

múltiplas subjetividades que escapam de uma subjetividade constituída a partir de formações discursivas dominantes. (PARENTE, 2009, p 32)

Jean-François Lyotard reflete sobre o dispositivo em um aspecto pulsional, suas teorias seguem uma busca pelo energético, rompendo com as estruturações dos dispositivos em relação ao indivíduo, e assim os dispositivos passam a serem vistos como dispositivos pulsionais, do Figural e do acinema. O Acinema de Lyotard desconstrói o cinema pirotécnico da sociedade de massa, voltando o dispositivo cinema para arte e como agente desconstrutor dos sistemas estabelecidos

Estas reflexões dos teóricos trazem uma problematização sobre o dispositivo para pensar que o cinema enquanto dispositivo produz uma imagem que foge aos esquematismos dos discursos e da figura que formulam uma linguagem pré-estabelecida na narrativa cinematográfica e suas cadeias significantes. Também temos os autores que pensam, que o cinema estabelece com outros dispositivos e meios de produção da imagem um processo de desconstrução em relação às suas formas dominantes.

Assim, Raymond Bellour lança o conceito de entre-imagens para articular as novas mídias, e Philippe Dubois traz a noção de efeito-filme, incluindo a hibridização entre cinema, fotografia e artes visuais. Esse conceito de dispositivo que se expandiu do cinema para outros campos, como fotografia, vídeo e instalações, leva em conta algumas variações. Se o conceito surge em determinado contexto epistêmico, ele também passa por inflexões a partir das experiências estéticas e culturais implicadas nas formas de ler e receber as obras.

Perante este cenário, para Dubois, o dispositivo cinematográfico é constituído pela sala de cinema, pelo sistema de projeção, pela tela como superfície e pelos espectadores. É sobre esses quatro pilares que se dá a migração de dispositivos. Ao deslocar e desconstruir qualquer um dos quatro, o artista atravessa fronteiras e estabelece um espaço propício à hibridização e se coloca dentro do conceito de cinema de exposição.

Penso que uma reflexão individualizada, a respeito de cada um desses elementos, é importante para entender melhor a noção de migração dos dispositivos. Por isso, veremos a migração da sala de cinema, a migração da projeção, a migração da tela e a migração do espectador.

Iniciamos com a migração da sala de cinema. O próprio ato de levar as obras para o museu e para as galerias de arte já configura uma desconstrução, mas os artistas buscaram refletir mais profundamente sobre o papel da sala de cinema, assim como já se discutiu anteriormente no campo teórico.

Na instalação de Janet Cardiff e Georges Bures Miller, intitulada *The Paradise Institute*, de 2001, há uma mudança no lugar do espectador da sala de cinema e no sentido da realidade desse espaço. Uma caixa de madeira disforme se coloca em nossa frente no meio do museu, sua aparência é de um objeto de arte. Somos conduzidos por uma escada e uma porta ao interior de uma sala. Ao imergimos nesse espaço, temos a ilusão de estarmos em um cinema. Podemos ver duas fileiras de cadeiras de veludo com fones e, na frente, uma tela sobre a qual se projeta a imagem de cadeiras e de uma tela de cinema. Eis que vem a sensação, causada pela profundidade da imagem projetada, de estarmos imersos em uma grande sala de cinema.

Um filme *noir* genérico de 13 minutos se inicia, e assim somos imersos no dispositivo clássico do cinema, mesmo estar nele de fato. Estamos diante do aparato clássico, a caverna de Platão citada por Flusser, convocados a reviver uma experiência cinema que se faz em uma instalação no meio de um museu. Uma vez que se está sentado como espectador, a ação do filme nos remete a uma interrupção do espaço e do tempo. A poética utilizada no filme passado nos remete a uma credibilidade da experiência cinematográfica, mas se trata aí de uma ilusão, uma construção que nos leva a questionar inquietantemente a ficção e a realidade, trazendo à tona a discussão sobre o dispositivo cinematográfico.

Figura 7: Janet Cardiff e Georges Bures Miller, *The Paradise Institute*, 2001



Janet Cardiff

No outro lado da moeda, com as novas tecnologias e as multimídias, a sala de cinema se desconstrói e migra conceitualmente para o museu, sobretudo fisicamente. Na instalação do artista Luc Courschenes, intitulada *Panoscope à 360°*, de 2000, a tela do cinema é expandida e se torna uma tela de 360 graus. O espectador, imerso na instalação, se vê rodeado pela

projeção e pelo filme. Colocado no centro desse ambiente total, ele deixa de olhar o mundo pelo quadro cinematográfico, passando a vivenciar uma experiência imersiva diferenciada. A partir de uma única fonte de projeção, Courschenes organiza uma cúpula invertida com os filmes projetados de cima para baixo em panorâmica, criando, como fala o próprio artista, um “simulador imersivo existencial”. Como em um planetário invertido, a instalação reconfigura o olhar quatrocentista do renascimento que se perpetuou como regime de visualidade na pintura, na fotografia, no teatro e no cinema.

O tempo e o espaço sofrem uma ruptura com o mundo real. Tal imersão cria uma fissura que altera a temporalidade e nos questiona sobre o real e o ficcional, sobre a materialidade corporal e o posicionamento espacial. Cria-se aí uma nova experiência que nos leva a um papel invertido: de observadores passamos a ser observados, vistos pela imagem. Assim, permanecemos em um local de atravessamento dos sentidos, onde não se impõe nem o excesso de sentido nem a ausência cínica de sentido, um momento no qual o que vemos começa a ser atingido pelo que nos olha, como sugere Didi-Huberman (*O que vemos e o que nos olha*, 2010). Somos mergulhados em um ambiente vivencial e nos reencontramos com algo abstrato que antes não nos pertencia e agora parece fazer parte da nossa visão, da nossa relação com o espaço e o tempo, da nossa memória. Após a experiência imersiva multimídia, a imagem em 360 graus é ampliada em papel fotográfico e exposta como obra de arte completando a migração da sala de cinema por completo e fazendo desaparecer qualquer vestígio da sala cinematográfica, ainda que seus códigos estéticos e imagéticos se mantenham preservados.

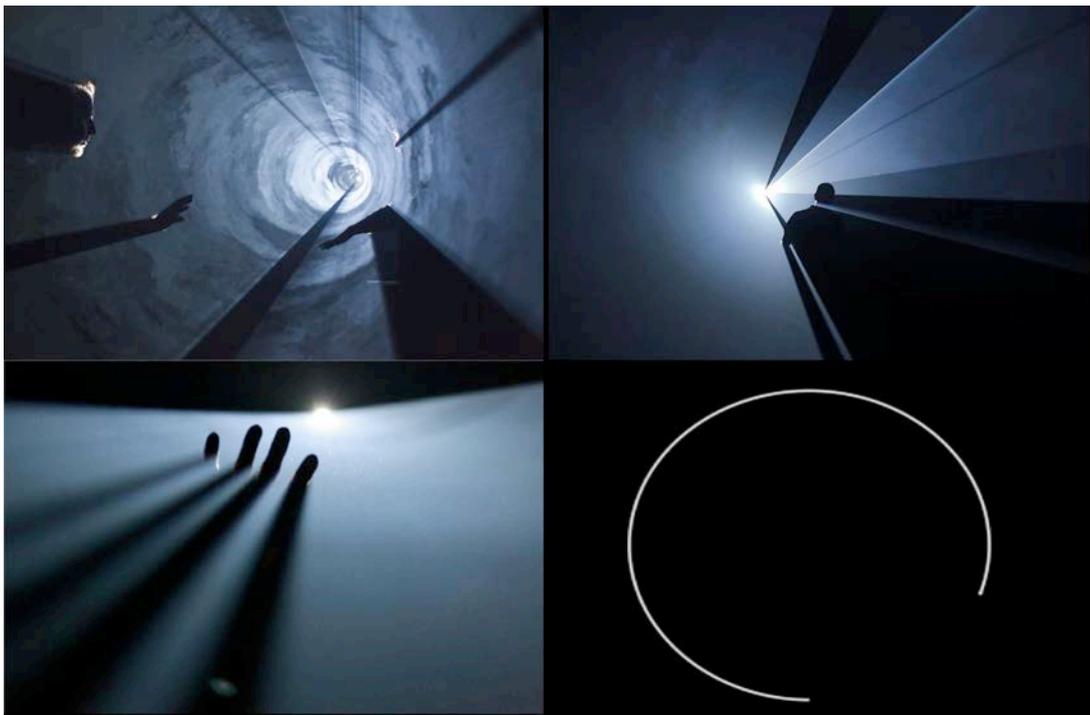
Figura 8: Luc Courschenes, *Panoscope à 360°*, 2000



Luc Courschenes

A migração da projeção se dá no ato de deslocar a projeção, considerando que a projeção não é só o resultado da luz que sai do projetor na tela, mas também o espaço que a luz ocupa, como ela se comporta e como a mensagem visual se transforma pelo caminho que a luz faz. O encanto que aquele feixe de luz mágico proporciona ao sentarmos em uma sala de cinema é complementado e, com a duração do filme, substituído pela imagem na tela. Mas certamente essa luz que vem de longe é inconscientemente a base da magia do cinema. Dentre várias instalações e vários artistas que trabalharam com a projeção, temos as instalações de Anthony Mc Call, uma delas chamada *Line Describing a Cone*, exibida pela primeira vez em 1973. Nesse trabalho, podemos literalmente tocar a luz da projeção, e aquilo que antes era mágico, porém efêmero, se torna real, palpável. Cria-se um tempo em que a matéria-prima da projeção é real e não fictícia. Além de ver, podemos tocar e interferir. O som do projetor nos embala em uma experiência lúdica profunda com uma luz sólida, denominada por Mc Call, ao longo das suas instalações, como cinema geométrico. A instalação *Line Describing a Cone* trabalha a luz como componente constituinte da magia da projeção, colocando-a no campo da fenomenologia e nos levando pela intuição a descobrir a matéria-prima da imagem. O fenômeno da projeção favorece a dimensão performática e processual, através da projeção de formas geométricas simples, com combinações de linhas senoidais oscilantes. Somos convocados a experienciar a luz sólida de Mc Call e não a aguardar o efeito dela.

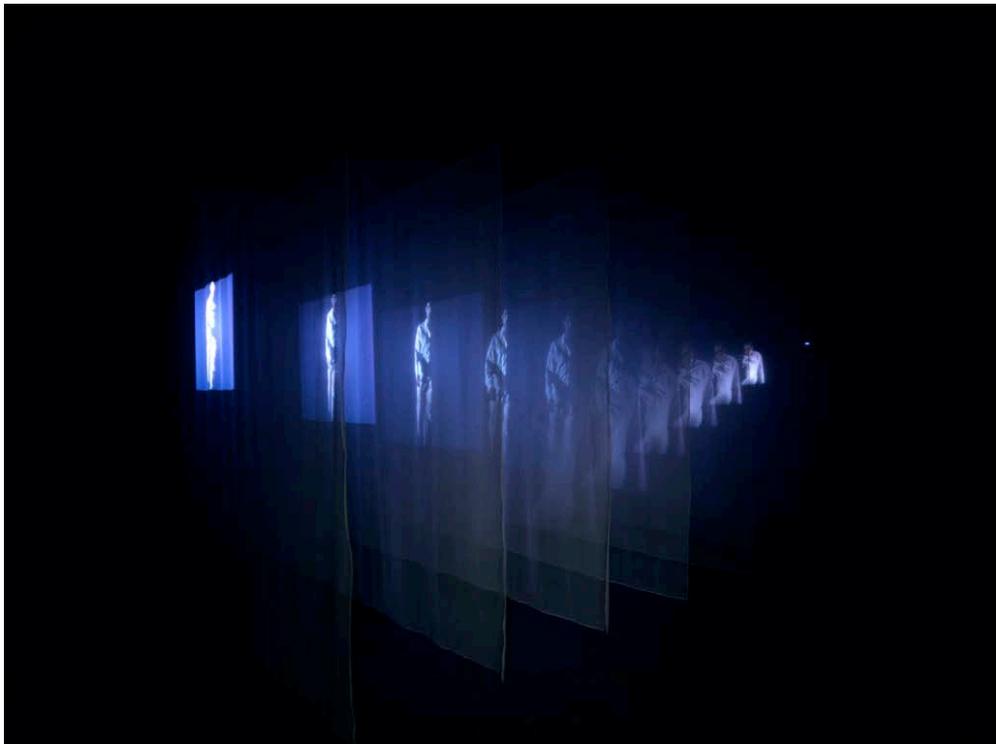
Figura 9: Anthony Mc Call, *Line Describing* 1973



Anthony Mc Call

Na migração da tela, os artistas procuram desconstruir e deslocar a tela de cinema, não somente no contexto do espaço, mas também conceitualmente. A tela exerce a mesma função, a de receber a projeção e ser a base da forma do filme, mas quando ela é deslocada, assume um papel que nos faz refletir acerca do cinema de exposição. Na instalação de Bill Viola elaborada para a 46ª Bienal de Veneza intitulada *The Velling*, de 1995, temos a tela de cinema não só como suporte da projeção e da narrativa fílmica, mas como parte integrante do construto narrativo da história contada pelo filme. Nove grandes velas translúcidas penduradas em fila e presas apenas pela parte de cima – o que permite que o movimento do pano faça parte da fluidez proposta pela instalação – recebem duas projeções que vêm de lados opostos. Nas imagens, uma mulher e um homem vêm andando em direção à câmera, permitindo assim que se fundam e se atravessem. Constituem-se, assim, em uma nova imagem com uma narrativa plural, de uma fluidez que nos leva ao mundo dos sonhos, uma ação fantasmagórica trazendo uma multiplicidade de experiências próprias do pensamento que questionam as relações humanas. O ato de a tela ser parte da narrativa desloca o entendimento do dispositivo do cinema trazendo uma nova reflexão baseada nos atravessamentos da matéria filme, contando uma história com novas possibilidades estéticas e com uma nova matéria imagética.

Figura 10: *The Velling*, 1995, Bill Viola



Bill Viola

A migração do espectador ocorre não apenas com um deslocamento do corpo do sujeito, mas também com a criação de materialidades capazes de alterar as percepções, o sentidos, as relações com o espaço e o tempo. Há aqui, especialmente, a alteração do papel mesmo do espectador na trama em jogo na obra. Assim, não temos mais um sujeito passivo, porque ele se torna ativo e adquire um papel determinante no processo de fruição. A experiência estética depende dele, das suas escolhas, do seu movimento e das descobertas que ele faz no contato com a obra.

O espectador não só interfere espacialmente e conceitualmente, mas também temporalmente. Agora ele não está mais preso ao tempo narrativo da obra nem à sua linearidade, ele tem autonomia para construir seu tempo e sua narrativa de acordo com a vontade própria de envolver-se na obra. Entra com muita força aqui a própria criação de uma relação com a imagem e de como se deixar olhar por ela, de como se deixar tocar por ela, de quanto ela arde, como diz Didi-Huberman no texto *Quando as imagens tocam o real*.

Agnès Varda, mais uma vez, nos oferece uma obra fundamental. Em sua instalação *Les veuves de Noirmoutier*, de 2005, ela busca colocar o espectador como determinador da narrativa. A instalação é composta por quinze filmes rodados na ilha de Noirmoutier dispostos em uma parede da seguinte forma: uma projeção maior no centro e as outras menores em volta, como se estivéssemos diante de uma mesa de jantar com suas cadeiras. Na imagem central, temos todas as viúvas em uma praia, em volta de uma mesa que reforça a disposição das telas na instalação. Nas projeções que estão em volta, podemos ver as personagens individualizadas. Temos na sala fones que nos dão os áudios de cada uma das imagens. Varda busca continuar sua discussão sobre a morte e sobre o abandono das pessoas em sua velhice, submetidas à solidão. Lembrando refeições em família, mas famílias de pessoas sozinhas e silenciosas, a obra nos coloca próximos à vida dessas viúvas, de seus objetos, e nos conduz ao resgate da memória de seus companheiros.

Nessa instalação o papel do espectador é invertido e deslocado. Agora não é mais a imagem que determina uma narrativa a um espectador passivo, ele a constrói segundo a sua vontade de ver e ouvir, e ele domina também o tempo da narrativa. O espectador se deixa afetar pela imagem, mas não de uma maneira passiva. Não se trata mais de uma imagem que atravessa o espectador, agora ele mesmo percorre a imagem buscando um diálogo participativo, vendo, mas deixando-se olhar, formulando um pensamento a partir desse encontro e criando sua própria narrativa.

Figura 11: *Les veuves de Noirmoutier*, 2005, Agnès Varda

Agnès Varda

Penso que agora o cinema de dispositivo estabelece claramente um leque de opções que permitem avaliar e entender o funcionamento de uma boa parte das obras e instalações desse cinema que se expande, incluindo a obra escolhida aqui nesta pesquisa, *Écran Sensible*, de Alain Fleischer. Mas qual é o recorte que pode embasar uma reflexão que permita a construção de um entendimento em cima da obra escolhida para esta pesquisa? Penso aqui que se pode abordar o cinema de exposição de diversas formas. Aqui buscaremos refletir a partir da temporalidade e das figuras de tempo. A obra *Écran Sensible* hibridiza a fotografia e o cinema criando, a partir desse local de atravessamentos, uma abertura para uma nova experiência com a imagem.

2.3. Temporalidade no cinema de exposição e o processo de fruição do espectador.

Ao longo da história das formas expressivas, muitos tentaram abordar essa discussão a respeito da temporalidade e das figuras de tempo. Nosso exercício teórico privilegia o campo da imagem, não com o intuito de dar respostas imediatas às indagações que estamos propondo ao longo desta pesquisa, mas de perpassar definições e conceitos. Interessa-nos pensar, então, como a temporalidade age no processo de fruição que o sujeito contemporâneo tem com as imagens. Para permear esse caminho, tomaremos alguns filmes que se utilizaram da temporalidade, a partir de uma investigação do elemento de base do cinema, o fotograma. De nosso ponto de vista, essa entrada permite ver como foram buscadas estratégias para resolução de problemas técnicos, teóricos ou estéticos criando um estágio de paradoxo que veio desembocar em uma nova expressão cinematográfica, o Cinema de Exposição.

A temporalidade no cinema traz uma experiência própria com o tempo e abre um caminho diferente de um modelo de representação. Ela proporciona uma nova experiência com o cinema que vem do sensível, do artístico, de um tempo diferente para a fruição do espectador, transformando, inclusive, o próprio dispositivo cinematográfico.

Conceitualmente, há um novo patamar de abordagem a partir dessa conversa entre a linearidade do tempo no cinema e o ato de reter a fluidez do tempo e fazer durar o instante. Essa incrustação de processos demanda a fabricação de novos conceitos e possibilita diferentes utilizações do dispositivo.

A linearidade do tempo deve-se à automatização dos mecanismos que substituíram a manivela da câmera cinematográfica trazendo um tempo mais preciso, contínuo e calculado. Com a manivela, o cineasta se permitia acessar uma fluidez do tempo que trazia ao ato de filmar uma consciência diferente, em uma conversa íntima com uma temporalidade mais fluida. Essa maleabilidade maior da máquina permitiria uma chegada até o fotograma, em uma proximidade com a fotografia e com sua temporalidade própria, como no filme de Dziga Vertov, *O Homem Com Uma Câmera*, de 1929.

A temporalidade linear também foi fixada pela construção da narrativa fílmica através do desenvolvimento dos planos. Para organizar esses planos, ora com ênfase na narrativa, ora em elementos formais outros, mais ligados ao plástico e ao sonoro, a montagem se insere na linguagem cinematográfica como dimensão fundamental. Destacáremos aqui três procedimentos de montagem que se desenvolvem historicamente.

O primeiro deles é a montagem alternada, que tem como característica a demonstração de dois ou mais planos diferentes que acontecem em lugares diferentes, mas com a particularidade de acontecerem simultaneamente. A segunda montagem desenvolvida foi a montagem analítica, que tinha como característica um enquadramento que acontece dentro de um quadro já existente. Normalmente, ela como suporte a técnica do *cut in*, que possibilita uma melhor análise do espectador perante os pormenores que não podiam ser observados no plano. A terceira montagem, identificada através das técnicas de contiguidade, tem como característica um movimento transmitindo ao espectador uma percepção de deslocamento contínuo dos personagens atuantes no filme.

A linearidade cronológica da narrativa filmica, que se estruturou depois dos chamados pré-cinemas, não surge por acaso. Ela é resultado de uma tentativa do cinema em responder às demandas de um espectador permeado por uma nova noção de temporalidade. Tratava-se de um contexto no qual se estabelecia a cronologia como base da sensibilidade do mundo, e era preciso fabricar narrativas congruentes com a noção mecanicista de tempo estabelecida pela lógica do tempo newtoniano, caracterizado como universal, uniforme, absoluto, linear e instantâneo. A arte e a temporalidade vêm dialogando ao longo da história, como fruto da compreensão de um conceito comum do tempo. Sem nenhuma pretensão de abordar a totalidade desse relacionamento, veremos alguns pontos de proximidade.

No tempo da oralidade primária, a linguagem e a memória eram dois aspectos do mesmo fenômeno, e a organização temporal da narrativa representava o tempo como circular. As histórias eram contadas e recontadas, mantendo a circularidade das lembranças e promovendo e cultivando a memória. O tempo era vivido através dos ciclos naturais, do sol e da lua, das estações, do solstício e do equinócio. Éramos colocados diante de uma natureza rica em regularidades, fenômenos rítmicos ou periódicos. “Este foi o nascimento do tempo e do espaço simbólicos, o quadro coletivo de fundo a partir do qual concebemos a realidade e nela atuamos”, diz Luiz Antonio Oliveira (OLIVEIRA, 2003, p.37). Dava-se origem aí a imagens que não se preocupavam em se esgotar em si mesmas, em ter uma narrativa, mas em ter um valor simbólico, universal e resistente aos novos ciclos, e por consequência ao tempo.

Desde a sua descoberta em 1994, a Chauvet-Pont-d’Arc, caverna localizada ao sul da França, ofereceu aos cientistas um verdadeiro tesouro de pinturas perfeitamente preservadas. São evidências de tentativas de comunicação de 30.000 a 40.000 anos atrás, que trazem claramente, através de uma técnica prodigiosa, símbolos que remetem a registros de humanos e animais em suas convivências no mundo. Delineiam-se, nesses traços, narrativas que

recorrem a círculos concêntricos (símbolo cíclico da temporalidade) para construir uma memória compartilhada que seja atemporal e exterior aos corpos.

A invenção da escrita rompe com essa circularidade. Inaugura-se um novo tempo, o tempo da escrita, tempo cronológico e linear, baseado na sucessão de início, meio e fim. O conhecimento sofre uma grande mudança, pois é separado do sujeito que o produz e sofre seus reflexos na arte. A pintura torna-se, igualmente, narrativa e linear, tendo que dar a dimensão de uma história complexa em sua totalidade.

No campo das ciências, testemunhamos um aprimoramento dos estudos e da tentativa de dar conta cognitivamente do mundo. O homem é agente de sua vida e precisa administrar o tempo. Tem início, então, um progressivo desenvolvimento de dispositivos para a medição temporal: relógios de sol, ampulhetas, metrônomo, pêndulos, relógios de corda. Cada vez mais, tecnologia, ciência e arte se integram. Esse processo deu origem ao tempo newtoniano, que inaugura a noção de tempo recente: universal, uniforme, absoluto, linear e instantâneo. Imagem de um mundo mecanicista que influenciou e influencia a humanidade.

Newton concebeu essa noção de um tempo linear, sucessivo e instantâneo e promoveu-a a um patamar ainda mais abstrato, ao afirmar que o tempo da mecânica é universal, uniforme e absoluto. Isso quer dizer que todas as regiões do espaço seriam englobadas pelo mesmo instante, os instantes se sucederiam sempre na mesma cadência, “e o tempo não se condensa nem se distende, não acelera nem freia” (OLIVEIRA, 2003, p.47).

O tempo cabia nos ponteiros dos relógios e assim era vivido e entendido. Era dessa maneira que ele exercia uma influência na maioria das obras artísticas e em suas narrativas. Esse quadro perdurou por muitos anos, mas foi questionado pela filosofia e por alguns cientistas. Ao longo desse período, duas invenções surgiram no campo da arte e, sucessivamente, se adequaram a esse regime de temporalidade: primeiro, a fotografia, e posteriormente, o cinema.

Desde os primórdios, como tributária de uma herança pictórica, a fotografia trouxe uma estrutura narrativa linear em seu cerne. Agora, com a liberdade própria da autoafirmação e da distinção de papéis, a fotografia pode traçar pontes com a pintura muito mais pela lógica do diálogo. Ela passa, então, a rever conceitos, traduzir signos, estabelecer semioses e definir limites, tendo na composição e no uso da luz os principais elementos de aproximação.

Podemos perceber esse processo ao analisar imagens produzidas pelos primeiros fotógrafos, na maioria pintores de formação. Eles carregaram para a narrativa da imagem fotográfica a temporalidade da pintura, que na maioria dos casos era experimentada pelos

espectadores como narrativas elaboradas e ricas em detalhes simbólicos, que proporcionavam uma chave de leitura da história contada por aquela imagem.

Posteriormente, a fotografia tornou-se uma fabulação, uma espécie de percepção sobre o tempo com escolhas estéticas redefinidas. Com o aprimoramento técnico do dispositivo fotográfico, surge a tentativa de congelar um instante no fluxo contínuo dos acontecimentos, como se fosse possível inventar uma codificação narrativa no próprio ato de enquadrar, que é distinto do ato de compor próprio ao pintor. Como resume Phillipe Dubois, ao apertar o botão, o fotógrafo “abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, nosso tempo dos seres humanos inscritos na duração, para entrar em uma temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto” (DUBOIS, 1993, p.168).

Uma vertente que surgiu com muita força com o aprimoramento técnico do obturador (tempo de exposição) foi a de pesquisar como expressar o movimento na fotografia, borrando ou congelando a ação. Nesse sentido, temos dois importantes expoentes: os fotógrafos e pesquisadores Jules Marey e Edward Muybridge, que investiram seu tempo e sua arte nessa busca.

[Marey e Muybridge] captaram a natureza do movimento como uma série de instantes e fragmentos, como uma descontinuidade ilusória. [...] sinalizaram uma nova forma de narrativa que era definida como movimento estruturado pelo tempo e espaço. O trabalho deles associou a elaboração consciente de um começo, meio e fim (CHARNEY, 2001, p.401).

A partir de 1860, podem ser obtidos tempos rápidos, o que permitiu a Marey e Muybridge trabalhar em experimentos fotográficos que congelavam o tempo e conseguiam tirar várias fotografias sequenciais das ações que ocorriam a sua frente. Os aparelhos utilizados pelos dois possuíam muitas diferenças. O grande legado deixado por eles foi a evolução técnica do obturador criando uma narrativa própria, uma maneira de ler a ação compreendida na imagem fotográfica.

Não demorou muito para que os homens desenvolvessem novos dispositivos, mobilizados pela obstinação da busca por um dispositivo que retratasse o movimento. Assim, pelas mãos do pesquisador e inventor americano Thomas Edson, surgiu uma máquina de filmar, o cinematógrafo ou *kinetograph*, que mais tarde desembocou no cinescópio ou cinetoscópio (*kinetoscope*). Paralelamente, dois franceses que trabalhavam com revelação de película fotográfica e colorização de fotografias, os irmãos Lumière, desenvolveriam a partir destas invenções a estrutura base do cinema.

O cinema se tornou um dispositivo fantástico e independente da fotografia. Criaram-se dois caminhos distintos, formando dois dispositivos que tinham uma origem em comum, mas

que passaram a ser pensados diferenciadamente pelos teóricos e pelos profissionais. Novas linguagens foram desenvolvidas. As diferenças começavam a se acentuar de modo mais claro. “A fotografia é como um ponto, o filme é como uma linha”, como teoriza Peter Wollen (WOLLEN, 2008, p.108). Fotografia e cinema agora eram como linha e ponto, fogo e gelo. “O filme é como fogo e a foto é como gelo. O fogo derreterá o gelo, mas a água resultante do derretimento irá apagar o fogo” (WOLLEN, 2008, p.110).

Deleuze faz outra comparação bem sugestiva, em que contrapõe o plano, unidade mínima do cinema, à fotografia, usando como figuras os processos de moldagem e modulação.

O plano é um corte móvel, quer dizer uma perspectiva temporal ou uma modulação. A diferença entre a imagem cinematográfica e a imagem fotográfica decorre disso. A fotografia é uma espécie de “moldagem”; o molde organiza as forças internas da coisa de tal modo que elas atingem um estado de equilíbrio num certo instante (corte imóvel). Enquanto a modulação não se detém quando o equilíbrio é atingido, e não para de modificar o molde, de construir um molde variável, contínuo, temporal (DELEUZE, 1985, p.37).

Como destaca Amount (AMOUNT, 2004, p. 30), “a vista cinematográfica é tempo em estado puro, diferente da pintura, que é a arte do instantâneo, assim com a fotografia, também uma forma de captar o instante. É nessa diferença que se dá uma fissura, a princípio pequena, mas que se tornou um abismo capaz de distanciar os dois dispositivos. Não se trata apenas de uma distinção física, mas, sobretudo, de um afastamento conceitual. Principalmente quando se trata do espectador, podemos lembrar aqueles que olhavam estupefatos uma fotografia posta em movimento, como no filme *A chegada do trem à estação*, dos irmãos Lumière. Seria possível relacionar essas transformações ao conceito de emissor-receptor, usado por Flusser: o significado do emissor e o conteúdo decodificado do lado do receptor fazem parte de dois códigos diferentes; só “podemos falar em comunicação de verdade” se os dois são decodificados simultaneamente, e “o gesto do falante é entendido pelo outro parceiro” (FLUSSER, 1997, p.225). Já em Barthes (1984), as distinções entre o cinema e a fotografia são assim formuladas:

O cinema tem um poder que, a primeira vista, a fotografia não tem: a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão (BARTHES, 1984, p. 86).

Muitos teóricos denominaram os primórdios do cinema de pré-cinemas, um momento no qual as experimentações eram levadas a limites, já que ainda se tratava de um início, de uma linguagem não completamente capturada por uma gramática e por uma codificação. Se pensarmos no filme de Dziga Vertov, *O Homem com uma Câmera* (1929), podemos encontrar

uma autêntica iniciação aos segredos da linguagem cinematográfica. Dziga Vertov criou o Kino-Pravda (Cine-Verdade) e o Kino-Glaz (Cine-Olho), novos conceitos para a captação da realidade, formatada dentro de uma montagem visionária que influenciaria o cinema do pós-guerra, com a câmera representando o olho do homem. Vertov se utiliza de vários efeitos e brinca em muitos momentos com a experiência da temporalidade, alterando o fluxo e a linearidade temporais no cinema e retendo a fluidez do filme, para fazer durar o instante. Ele proporciona, com isso, novos conceitos e diferentes usos do dispositivo, trazendo um ambiente lúdico que cativa até hoje o espectador.

O cinema se estruturou, ganhou uma teoria e uma prática e foi desenvolvendo-se como espetáculo. Assim, ele se adequou ao espectador e a seus anseios e entendimentos, baseados na percepção cronológica da temporalidade. A partir disto surgem pensadores e cientistas que influenciaram a percepção de tempo na humanidade e abririam terreno para que a fotografia e o próprio cinema questionassem e buscassem novos paradigmas.

Bergson foi decisivo para essas transformações e para movimentar uma noção de tempo baseada na consciência, traçando ligações entre diferentes campos da vida. Temos fenômenos espaço-temporais que nos levam a refletir como o pensamento assimila o tempo em relação ao espaço, criando um paradigma que questiona a ordem cronológica do tempo no espaço. Um exemplo de como o cinema e a fotografia tentaram buscar entender este novo paradigma é o filme *La Jetée* (1962), de Chris Marker, um filme todo realizado só com fotografias em preto e branco.

Figura 12: Frames/fotografias do filme *La Jetée*. Diretor: Chris Marker, 1962 – França



Fernando Maia da Cunha

Por ser um filme feito através do processo fotográfico, desde a captação até a revelação, sendo posteriormente transignificado no processo de telecinagem, é considerado

como uma das mais famosas tentativas de realização da aproximação entre o tempo cinematográfico e o tempo fotográfico.

Quando o filme se olha, ele nunca se vê com um olhar oblíquo, como o faz por meio da fotografia. No outro extremo, a foto se torna o suporte material do filme. Totalmente ou por fragmentos suficientemente significativos para surtir efeitos por si mesmos [...] A imobilidade se torna seu princípio (daí a ironia, e a força, do famoso plano de *La Jetée*, de Chris Marker, 1963: o olho que se entreabre, única de um mundo congelado). É por isso que a mobilidade da câmara substitui freqüentemente a fixidez da imagem (BELLOUR: 1997, p.88).

Utilizando as palavras de Philippe Dubois nos textos organizados por Kátia Maciel, no livro *Transcinemas*, percebemos a urgência de aprofundar e desenvolver (em um plano teórico, prático e técnico) uma nova linguagem que englobe os dois dispositivos: a fotografia e o cinema.

É verdade que ainda sabemos o que se recobre com esse termo na ‘arte’, mas hoje, singularmente, as especificidades da ‘fotografia’, da ‘pintura’, do ‘cinema’, do ‘vídeo’ e do ‘computador’ estão sempre em relações de imbricação e mesmo de confusão total. Algo que convém ouvir num sentido totalmente positivo (MACIEL, 2009, p. 85).

Vemos que a temporalidade no cinema, na fotografia, no vídeo, e na arte como um todo, busca um novo espaço para alargar-se. Com esse intuito, vários são os artistas que se utilizam desses dispositivos – na maioria das vezes, todos eles juntos. Eles criam, assim, uma nova maneira de se fazer imagem, como algo novo. E por seu lado, vários teóricos buscam entender e nomear tal comportamento artístico, como vimos com a noção de Cinema de Exposição.

A hibridização dos dispositivos, bem como sua ressignificação e re colocação, faz com que já não seja mais uma questão falar especificamente de cinema ou de fotografia, mas sim de um novo produto híbrido. O espectador se transforma em participante de um processo sempre inédito e é solicitado a fazer parte de vivências únicas, com novas sensações e percepções.

Já o cinema de exposição, cinema de museu ou cinema de artista, tem mais relação com a espacialização da imagem e a interrupção do fluxo temporal, seja do filme, seja do espaço instalativo. As instalações são imagens organizadas em um espaço expositivo, enquanto o cinema da sala de projeções, mesmo o cinema de atrações e o cinema expandido, tem as imagens organizadas no tempo (seja no tempo diagético ou no tempo do espetáculo/happening). No primeiro caso, não há mais seqüencialidade. A seqüencialidade é contingente, ou dada pelo percurso singular de cada visitante/observador (PARENTE, 2008, p. 54).

A aceleração constante dos tempos modernos é, antes de tudo, uma operação temporal. Os diferentes ritmos – culturais, individuais, orgânicos, tecnológicos – se intensificam e atravessam o corpo das sociedades atuais, causando uma nova vivência da temporalidade.

Aparentemente o homem não domina mais seu tempo, é o tempo que domina o homem, por vezes o escravizando.

Nessa realidade, a velocidade das imagens em nosso mundo contemporâneo afeta a percepção cotidiana. O excesso de imagens provoca uma fadiga que dificulta o entendimento de sua importância, alterando o relacionamento que temos com ela. Não mais nos aprofundamos, passamos ao largo da imagem, ela não tem mais tempo de nos tocar, de nos olhar, de arder em nós. O pouco tempo que temos com essas imagens cria um relacionamento furtivo, por isso as novas formas de cinema, inclusive o cinema de exposição, buscam estancar esta perda. Mais uma vez, percebe-se uma ação da imagem questionando e propiciando ao indivíduo a retomada do controle da temporalidade, mas desta vez não mais um tempo mecanicista, e sim sensorial. Isso se passa através de experiências de fruição diferenciadas, nas quais se opera uma quebra da cronologia e da narrativa. É como se, fenomenologicamente, houvesse uma busca pelo espaço próprio do devir, tendo por origem a fruição, mais do que a razão.

3. Alain Fleischer e sua obra.

3.1. Alain Fleischer, Migração das imagens dos dispositivos e a temporalidade.

Alain Fleischer é fotógrafo, cineasta e escritor, nascido em Paris em 1944. Ele começou a estudar literatura moderna, linguística, antropologia e semiótica na Sorbonne e na École des Hautes Etudes em Ciência Sociais. Lecionou na Universidade de Paris III, na Universidade de Quebec, em Montreal, e em uma série de escolas de arte, fotografia e cinema (incluindo IDHEC / FEMIS em Paris). Vencedor do Prêmio de Roma foi encarregado pelo Ministério da Cultura francês de montar a Fresnoy Stúdio Nacional de Artes Contemporâneas, em francês Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains³, onde é diretor artístico e pedagógico. Fleischer, prolífico autor de literatura com cerca de 40 livros publicados e diretor de cerca de 350 filmes, busca, entre filmagens em 16 mm, 35 mm e em vídeo, uma grande gama de testes estéticos e teóricos. Sua obra passeia em uma busca incessante dos assuntos relacionados à memória, ao tempo e ao esquecimento, por isso é importante deter-se especificamente em algumas obras que permeiam sua carreira e em como elas transitam pelas questões conceituais e estéticas colocadas nesta dissertação. Nosso intuito será analisar o amadurecimento de Fleischer e uma mudança de um patamar artístico para um de discussão teórica, com um forte papel estético e político no mundo da arte e do cinema.

Após se tornar um fotógrafo importante em seu mergulho no mundo das artes, Alain Fleischer migra de dispositivo indo para o cinema e cria uma polifonia através de personagens fictícios, formas e figuras lúdicas, como no filme *Zoo Zéro* (1979), que o coloca no mundo fantástico e ficcional, mas indo além, investigando atravessamentos entre cinema, fotografia e arte, com Pierre Clémenti, Klaus Kinski, Catherine Jourdan e Rufus (figuras 13 e 14).

Figuras 13 e 14 – Frames filme *Zoo Zéro* (1979), Alain Fleischer



Le Fresnoy

3

Pode ser acessado no endereço virtual <http://www.lefresnoy.net/>.

Alain Fleischer inicia assim sua investigação em uma busca dos assuntos relacionados à memória, ao tempo e ao esquecimento. Ele permeia questões conceituais e estéticas na busca de uma arte híbrida que transpõe fronteiras. Mais que isso, se utiliza delas para se afirmar como um artista que discute os atravessamentos próprios das possibilidades dos dispositivos.

Uma obra de grande importância nessa transição entre dispositivos, na busca por uma zona fronteira entre a fotografia e o cinema, é *L'âme du couteau*, da série *Still Life* (figuras 15, 16 e 17). Em um infinito espaço estreito, talheres se destacam do fundo preto, e imagens surgem refletidas neles. Forma-se uma nova percepção a partir da própria reflexão. As imagens são ressignificadas, ao serem fotografadas, retornando ao papel fotográfico. Esse deslocamento do suporte clássico de uma fotografia provoca uma transição entre dispositivos. A atriz Catherine Jourdan é fotografada e tem seu reflexo em uma faca na posição vertical, o fundo preto destaca o corte que a faca proporciona. Em outra imagem, a parte traseira de uma colher reflete a imagem de uma mulher nua vista por trás, lidando com seu cabelo. As reflexões das fotografias sobre talheres demonstram bem o trabalho de Fleischer com a migração do dispositivo: ao efetuar a projeção em uma nova superfície, ele cria visualidades e experiências diferentes como possibilidades novas para seus sujeitos observadores.

Figuras 15,16 e 17 – *L'âme du couteau* da série *Still Life* – Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Alain Fleischer opera tanto no registro narrativo como no registro da intermídia e da multimídia. Seu trabalho também revisita com frequência o cinema e a literatura, como na

operação de retomar fragmentos de *Janela Indiscreta*, de Hitchcock, e projetá-los nas fachadas de prédios. As projeções são fotografadas e ganham uma nova dimensão nas paredes dos museus, na série *Cinecitta* (figuras 18 e 19). Temos aí uma dupla operação de migração e de saída da sala de cinema. Tanto o filme e sua narrativa são decompostos e fragmentados, quanto são deslocados os lugares de exposição dessas imagens. Em ambos os casos vemos uma nova relação com o espectador, que desloca sua percepção e adquire uma nova postura de fruição perante a obra. Essa reorganização é provocada pelo gesto de deslocar a fotografia e projetá-la como em uma sala de cinema: a imagem passa a ser encarada como documento de uma possível memória, como um objeto gerador de anacronismos em movimento constante.

Essa projeção tem local, duração e tempo determinados. Ao ser fotografada, ganha um novo suporte para que possa ser exposta nos museus. Trata-se aí de introduzir nessas imagens uma nova migração, de fazê-las atravessar a fronteira entre o cinema e a fotografia, numa experiência que vai para as paredes de museu e abre espaço para outra sensibilidade.

Figura 18 e 19 – Séries *Cinecitta* – Alain Fleischer

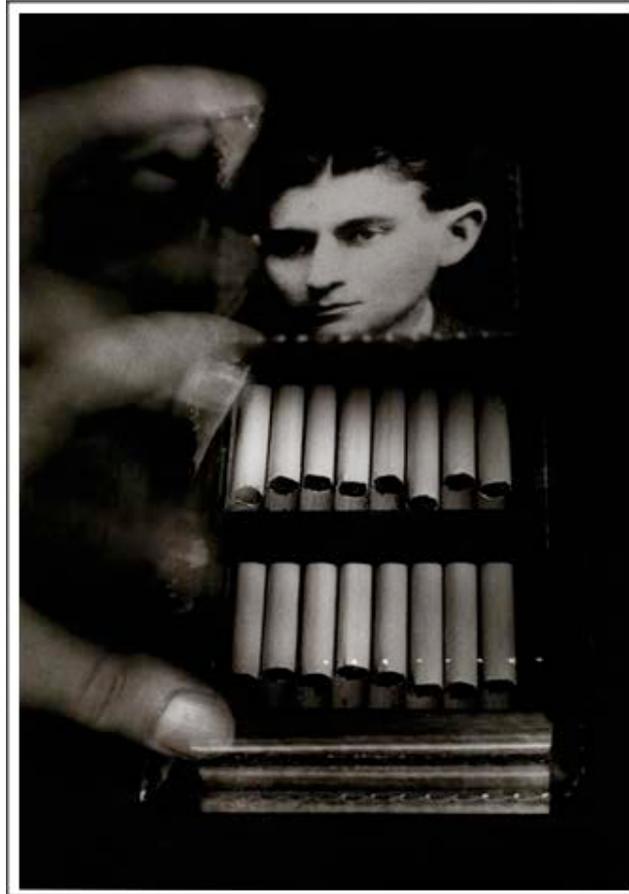


Fernando Maia da Cunha

Fleischer fez ainda séries em homenagem a Franz Kafka, em 1995, concebendo uma projeção videográfica que é fotografada. Em *Franz II* (figura 20), exposta em Praga em 1995, para fazer uma homenagem a Kafka, Fleischer monta uma projeção videográfica que mistura elementos do vídeo e da fotografia.

A obra, resultado desse trânsito entre dispositivos, se materializa no suporte fotográfico em formato de 49 x 34,5 cm. Mais do que tentar capturar um tempo real, o trabalho elabora uma ficção temporal para expressar uma realidade.

Figura 20 – “Franz II”, homenagem a Franz Kafka de 1995, projeção videográfica – Alain Fleischer



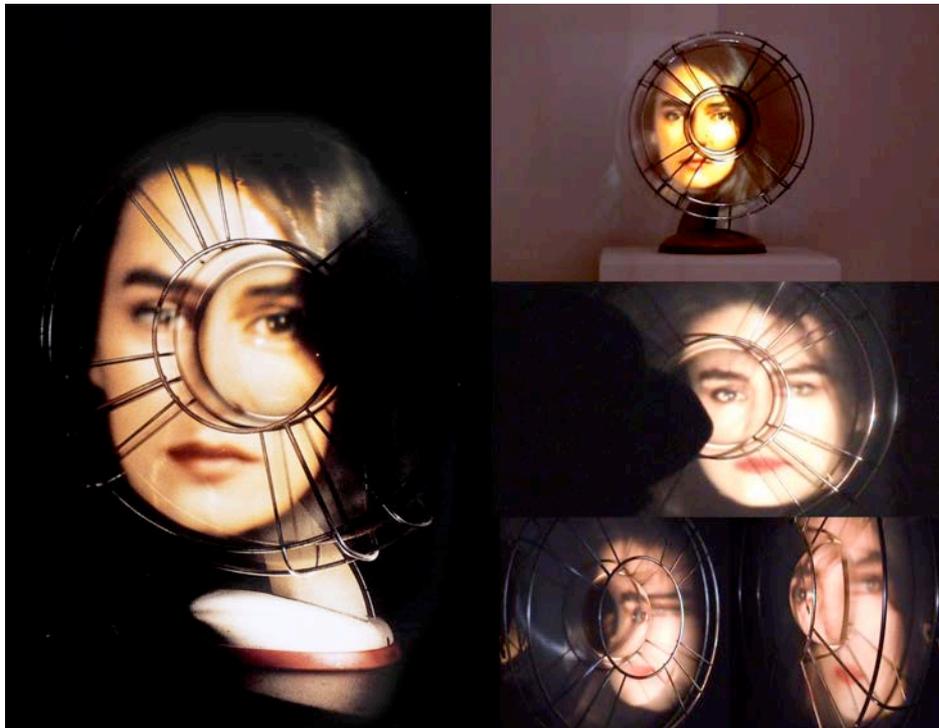
Fernando Maia da Cunha

Alain Fleischer se inclui em uma das três principais correntes que parecem ter se desenvolvido utilizando o cinema na arte contemporânea. Segundo Raymond Bellour, o cinema, ao sair da sala e procurar a arte como abrigo, inaugura uma nova linguagem híbrida e migra para o museu. Ao fazer isso, ele ganha uma estética da confusão, que não possui limites, com uma virtude própria esclarecida e desfrutada compondo uma imagem possível, de um universo de instalações estranhas ao cinema, mas sem poder ser compreendido sem o próprio.

Assim Raymond Bellour divide as três grandes vertentes: primeiro, as tentativas que tomaram o próprio cinema como objeto; segundo, as instalações de cineastas que estabelecem uma complexidade viva e extrema e transformam cinema em arte; e por último, as instalações que, tanto pela interferência em seu dispositivo como por seus temas e objetos, abrem-se para as ficções de um outro cinema.

Autant en Emporte le Vent (figura 21), obra de Alain Fleischer apresentada pela primeira vez na Bienal de Paris em 1980, mostra o desejo experimental do artista em expor o cinema através de novas possibilidades. Ele desmonta um a um todos os componentes do filme *E o vento levou* (Victor Fleming, 1939), que, em francês, possui o mesmo nome da obra instalativa (*Autant en Emporte le Vent*). Investigando profundamente o cerne do filme e remontando-o através de uma instalação a ser exposta no museu, Fleischer constrói uma projeção do filme sobre um ventilador em movimento. Na imagem, vemos uma jovem com cabelos ao vento nos devolvendo um olhar firme, vigoroso, porém com um leve tom de melancolia.

Figura 21 – *Autant en Emporte le Vent* (1980, instalação), releitura do filme: *E o vento levou* – Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

O que dá vida a esse rosto: seriam o movimento rápido e o barulho das paletas do ventilador? Ou seria a luz projetada sobre o objeto? A simplicidade da instalação, de uma elegância minimalista, realiza uma desconstrução que permite uma releitura dos principais pontos abordados pelo filme. Como em outras obras do artista, a projeção sobre objetos traz o cinema de exposição como investigação através da migração de dispositivos. Assim, o cinema exposto é despojado de sua estrutura ficcional e narrativa. Se algo da dramaturgia e da intensidade do filme original pode ser exposto, o estiramento e o tempo prevalecem como

características fundamentais do cinema de exposição. “Tudo exige tempo para olhar e não escanear como fazemos no dia-a-dia” (PAÏNI, 2008, p.28).

Como diz Dominique Païni, esse fenômeno de expor o cinema já compõe um quadro histórico: “há 15 anos que o cinema ‘se expõe’. Cineastas são objetos de exposição, filmes são ‘pendurados’ nos espaços mais nobres das paredes dos museus” (PAÏNI, 2008, p.28). Principalmente com seus grandes mestres: Hitchcock, Renoir, Godard, Lynch, Varda. Alain Fleischer se insere nesse contexto, pois podemos ver essa operação concretizada na opção estética e conceitual de sua obra. Ele trabalha com o conceito de hibridização dos dispositivos de uma forma tão fluida que, no produto final, por vezes não conseguimos mesmo distinguir campos específicos, seja por meio de análises mais detalhadas da obra seja por uma investigação do processo. Fleischer atua bastante em um fluido espaço de deslocamentos, trazendo para sua obra elementos singulares de uma experiência de indistinção.

3.2. A temporalidade em Alain Fleischer.

Seria possível convocar aqui Henri Bergson para uma aproximação com Alain Fleischer, especialmente quando o filósofo desenvolve que o tempo sofre desdobramentos entre presente e passado, um presente que passa e um passado que dialoga a todo instante com esse presente, criando uma subjetividade em relação ao tempo cronológico. Ou seja: “Somos tecidos do tempo”, o tempo atual é objetivo e o tempo virtual é subjetivo como refletiremos melhor no capítulo três.

Existe um diálogo das obras de Fleischer com Deleuze, já que observamos em quase a totalidade das obras, a reflexão sobre o passado. Fleischer ao refletir sobre a relação entre o passado e o presente, demonstra que o presente é sempre influenciado pelo passado, podemos dizer que eles coexistem, e o cinema apreende os dois em uma só obra.

Isto posto, as obras de Alain Fleischer se fazem como instalações, tanto a partir de operações no dispositivo quanto por reconfigurações nos temas e nos objetos. Os trabalhos do artista elaboram temporalidades, reconstruindo uma nova imagem pensável, através da memória. Poderíamos trazer aqui Didi-Huberman (2010), na sua defesa de um anacronismo das imagens:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.10).

Didi-Huberman fala sobre a particularidade do tempo que constitui a obra de arte e defende a ideia de que a imagem desperta múltiplos elos nos quais será possível reajustar diversos presentes. Assim, a obra revela a memória que traz consigo, essa que continuará, em seu devir, a atravessar outros presentes, uma vez que “sempre, diante da imagem, estamos diante de tempos. [...] Olhá-la significa desejar, esperar, estar diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN: 2000, p.114). O autor propõe confrontar criticamente o tempo que compõe a obra de arte, posto que estamos em um presente que restabelece uma experiência dialética do olhar.

Imagens cinematográficas estão em constante mudança, submetidas a uma incessante transformação, já que não se fixam. No cinema de exposição, elas se multiplicam, aceleram e retardam, não para somente criar a ilusão de movimento, privando-nos da imagem no tempo,

mas para nos despojar do tempo da imagem, para nos retirar do tempo. Invertendo as temporalidades, ou seja, trazendo a imobilidade para o cinema e o movimento para a fotografia, em todas as nuances possíveis envolve-se o espectador em uma nova relação com a imagem e com o tempo, que passa a ter que ser apreendido de novas maneiras. O tempo cinematográfico é contra o tempo, é uma velocidade que, quando imita o tempo natural, busca vencer a corrida contra o tempo imóvel. Ou como diz Didi-Huberman: “na imagem, o ser se desagrega: explode e [...] mostra – mas por muito pouco tempo – de que é feito. A imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, à linha de fratura entre as coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.114).

Alain Fleischer, em um trabalho de 1988, *Flip-books* (figura 22), revisita a obra de Chris Marker, filmando em sequência fotos tiradas por ele. Em uma determinada cena com dramaturgia e *mise-en-scène* pré-estabelecidas, ele encaderna e folheia rapidamente as fotos, dando uma sensação de cinema à sequência de imagens. Tudo isso é filmado em vídeo e é exibido em *loop* no aparelho de TV, que é o suporte apresentado no museu. A instalação adquire um movimento cinematográfico trabalhando não só a migração de dispositivos, mas também o tempo como um objeto gerador de imagens anacrônicas que estão se movendo. A obra deixa evidente que “em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, colidem ou bem se fundem plasticamente uns aos outros, se bifurcam” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.46).

Figura 22, “Flip-books” (1988) – Alain Fleischer – França



Alain Fleischer

Em sua obra de 1992, *Raccords* (figuras 23 e 24), Alain Fleischer dialoga fortemente com a busca do fotograma, mas contrapondo Vertov, ele busca o fotograma do cinema e o expõe como fotografia. Produz o filme em negativo e amplia parte da película, incluindo a pista de som, expondo alguns fotogramas e redirecionando-os para o movimento.

Figura 23, “Raccords” – Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 24, “Raccords” – Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

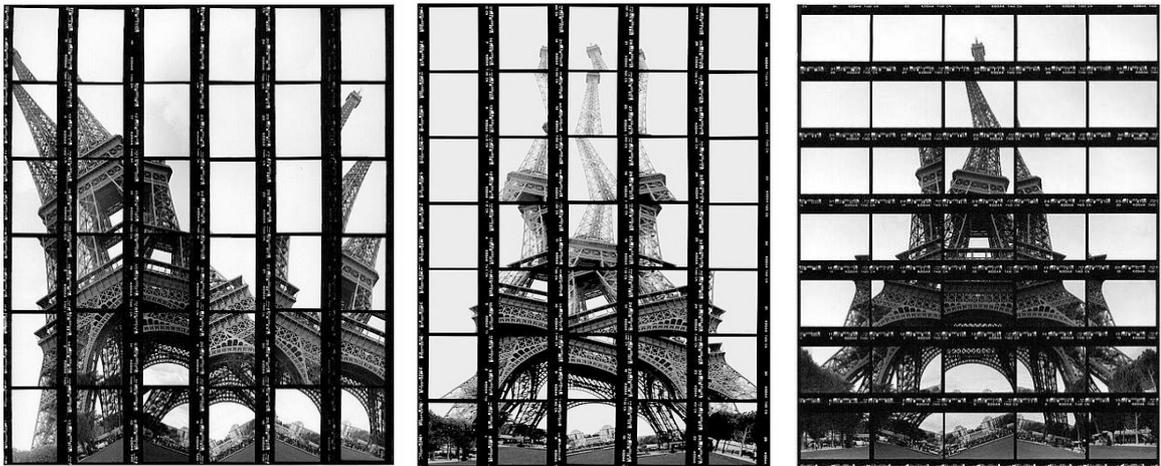
Alain Fleischer buscar a unidade mínima do cinema, o fotograma, a obra “Raccords” nos coloca diante de uma imagem deslocada do tempo cinematográfico. Pensando por

anacronismos, é como se nos colocássemos em um atravessamento de tempos, que só se torna possível por conta das sobrevivências da imagem e da leitura que se pode fazer sobre ela. Há, nesse processo, uma quebra na progressividade da história, ou como diria Didi-Huberman (2013), “uma operação nos diferenciais do tempo de cada imagem”. Fleischer paralisa o filme, buscando a unidade mínima o fotograma mas ao colocar em museu passamos a analisá-la a partir da noção de movimento na fotografia, como reflete Raymond Bellour:

marcar as frases que proporcionam os grandes vazios nos quais a imaginação se emaranha e trabalha, em relação a um antes e a um depois, ao mesmo tempo, contrariamente ao que ocorre com a foto isolada, que não passa de um instante dilatado, ou de um tempo voltado para a nostalgia e para a morte (BELLOUR, 1997, p.111).

Raccords dialoga muito fortemente com outro trabalho, o do fotógrafo alemão Thomas Kellner, que desloca novamente os dispositivos e tira fotos em sequência como se filmasse com frames, em várias camadas longitudinais e latitudinais. Em seguida, ele monta os fotogramas do negativo um ao lado do outro, criando uma nova imagem. Para nomear a obra, ele toma emprestada uma frase do livro de Roland Barthes, *The Eiffel Tower*, que diz: “The Tower is an object which sees, a glance which is seen” (figuras 25, 26 e 27).

Figuras 25, 26 e 27, “The Tower is an object which sees, a glance which is seen” – Thomas Kellner



Fernando Maia da Cunha

As imagens possuem deslocamentos que provocam uma sensação de desconstrução e de que tudo foi remontado desordenadamente. A câmera caminha num plano fixo e seu movimento deve ser bem calculado para não perder o posicionamento espacial longitudinal e latitudinal. O filme é exposto e recomposto como fotografia. Esta adaptação imagética nos conduz novamente ao mesmo ponto questionador de Alain Fleischer com “*Raccords*”: onde está a fixidez e onde está o movimento? Os questionamentos resultantes da observação destas imagens surgem apenas pela migração dos dispositivos, ou são frutos da quebra temporal que

a natureza deles provoca? Mas que temporalidade é esta que é buscada nos trabalhos de Fleischer? De acordo com Pierre Ouellet⁴, em entrevista dada por conta de exposição e seminário realizados por Alain Fleischer na Universidade de Quebec e Montreal:

A temporalidade na obra de Fleischer entrelaça diferentes ângulos complementares. Entre eles, encontram-se o tempo íntimo, um caráter biográfico, mas também um tempo histórico. Bem mais que uma cronologia clássica, o tempo em Alain Fleischer, ao longo de suas obras, toma dimensões sonhadoras, fantasiosas, por vezes místicas. (OUELLET, 2013)

Com sua constante quebra de fluxo temporal, Alain Fleischer trabalha com uma memória que ultrapassa a memória histórica, resultando em uma diacronia mais complexa que a passagem do tempo. Todas essas formas temporais são absorvidas pelo tempo poético e na dimensão estética de seus produtos audiovisuais. Mas conceitualmente que tempo é esse? Um tempo pessoal, sonhador e fantasioso ou o tempo objetivo, documental, proporcionado pelo registro minimalista de suas obras? Qual é a essência de seu trabalho? Entre o instante, o relâmpago e o movimento, o fluido: passado e presente? Quais conceitos dão conta destes questionamentos?

Alain Fleischer iniciou suas incursões pela temporalidade em suas obras através da fotografia, sem deixar de usar outros dispositivos. Mas vemos que, em *Écran Sensible*, ele utiliza prioritariamente a questão do tempo e, com a tentativa de buscar o movimento na fotografia. O que há nesses dois tipos de temporalidades, a do cinema e a da fotografia? Como elas se relacionam, se afastam e se aproximam? Que tipos de percepção são despertados pela sensação de movimento e de tempo? O tempo definido entre a fotografia e o cinema contém em si uma potência de estabelecer um vínculo que os aproximem? Como se daria esta aproximação?

Veamos o que diz Barthes, que cita também André Bazin:

O cinema tem um poder que, à primeira vista, a fotografia não tem: a tela (observou André Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um 'campo cego' duplica incessantemente a visão (Barthes, 1984 p.86).

Esse poder citado por André Bazin tem como causa inicial a percepção de que a imagem fotográfica fixa possui um potencial de movimento que está por vezes imerso em

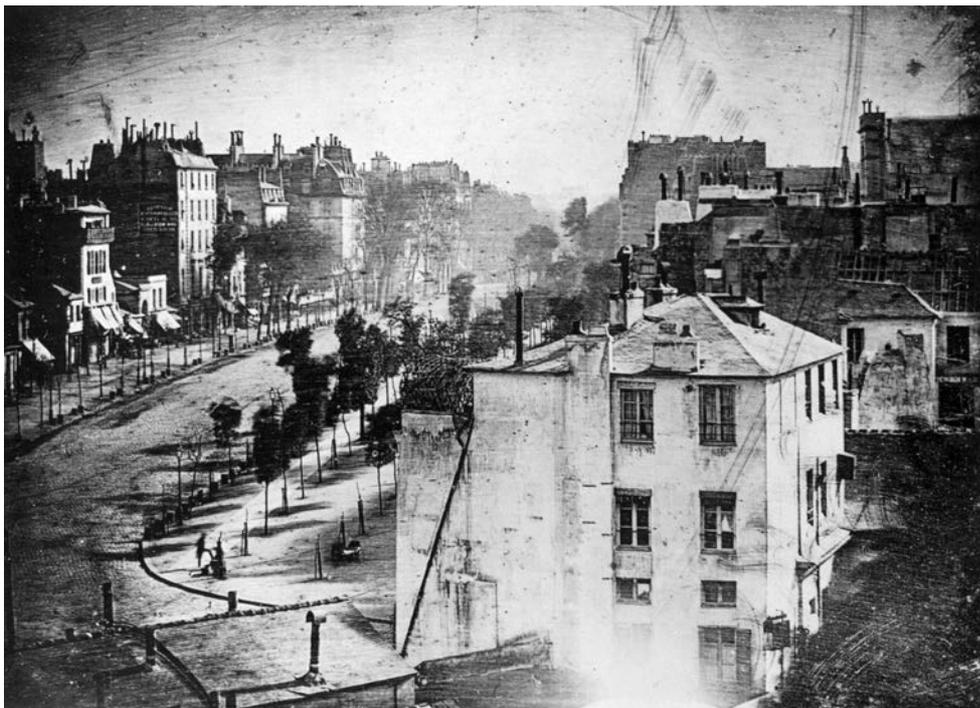
⁴ Professor Dr. Titular da Cadeira de estética e poética da Universidade de Quebec e Montreal. Comentário feito por conta da mais recente apresentação da Performance *Écran Sensible*, de Alain Fleischer, em Quebec no ano de 2013.

camadas de percepção dentro da imagem, somente acessado por nossa intuição, pela memória e por um encadeamento de saberes.

No início da fotografia, os tempos de captura da imagem eram longos, o que trazia à tona o movimento muito claramente, como vemos na figura 28, intitulada *Boulevard du Temple à Paris*. Daguerre, por motivos técnicos, não conseguiu capturar o registro das carruagens que passam pela avenida, mas registra, mesmo que borrada, a primeira figura humana em uma imagem feita por uma câmera escura.

Assim temos um acesso a uma temporalidade fluida e indefinida. Como sabemos o que havia na avenida? Não sabemos, pressupomos que sim. Nesse horário, em Paris, era impossível não ter um grande movimento na avenida.

Figuras 28, Boulevard du Temple à Paris - Daguerre, 1838

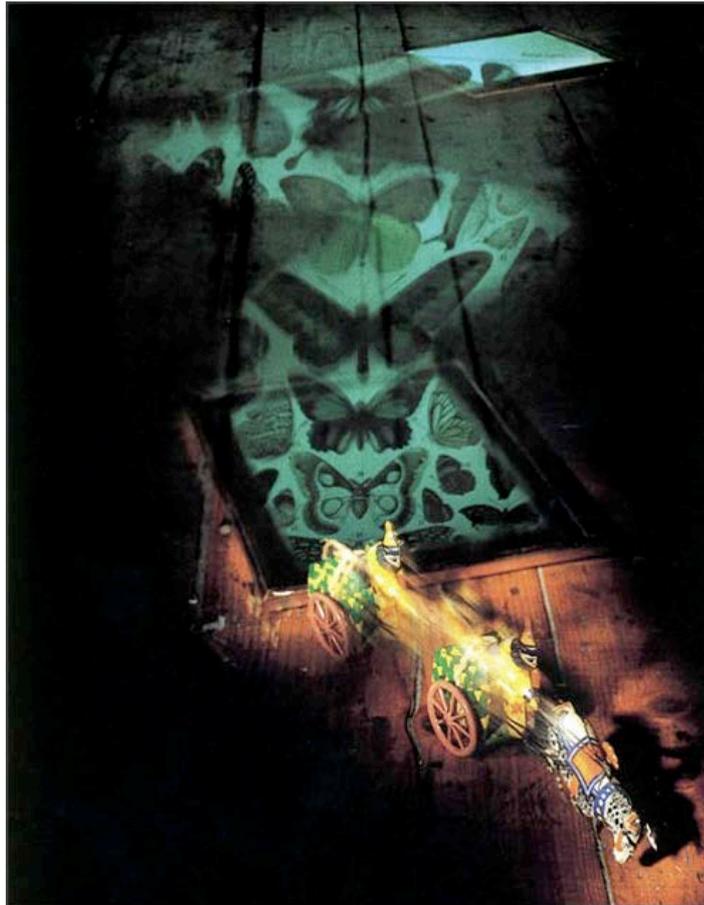


Daguerre

Que relações estas imagens do princípio possuem com as fotografias que hoje buscam o movimento? A fotografia tornou-se uma fabulação, uma espécie de percepção sobre o tempo com escolhas estéticas que dependiam do limite do equipamento, mas hoje, se Alain Fleischer revisita este tempo fazendo escolhas estéticas parecidas, ele tem mais consciência técnica para elaborar esse movimento. Em sua obra *Les jouets tracteurs*, 1986-1987 (figura

29), ele mantém as imagens das borboletas projetadas no chão, imóveis, como os prédios de Daguerre, e busca o movimento na carruagem de brinquedo em um tempo que fica no imaginário do espectador. Ao olhar, é preciso intuir o movimento feito e em que tempo a carruagem se desloca. Um tempo que fica entre as carruagens e o homem engraxando os sapatos, como naquelas primeiras imagens de Daguerre.

Figuras 29, Les jouets tracteurs, 1986-1987 – Alain Fleischer



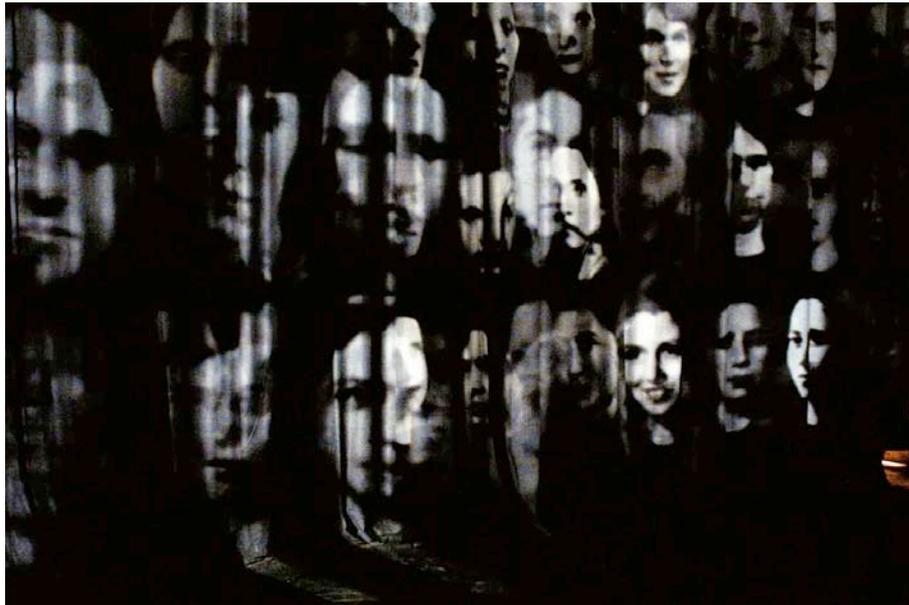
Alain Fleischer

Para Flusser, em seu livro *Los Gestos*, se o cinema deveria propiciar, pelo movimento, uma sensação de realidade, ele acaba gerando um efeito contrário, uma verossimilhança, que ele relaciona ao mito da caverna de Platão.

Alain Fleischer desenvolve em seus trabalhos uma discussão sobre este paradoxo criado pela modernização técnica do cinema e do fenômeno da persistência da retina. Em seu trabalho *Recherche de Stella* (figura 30), ele retoma as pesquisas de Marey e Muybridge, através de uma projeção cinematográfica de quadros únicos.

Nas fotografias de Marey e Muybridge, buscava-se uma temporalidade mostrada ao longo de vários quadros que geram uma sensação de movimento. No trabalho de Fleischer, podemos testemunhar uma pesquisa semelhante, mas agora através da projeção em uma parede. Aqui a narrativa é decomposta em uma temporalidade compreendida pela fixidez resultante da inversão e da migração dos dispositivos.

Figura 30, “Recherche de Stella” – Alain Fleischer



Alain Fleischer

Fleischer monta uma estrutura que remete a uma disposição de dispositivos semelhante às de Marey e Muybridge, com o direcionamento dos aparelhos para a parede. Mas agora, no lugar de máquinas fotográficas que registram o movimento de um cavalo metro a metro, por exemplo, é a própria imagem que se faz projetar. Fleischer trabalha uma temporalidade em relação à própria narrativa, buscando a unidade mínima do cinema, o fotograma, ou seja, a fotografia.

Na construção da obra, a evolução dos 24 quadros por segundo é paralisada, e cada quadro é mostrado na sua unidade, em uma projeção diferente. Atinge-se um efeito de fixidez, mas na situação de uma projeção, como se estivéssemos diante de uma imagem fixa projetada a 24 quadros por segundo. Um novo tempo é gerado, por meio desse interessante deslocamento no dispositivo e nas imagens.

Vemos esta mesma discussão proposta na obra de Paolo Gioli, *Photo finish faces* (figura 31). Nesse trabalho, Gioli constrói uma câmera própria para que o filme não pare a cada foto tirada. O rolo de filme está livre para ser movimentado para frente e para trás. Com

a câmera em um tripé, ao apertar o botão, ele não tira uma foto e depois outra, como nas câmeras normais, mas gira a quantidade de filme que deseja criando tiras. Ao executar esta ação, a imagem não é impressa em um espaço só do filme, ela é impressa em um filme em movimento. Por conta disso, o resultado é um rastro, um atravessamento concreto da imagem em movimento em um dispositivo criado para elaborar uma imagem fixa.

Figura 31, “Photo finish faces” - Paolo Gioli



Paolo Gioli

Alain Fleischer, em sua obra *Happy days* (figuras 32, 33 e 34), projeta uma imagem de cinema em cima de uma fotografia tirada com o obturador em tempo lento, propiciando a junção das duas temporalidades em uma só. Na imagem fotográfica, temos o movimento, e na cinematográfica, temos a fixidez. Com esse trabalho, Alain Fleischer reforça ainda que as sensações de movimento usadas por Paolo Gioli nos permitem acesso a uma temporalidade própria do movimento do cinema.

Figuras 32, 33 e 34, “Happy days”, 1986 – Alain Fleischer



Alain Fleischer

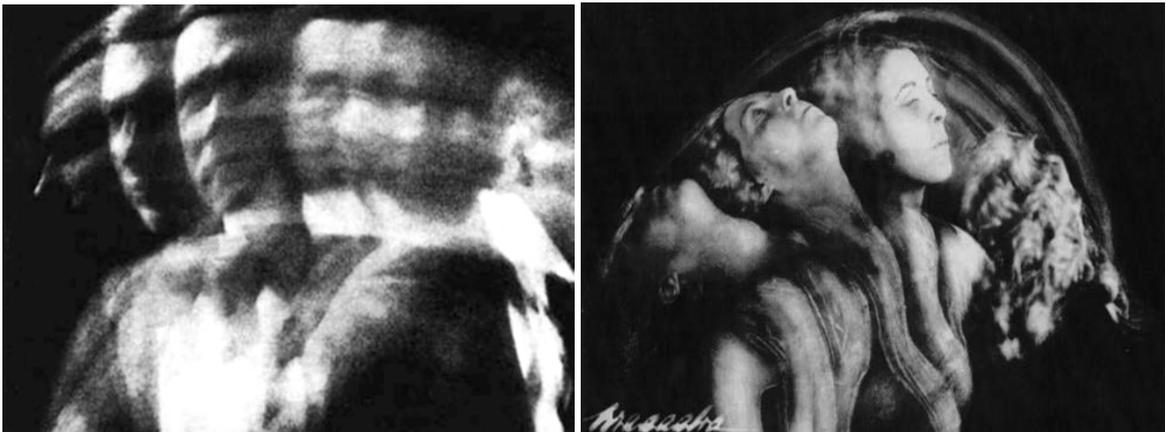
A série fotográfica *Happy Days* tem muitas referências à história da arte, mas o assunto que se destaca é o corpo feminino, trazido das pinturas, e tornando a imagem atemporal. Fotografia e cinema são levados assim a diferentes territórios e têm seus limites explorados. Alain Fleischer, em entrevista dada a Ophélie Lerouge⁵ explica isso da seguinte forma:

O corpo da mulher nua pintada (e re-fotografada a ser projetada) é emoldurada por um espelho como se suspensa entre a primeira e a última imagem de um plano de cinema, o corpo está suspenso sobre uma única imagem que é destacada com um rastro luminoso, e fotografia já não é um instantâneo tirado do real, mas real em um tempo ficcional no conjunto de um plano do filme. (Ophélie Lerouge – discurso link no rodapé)

A instalação é resultante de um dispositivo engenhoso feito com holofotes direcionados a um lago com espelhos. Fotografando com o obturador aberto, Fleischer consegue um efeito borrado a partir da captura de figuras que se deslocam. A imagem ganha um rastro impresso que exhibe a marca concreta de uma temporalidade, fruto do movimento físico que se imprime na camada sensibilizada dos grãos de prata. Há aqui um elo muito forte com o trabalho citado anteriormente de Paolo Gioli. É um diálogo também com um dos precursores do movimento do fotodinamismo, Anton Bragaglia, que sempre utilizou essas técnicas para poder, através do rastro, mostrar uma temporalidade distinta, como vemos nas (figuras 35 e 36).

Figura 35 - Searching and Slap, 1911

Figura 36 – Thais (Les possédées), 1917



Anton Giulio Bragaglia and Arturo Bragaglia

Paolo Gioli, em *Film Stenopeico*⁶ (figuras 37, 38 e 39), utiliza um fluxo de imagens estereoscópicas, visto também nas fotografias de Bragaglia e nas obras anteriores do próprio

⁵ Ophélie Lerouge, crítico do site: <http://fluctuat.premiere.fr/>

⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Mh2ODjv1eBc>. Último acesso: 29/11/2015

Paolo Gioli e de Alain Fleischer, e desloca a temporalidade em sentido contrário: agora é o filme que ganha uma experiência temporal de fotografia, quando a imagem é parada, em um retorno físico aos fotogramas.

Figuras 37, 38 e 39 – Frames de Film Stenopeico, 1973-1989 – Paolo Gioli



Paolo Gioli

O filme é montado com os fotogramas sobrepostos, causando uma sensação de várias camadas em fusão. Gioli também desloca fisicamente as películas, sobrepondo-as e causando uma sensação de retorno, um *déjà vu* imagético entre pequenos grupos de fotogramas. Nesse tempo fluido que retorna ao passado recente, o artista desenvolve uma narrativa visual que recorre a uma temporalidade de passagem entre os dois dispositivos e seus tempos característicos.

Como reflete Fatorelli (2012), “as relações de reciprocidade entre os meios resultaram, nas últimas duas décadas, em um corpo significativo de trabalhos situados na interseção entre as imagens fixas e as imagens em movimento. Muitas são as abordagens que estes trabalhos operam”. Entre elas, vemos a discussão sobre a temporalidade como elo condutor desses atravessamentos. Identificamos, também de nossa parte, uma imbricação de diferentes temporalidades, o que promove mudanças nos meios de comunicação, através de várias mídias.

A imagem se deforma, salta e se revisita em diferentes ordens e temporalidades, ratificando uma nova linguagem que outrora estava no campo da arte e agora assume a popularidade que a mídia televisiva estabelece pelo seu poder de influência, como afirma Flusser.

Graças ao programa cinematográfico e os demais programas, que constituem a cultura de massas, as pessoas estão programadas para aceitar como verossímeis os deuses aparentes da tela. O fato de que o filme é a forma de arte do presente não é para ser explicada, portanto, somente por si mesma, tendo em vista que a nossa cultura nos programa para que o aceitemos como verdade (FLUSSER, 1994, p. 118).

A criação do vídeo e a rápida absorção de tal avanço tecnológico, como meio de produção pela arte contemporânea, traz à tona a necessidade de reaproximação dos dois dispositivos.

Num plano, mais técnico-teórico, talvez se trate de pensar as obras (e sua produção) em correspondência com o “dispositivo” do cinema, especialmente com instalações que privilegiam as questões de projeção de imagem-movimento. Vídeo, DVD, computador: são justamente essas máquinas que introduziram a imagem movimento no mundo da arte (em especial, a projeção de vídeo em grande formato e a utilização de imagens em circuito), mudando assim diversos parâmetros “habituais”, tanto de um lado quanto de outro (MACIEL, 2009, p.85).

Cotidianamente, já é difícil pensar e situar o que chamamos de tempo, conceito impalpável, que parece só existir quando medido. É difícil perceber o tempo fora de um fluxo que, por definição, é o contrário do instante, elemento definidor de base da fotografia. Ao contrário do cinema, como define Jacques Aumont (1993, p.160), as fotografias são imagens “não temporalizadas”, porque ao contrário do que ocorre no cinema, permanecem idênticas a si próprias ao longo do tempo.

O que as imagens nos mostram nunca será um pensamento único e definitivo. Eis que o cérebro é a “tela da imagem”, como fala Gilles Deleuze (2003, p.264). É com este cérebro que as lembranças, memórias e esquecimentos criam uma espiral de novas experiências acerca do tempo e da memória.

Outro olhar nos traz Bergson, chamando de “lembrança pura” as imagens virtuais desse passado em geral, desse “todo” que dura, e que existe não na consciência, mas no tempo. Essas imagens podem então, atualizar-se, ou seja, vir a ser imagem-lembrança, onde adquirem um estado psicológico. As imagens virtuais sempre estão se atualizando com referência a um novo presente, não têm data, a outro presente que não aquele que foi.

Gilles Deleuze expande o pensamento de Bergson e observa que o tempo é pensado não mais em uma linha cronológica e sim como algo passível de um entrelaçamento que nos traz um paradoxo fundamental sobre a memória o passado e o presente se tornam contemporâneos. “O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (Id. 1999, p.45).

Alain Fleischer trabalha próximo a esse conceito em sua obra *Dans le cadre miroir*, de 1984 (figuras 40 e 41). Ele reflete em porta-retratos rostos que em planos diferentes remetem

ao filme *Le Doulos* (1962), um filme francês de Jean-Pierre Melville (figura 42). No filme, o ator italiano Serge Reggiani olha para um espelho quebrado, e esse gesto já fala muito sobre sua jornada e seu futuro. *Dans le cadre miroir* revisita o reflexo e as faces que se olham no espelho, trazendo a vista interior e a busca por identidade e se questionando acerca do presente do passado, trazendo-os como um emaranhado e não como uma linha cronológica, trazendo em várias imagens a potência de uma imagem que não se estabelece em um só tempo. Aqui vemos o cinema saindo da tela e da sala, assumindo a fotografia como suporte e indo ao museu, propiciando uma fruição diferenciada. Ao ser impressa no papel e exposta no museu, a fotografia passa a trabalhar no espaço do paradoxo da memória.

Figuras 40 e 41, *Dans le cadre miroir*, 1984 – Alain Fleischer



Alain Fleischer

Figura 42, *Le Doulos*, Jean-Pierre Melville - 1962



Jean-Pierre Melville.

3.3. Alain Fleischer e o cinema de exposição.

A obra de Alain Fleischer integra um cenário de investigações partilhadas por muitos artistas e teóricos. O discurso que vem sendo construído a partir desse campo de atravessamentos ajuda a perceber que a fronteira entre os dispositivos é mais fluida. Já não encontramos as mesmas resistências de antes, quando se trata de pensar deslocamentos, trânsitos e inversões da temporalidade.

O Cinema de Exposição é um lugar recorrente por onde Alain Fleischer se expressa. Na maioria das vezes, ele revisita clássicos do cinema e os coloca nos museus e nas ruas, trazendo novos sentidos e narrativas a partir de diferentes regimes de imagens. Com a tecnologia digital e a convergência das mídias, esse processo se acentua e se torna presente nas obras audiovisuais contemporâneas, pois o mundo da arte e seus artistas foram os primeiros a se sensibilizar a essa aproximação, estimulando pensadores a refletir sobre essa nova linguagem.

Figuras 43, *Le Systeme Fleischer*, 2011 – Alain Fleischer



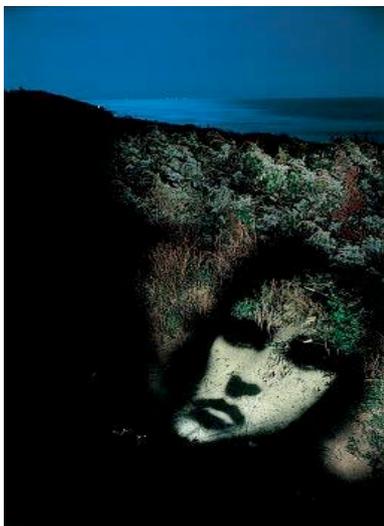
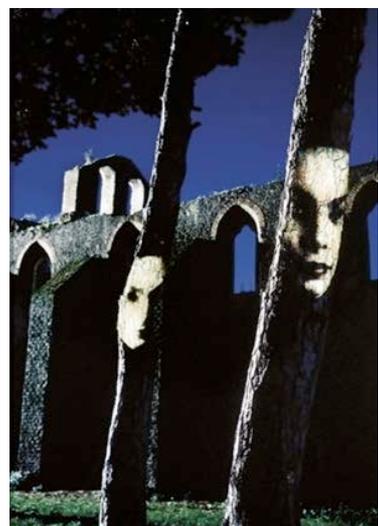
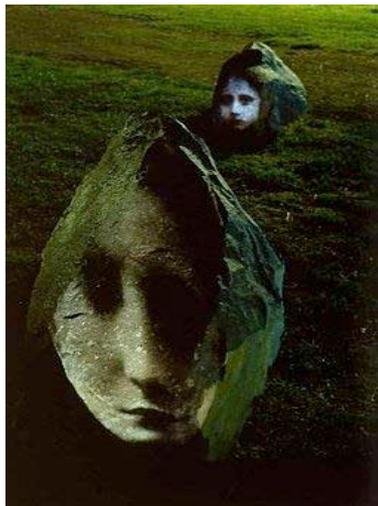
Alain Fleischer

Em seu trabalho *Le Systeme Fleischer*, de 2011 (figura 43), Alain Fleischer projeta, sobre tiras de plástico flexível, imagens de dança, as primeiras filmagens antigas de jazz (dança), a pedido da Cinémathèque de la Danse, que propôs um evento em torno de arquivos que se fundem em novas projeções e realizam um novo cinema. As tiras flexíveis sensíveis foram suspensas e ficaram em um movimento aleatório, sempre que balançadas pelo ar. Com isso, a imagem cinematográfica projetada se põe literalmente a dançar, entre a imagem

estática e a narrativa dos antigos filmes de jazz, entre a projeção e a imagem em movimento, Fleischer manipula o significado da imagem e a essência da narrativa. Ele nos dá uma imersão total no filme em preto e branco e o revisita através de uma experiência de cinema contemporâneo.

Na obra *La Nuit des Visages*, de 1995 (figuras 44, 45, 46 e 47), Alain Fleischer projeta fotografias de rostos sobre pedras, árvores e barrancos, utilizando a noite como se fosse uma grande câmara escura. Estas faces projetadas não são impressas em nenhuma superfície sensibilizada, mas sobre pedras, árvores e muros, uma imagem única condenada ao destino semelhante a todos os rostos do cotidiano, o desaparecimento, desafiando a memória cognitiva e sensorial do sujeito observador.

Figuras 44, 45, 46 e 47 - “La Nuit des Visages” de 1995 – Alain Fleischer.



Alain Fleischer.

A complexidade das instalações de Alain Fleischer beira uma narrativa romântica da arte que se manifesta através da fotografia e do cinema, sempre buscando a transgressão da temporalidade original do dispositivo utilizado, com espelhos e projeções. O fluxo de imagens é modificado, ampliado e remontado. Ele trabalha com o atravessamento dos tempos, o passado, o presente e o futuro, sempre contemplados no planejamento de suas obras, seguindo uma linha não cronológica.

Ao imbricar os dispositivos, Alain Fleischer faz colidir as camadas de tempo, criando um emaranhado anacrônico no qual a imagem que sobrevive é reconfigurada em uma temporalidade que surge através das leituras feitas sobre elas na memória.

Frente a uma imagem [...], o presente não cessa jamais de se reconfigurar pelo pouco que é destacada do olhar não sede todo lugar ao costume apaixonado do “especialista”. Frente a uma imagem [...] o passado não para nunca de se reconfigurar, visto que esta imagem só se torna pensável em uma construção da memória, quando não da obsessão (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.12).

Agregam-se a isso seus livros, produções e estudos. Em depoimento por motivo de sua exposição no Grand Palais, Alain Fleischer ressalta: “existe em mim uma espécie de teórico. Meus estudos são estudos em ciências humanas, semiótica, antropologia, linguística e, por isso, existe necessidade para mim de me servir de uma linguagem para dizer-me aquilo que só esta linguagem plural pode dizer, incluindo-me nos limites desta linguagem”.

No espírito da exposição de 1900 (feira mundial realizada em Paris em 15 de abril de 1900), Alain Fleischer expõe suas obras e seus interesses em grandes telas penduradas no amplo espaço do Grand Palais (figura 48), em uma noite muito reflexiva acerca de sua obra.

Essa série de histórias contadas individualmente através do cinema de exposição ganha uma nova narrativa, transformando-se em uma história de sua própria vida e obra. A sua escolha pelo cinema de exposição define bem por onde Alain Fleischer gosta de expressar-se com mais fluidez.

A disposição da exposição se baseia no Atlas Mnemosyne, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929, estabelecendo “cadeias de transporte de imagens” aproximando-as pelas características visuais através dos tempos e das emoções básicas geradas no nascimento da civilização ocidental. A escolha de Mnemosyne é para homenagear a musa grega da memória Mnemosine, e assim mais uma vez vemos uma clara relação com a

memória e tempo em Alain Fleischer. Esta exposição ultrapassa assim os parâmetros normais e se transforma em uma grande instalação, tendo o cinema de exposição como base.

Figura 48 – Exposição no amplo espaço do Grand Palais – Alain Fleischer.



Alain Fleischer.

Figura 49 – Atlas Mnemosyne, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929



Aby Warburg

Alain Fleischer possui uma obra consistente, bem como um papel no mundo da literatura e da arte, envolvido em um ambiente de grande respeito recíproco com os teóricos e pesquisadores da imagem contemporânea. Para mergulhar no conceito do tempo nos atravessamentos entre fotografia e cinema através do cinema de exposição e pesquisar melhor as figuras do tempo e da memória, optamos por mergulhar em uma obra que envolve todas as possibilidades de questionamentos que este projeto se propõe a pesquisar.

3.4. Performance *Écran Sensible*, Migração de dispositivo e de imagens.

Na performance *Écran Sensible*, Alain Fleischer atua dentro do que Philippe Dubois classifica como “migração das imagens”, mais especificamente dentro de uma subcategoria classificada por ele como “filme materializado”, como um objeto que utiliza a imbricação entre os dispositivos da fotografia e do cinema, atuando como espaço fluido de atravessamentos próprios da contemporaneidade.

Dentre todos os trabalhos de Alain Fleischer pesquisados, se observa na performance *Écran Sensible* uma maturidade por parte do artista na intenção de investigar como o atravessamento dos tempos se torna possível por conta da sobrevivência das imagens e das leituras que são feitas sobre elas, criando uma imagem elástica e modulável que converge para a memória e proporciona ao tempo uma elasticidade. A obra proporciona um espaço para refletir sobre o estatuto teórico e estético das imagens, dentre uma massa considerável de problemáticas transversais, e de como as figuras do tempo e da memória atuam de uma maneira eficaz para poder propiciar a experiência de fruição.

Para tanto é preciso entender como funciona a instalação de Alain Fleischer⁷. Inicialmente em uma sala de museu e escura com luzes fracas, as pessoas se espalham pelo espaço, ficam à vontade sentadas ou em pé, e se impõe a atmosfera de um grande mistério: admitido na sala antes da projeção, o espectador percebe o cheiro de químico, a sala escura, o barulho das cadeiras e das pessoas entrando e se sentando.

Ao sentarmos, nossos olhos se acostumam com a escuridão, e começamos a ver uma tela grande a frente coberta por sacos plásticos, logo abaixo deles recipientes grandes cheios de líquidos, revelador e fixador. Ao lado, junto à parede, dois homens vestidos de roupas plásticas brancas (Figura 49). A luz fraca se apaga, um dos homens com uma escada sobe três vezes e vai retirando no escuro a proteção de plástico preta (Figuras 50 e 51).

Olhando para trás, despertados pelo barulho, vemos um projetor de cinema, e como que por intuição, todos os espectadores se colocam de frente para a tela. Vemos o diretor, o próprio Fleischer, sempre se movendo de um lado a outro comandando a situação.

⁷ <https://vimeo.com/70442020>, <https://vimeo.com/70442738> e http://www.dailymotion.com/video/x15hji_ecran-sensible_creation.

Supreendentemente, inicia-se uma projeção de luz vermelha e branca, e exibe-se um filme de ficção em negativo, por cerca de 10 minutos (Figuras 52, 53 e 54). O filme apresentado não tinha, à primeira vista, nada marcante: consiste em um plano único e fixo sem áudio, nada de extraordinário em matéria de ação. Vemos um muro baixo e uma paisagem atrás, surgem caminhantes de um lado para outro com passos marcados. Uma mulher aparece, ela anda lentamente para frente da câmera e se deita em uma bancada. Lá permanece por cerca de um minuto e sai. Uma mulher anda de costas com passos lentos e marcados até um determinado ponto, encosta-se ao muro e senta lendo um jornal. Ela levanta e anda saindo do quadro. Um homem com jornal na mão faz a mesma coisa. A paisagem permanece por mais 30 segundos.

Logo após o término da projeção, se produz o que esperávamos confusamente. A frustração nutrida pela falta de entendimento da narrativa do filme é rompida bruscamente pelo surgimento de uma equipe de homens vestidos de roupas plásticas brancas e que pareciam saídos de um filme de Stanley Kubrick. Com brochas de pintura em cabos de madeira, eles pegam baldes e começam a escovar vigorosamente a tela com um líquido revelador e fixador⁸ sem resultado imediatamente visível (Figura 55). Após algum tempo, durante as escovadas deste pelotão agitado, através da ação dos químicos, fragmentos de uma imagem surgem na tela (Figuras 56 e 57) até se completar a revelação, depois de mais escovadas (Figura 58).

Outrora latente, agora a imagem está viva e revelada mostrando uma fotografia que é fruto da exposição das imagens projetadas na tela, que agora se percebe como uma superfície sensibilizada (Figura 59). Esta imagem continua posta na parede e permanece para uma exposição que é aberta à visitação pública como obra de arte única (Figura 60).

Os filmes são desenvolvidos, roteirizados, enquadrados e iluminados, para terem como finalidade única a fixidez da imagem que se torna fotografia. Existem vários outros filmes desenvolvidos que têm como resultado fotografias diferentes (figuras 61, 62, 63 e 64).

“Ce film est l’histoire d’une image” (Este filme é a história de uma imagem) ou *“Cette image est l’histoire d’un film”* (Esta imagem é a história de um filme). Estas são as frases impressas nas fotografias resultantes da projeção do filme que resumem bem o trabalho

8

Revelador e fixador são banhos de químicos utilizados no processo de revelação fotográfica.

realizado, fruto intencional da manipulação de uma imagem cinematográfica para ter como finalidade uma imagem fotográfica ou vice e versa.

Figura 50 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 51 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 52 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 53 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 52 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 53 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 56 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 57 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 58 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 59 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 60 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



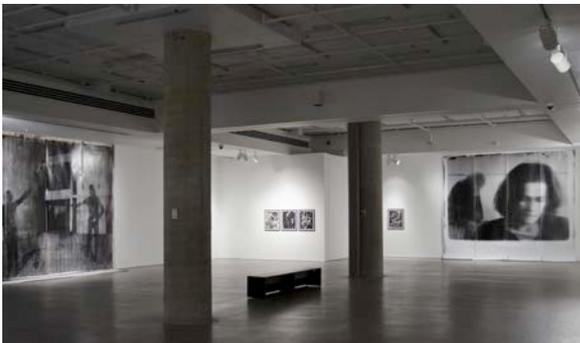
Fernando Maia da Cunha

Figura 61 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



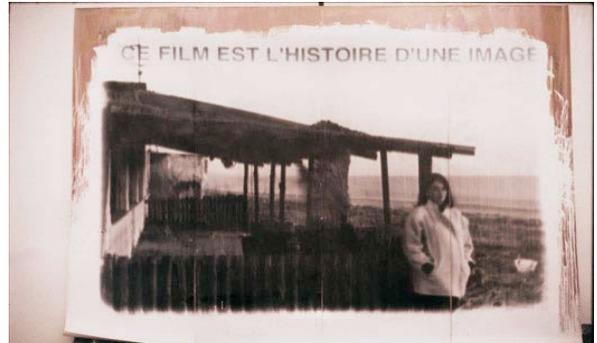
Fernando Maia da Cunha

Figura 62 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 63 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 64 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Figura 65 - Frame de Écran Sensible Alain Fleischer



Fernando Maia da Cunha

Alain Fleischer trabalha diretamente com a temporalidade, retoma a importância do gesto fotográfico deslocando o gesto filmico, quando o coloca a serviço da fotografia.

A sala de exibição ganha uma nova configuração. Em vez de poltronas, temos um espaço vazio, que deixa os espectadores livres para uma nova experiência de fruição que não termina na projeção, mas continua com a imagem impressa e durante todo o tempo em que ela permanece exposta no museu.

Através da utilização do dispositivo técnico de projeção como base, Fleischer busca aproximar a fotografia e o cinema utilizando uma reestruturação temporal no próprio filme, que é decomposto e recomposto na migração do dispositivo de projeção. O projetor de filme se transforma em um ampliador fotográfico, o filme projetado está em negativo, e a duração do filme se transforma na duração de tempo necessária para sensibilizar o papel fotográfico, criando uma imagem latente.

Ao surgirem pessoas munidas de escovões que esfregam um líquido revelador na tela onde outrora passava um filme, uma nova experiência se inicia. Aqui se transpassa poderosamente a fronteira fluida antes demarcada, revelando a imagem agora fixa. O que experimentamos já não é mais cinema, mas fotografia.

O que antes era imagem em movimento em um filme passa a ser imagem fixa na fotografia, colocada em exposição. Essa imagem revelada ao vivo recoloca o próprio dispositivo e os elementos do cinema, transformando ainda o espaço mesmo da sala.

A fotografia é uma obra de arte contemporânea que permite ao participante experimentar novas narrativas e novas estratégias de interação. Essa nova experiência exercita o participante e o coloca em papel de agente das significações baseadas em sua cultura e experiência de vida, trazendo renovados sentidos a cada experiência com o objeto.

A fruição agora estende, encurta, perpassa, atravessa, suspende o tempo. Através da observação, o espectador pode empiricamente criar novas narrativas.

A experiência com a fotografia pode ou não ser vinculada à experiência com a projeção, mas para quem teve acesso ao todo da Performance *Écran Sensible*, que é cinema e fotografia a um só tempo, uma compreensão distinta se estabelece em oposição a quem tem acesso somente à fotografia exposta no museu. Para quem tem contato somente com a fotografia exposta no museu, não há ponto de entrada e saída arbitrário nesta observação, nem tão pouco tempo determinado.

Quem controla a observação e o tempo agora é o relacionamento do espectador com a imagem, um tempo que é estendido pelas sensações provocadas pela observação da imagem e do seu histórico escrito na placa de identificação ao lado da obra.

Para quem frui toda a Performance, é possível vivenciar uma temporalidade fornecida pela duração da projeção do filme e perceber a fotografia como resultado concreto dessa experiência. A fruição não termina com a fotografia, se estende pelo tempo que a memória determinar. Pois ao acessar as imagens produzidas nesse projeto ou relatar oralmente a respeito do vivido, o espectador retoma uma gama de experiências que prologam a fruição, voltando a fazer como antes nas cavernas, experimentando e perpetuando a própria experimentação. Talvez criando uma nova abordagem que tem como base o tempo e a memória.

O tempo está presente no nosso desenvolvimento intelectual, biológico e no universo que nos rodeia. Considerar o tempo é entender o próprio ser humano, a formação de suas estruturas mediante sua ação sobre o mundo. Não há como mencionar tempo sem referirmos ao termo mudança, pois o universo e a ação do sujeito se modificam constantemente, nos mostrando que ninguém está imune ao tempo.

O cinema de exposição propõe aproximar o espectador a uma experiência da realidade atemporal detalhada, quebrando, desta maneira, a estrutura rítmica e veloz proposta pela indústria do cinema espetáculo.

Cabe agora uma reflexão sobre como Alain Fleischer, através da Performance *Écran Sensible*, desenvolve a temporalidade. A temporalidade na obra de Alain Fleischer entrelaça diferentes ângulos complementares. Entre eles, o tempo íntimo e o tempo cronológico, frutos da experiência com a obra, ao longo da performance transmídia de Alain Fleischer e sua equipe. A projeção de um filme de 16 mm em uma tela sensibilizada entrelaça esses tempos históricos através de múltiplas dimensões que se estendem em largura, altura e profundidade, mas também através de linhas de força que constituem um depósito de memória, todos estes conceitos serão aprofundados adiante no terceiro capítulo.

Quando Alain Fleischer, como um mágico, brinca com as mídias fotografia e cinema, ele brinca com o tempo: seu tempo, mas também os de seus contemporâneos e dos seus ancestrais. Brinca também com o nosso tempo contemporâneo, das técnicas de registro digital e tempos singulares de nossas memórias. Alain Fleischer qualifica esse tempo como fluido, na medida em que certas partes não são visíveis, desaparecem junto com a imagem latente

prestes a descortinar-se em fixidez, fruto do movimento. Isso se passa dentro de um ângulo morto, e assim voltamos pela memória em um espaço e tempo perdidos.

Torna-se impossível reconstituir o que acontece durante o período da projeção. Esta reconstrução só pode ser feita na memória acessada pela fixação da imagem em movimento em uma fotografia, como dizem as frases: “*Ce film est l’histoire d’une image*” ou “*Cette image est l’histoire d’un film*”. É sempre o recomeçar. Curiosamente, ao mesmo tempo, esse processo não contém nenhuma outra conexão com o filme fonte.

Na fotografia se acumula o traço perpétuo de aparição e desapareção, delimitado na superfície sensível onde o movimento se condensa e o tempo se deposita. Esta temporalidade leva indubitavelmente o artista, e nós mesmos por tabela, a um profundo estado de experiência sensível que advém da fruição única contida no espaço-tempo proporcionado pela vivência e memória da Performance.

Ao revisitar *Écran Sensible* na sala do museu, agora já como fotografia, o espectador acessa a memória e refaz o percurso, mas totalmente diferenciado, trilha-o pelo espectro do que aconteceu, que se torna intangível àqueles que não participaram do acontecimento da projeção e, não possuindo a experiência, procuram na imagem fixa tentar refazer o caminho de forma racional.

É necessário frisar que a impressão de realidade se mantém com a inviolabilidade da fixidez da imagem fílmica e se torna complexa de acordo com a função exercida pelo dispositivo criado que procede na reprodução. Através do projetor cinematográfico deslocado em um ampliador fotográfico, projeta-se um negativo sobre a superfície sensibilizada, que produz uma imagem latente, a se tornar surpreendentemente um registro fixo desse filme. A intenção de Alain Fleischer é trabalhar a hibridização desde o início do processo através da migração dos dispositivos. Como fala Flusser:

É certo analisar o gesto de filmar depois do gesto de fotografar, pois o gesto de filmar exige um problema metodológico... O ponto de vista da câmera fotográfica é único, já o da câmera de filmar pode em um plano alterar seu ponto de vista, mudando de um lugar para outro, a manipulação da encenação é mais complexa e, portanto mais consciente o que quer dizer que o filme é mais aceito como forma artística do que a fotografia. Inclusive a auto-reflexão se faz mais dialógica e coletiva por causa da distribuição do trabalho... Em geral, no entanto, cabe afirmar que apesar destas mudanças no aparelho de filmar, o gesto fotográfico está a serviço do gesto fílmico, mas, o gesto fotográfico muda a medida que se coloca a serviço de outro (FLUSSER, 1994, p. 118).

O gesto de fotografar para Flusser é um ato filosófico porque o fotógrafo, ao escolher um ponto de vista e enquadrar, está praticando um ato de reflexão sobre o mundo. Quando ele

se coloca a serviço do gesto fílmico, este ato é potencializado, porque o gesto fílmico multiplica os pontos de vista, na variação da cena que o plano pode constituir.

O processo fílmico já é um processo resultante do processo fotográfico, rompendo as fronteiras e proporcionando o fluxo fluido da fotografia para o cinema. O fenômeno físico ótico transporta o espectador para um fenômeno da experiência fílmica.

Mas o que decididamente é radicalmente novo, ou seja, o tecno-imaginário no filme, não é isso, mas o fato de que o rolo de filme ao projetar a cena na tela traz uma dimensão temporal, só isso permite deduzir o essencial do gesto de filmar, ou gesto fílmico (FLUSSER, 1994, p. 119).

Alain Fleischer retoma a importância do gesto fotográfico fazendo migrações no gesto fílmico, quando o coloca a serviço de uma fotografia final, através da transformação do dispositivo. Ele busca aproximar a fotografia e o cinema utilizando pontos de junção onde havia fissura, como vamos ver através dos pontos de análise do dispositivo, que elegemos em: gesto, filme, filme decomposto e recomposto, migração dos dispositivos de projeção, sala e espectadores.

Sobre o gesto já observamos acima que a instalação inverte um ato de subserviência. Assim não mais o gesto fotográfico serve ao fílmico, mas ao contrário.

Considerando a matéria filme, vale observar que é utilizada uma mesma película como superfície fotossensível. Até então nada demais, pois sempre foi assim: a película sempre foi um elo forte que mantém os dois dispositivos juntos, tanto que os fotógrafos de *still*⁹ no cinema sempre fotografaram com sobras de pontas de filmes para obter uma imagem mais próxima em matéria de textura e cor entre o filme e as fotografias.

Mas isso se junta a outro elemento. O filme é decomposto e recomposto em relação ao tempo de encenação dos atores que permanecem expostos em um tempo e espaço limitados. Decompõe-se a *mise-en-scène*, para produzir ao final uma imagem parada, gerando então uma migração recíproca entre a fotografia e o cinema.

Os dispositivos de projeção são aproximados para servirem aos dois propósitos. O projetor do filme funciona como ampliador fotográfico e, com a mesma luz, projeta o filme na tela. Faz isso ao mesmo tempo em que sensibiliza o papel fotográfico que se constitui também como uma tela.

9

Profissionais que fotografam as cenas dos filmes, seus bastidores e o elenco.

Por fim, na sala, os espectadores que assistem ao filme também sofrem um processo de migração, pois não estamos diante da mesma estrutura do dispositivo do cinema, composta por cadeiras onde todos se sentam e ficam imóveis. Na performance, os espectadores ficam livres para interagir com o feixe de luz cinematográfico, com o seu espaço háptico¹⁰, com a movimentação na lateralidade, com as distâncias e com o olhar. Assim se aproximam mais de espectadores de uma exposição fotográfica do que de um filme na sala de cinema.

Ao enfrentar esse problema de uma zona fronteira e de migrações, ressurgem a questão relacionada com a problematização desta pesquisa. Como trabalham a temporalidade e a memória na obra *Écran Sensible*, de Alain Fleischer? Realmente o cinema de exposição cria condições para um tempo próprio? Que figuras de tempo estão sendo trabalhadas nesta obra? Como a memória resgata a experiência de fruição? Penso que essas reflexões estão na base desta pesquisa. Para nos aproximarmos delas, é necessário mergulhar nos conceitos que permeiam estas questões.

10

A percepção háptica envolve movimentos rotatórios e esforço muscular para manipular e explorar objetos e membros. É conhecida na literatura como tato dinâmico (dynamic touch) ou percepção baseada em ação muscular (muscle-based perception). Este tipo de percepção háptica permite ao indivíduo perceber propriedades necessárias à realização de atividades de manuseio de objetos e ferramentas e também desenvolver a percepção do espaço em volta do seu corpo. (TURVEY, M. T. Dynamic touch. *American Psychology*, v.51, n.11, p.1134-52, Nov. 1996.)

4 – Performance *Écran Sensible*, Imagem, temporalidade, memória e anacronismos.

4.1. Paradoxo do tempo, a imagem: imobilidade e movimento

O fotograma no cinema é a menor unidade encontrada, uma imagem que constitui uma célula fixa de um movimento que é reconstituído no decorrer do filme, através do aparelho técnico do cinema. Trata-se de uma imagem paradoxal, na medida em que é invisível para o espectador. Apesar de sua força de ícone, o fotograma é, no entanto, parte de um fluxo que conduz gradualmente a seu próprio desaparecimento. Ele é dono também de uma potencialidade de síntese para o plano cinematográfico e pode mesmo vir a ser, por vezes, a síntese do filme inteiro.

Perguntar-se a respeito do movimento e da fixidez no cinema é deparar-se com os questionamentos feitos também por alguns teóricos, filósofos e artistas. Eles trazem para o cinema de exposição reflexões sobre os contágios, atravessamentos e coabitações entre os fragmentos de uma identidade improvável, obscurecida pela natureza própria do dispositivo do cinema, mas essencial para o seu funcionamento.

Estamos assim diante de uma imagem contraditória, pois se trata de uma imagem fixa que é base elementar de imagens em movimento. Embora frágil, ela atesta seu poder evocativo e visual, ao ser escolhida como uma síntese do filme, como vemos em um cartaz, por exemplo. Com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, para que os espectadores fossem atraídos para o filme, a fotografia ganhou importância, assim como os fotógrafos de still, trazendo por vezes um fotograma como definição do cartaz e tornando-o, assim, o emblema da obra. Quantos filmes são lembrados por uma cena, ou um plano, e muitas vezes por um fotograma? Sendo uma espécie de eternidade truncada do filme, uma passagem, um lugar de atravessamento entre a fotografia e o cinema, o fotograma guarda essas potências.

Alain Fleischer, em sua obra *Écran Sensible*, utiliza o dispositivo do cinema para reforçar a singularidade do olhar do artista. Através da escolha de uma fotografia, tornada o resultado final da experiência, ele nos permite vislumbrar a complexidade e a potência de uma imagem fixa, que atravessando figuras de tempo próprias ao cinema e à fotografia, se torna a síntese de uma experiência artística única. Esse atravessamento temporal inclui a própria dinâmica da migração do dispositivo e a evocação de memória através das imagens.

A fotografia então torna-se literalmente uma narrativa. Ela se torna identificação de um corpo cinematográfico e, ao mesmo tempo, fragmento do filme em geral. Contrária a ideia de um corpo cinematográfico dividido (leituras e análises diferentes entre a narrativa da

fotografia e a narrativa cinematográfica), intangível de um lado temporal (a imagem projetada e animada) e atemporal (o filme em si), essa obra mostra que o filme tem um corpo único, um corpo onde o tempo (sua ficção, formas e figuras) é registrado, um corpo cuja a fotografia é o involucro que se abre para a profundidade do trabalho, oferecendo a oportunidade de, através da memória, recuperar e reorganizar a experiência fenomenológica inicial. A imagem fixa se torna, assim, não um produto final, mas uma lacuna, um refúgio, que atua como um intermediário entre fotografia e cinema, entre movimento e imobilidade.

Écran Sensible desconstrói a ambivalência própria da natureza dos tempos da fotografia e do cinema. Qualquer dicotomia entre os dois campos perde importância diante de um tempo fugaz e abstrato. Passamos a lembrar do filme como uma narrativa pautada pela imobilidade, e a fotografia se torna potencialmente dona de uma síntese que contém toda uma narrativa. Assim, tudo está invertido, como em um poder revolucionário fruto da inversão temporal que subsiste como experiência, dada a nós como percepção e não como representação.

O tempo desliza sob os nossos olhos comuns e nos surpreende com uma percepção da ficção da realidade. Ele mobiliza uma ilusão da representação através de uma realidade invertida que abre espaço aos questionamentos sobre as imagens e o movimento, sobre a imagem e o tempo, sobre imagem e memória.

A reflexão que Alain Fleischer faz, com *Écran Sensible*, tange alguns conceitos que trabalham a imagem e as figuras de tempo. A temporalidade em Fleischer entrelaça diferentes ângulos complementares, tempos cronológicos, intimistas e psicológicos, que desembocam sempre na construção de uma memória que exceda a memória histórica: o resultado é uma passagem mais complexa do tempo. Todas estes modos temporais são reabsorvidos na dimensão poético-estética que *Écran Sensible* desperta ao imobilizar o filme em uma fotografia.

Assim, existem várias camadas temporais específicas para quando Fleischer migra dispositivos e imagens: o clima da sala, o comportamento da ação cinematográfica, o projetor de filme com seu barulho (ele joga com o tempo de nossas técnicas contemporâneas de projetores digitais), a *mise-en-scène*, a performance dos homens que trabalham o processo de revelação e o anacronismo da imobilidade que a fotografia traz. Nesse sentido, o evento performático da instalação carrega um registro histórico, a revelação de uma imagem latente que vem dos primórdios da fotografia, o ato de mergulharmos o papel na bacia com o

revelador e aos poucos vemos surgir uma imagem outrora latente, e ao final revelada como fruto da reação com os sais de prata do papel.

Através da performance dos homens que trabalham o processo de revelação com as vassouras, o ato de a revelação ser executada na nossa frente nos envolve no processo através dos sentidos; vemos trechos da imagem aparecer, sentimos o cheiro do químico, escutamos os sons das vassouras e as determinações do artista Alain Fleischer que dirige pessoalmente a aplicação do revelador, passamos a viver a angústia e o alívio que o momento da revelação nos traz porque somos sabedores de que tem um tempo correto para isso acontecer senão a imagem passa da exposição correta.

Ao participarmos deste processo Fleischer nos instiga a vivermos com intensidade este momento, entrelaçando o tempo histórico em várias dimensões que se estendem através de linhas de força constituem um depósito de memória. Além disso, acumula-se um traço contínuo de aparecimento e desaparecimento, que conduz o artista a trabalhar com uma temporalidade que continuamente estabelece relações entre passado e futuro, imobilidade e movimento, experiência e memória.

Percebemos que Fleischer, com *Écran Sensible*, atravessa a ilusão cinematográfica e cria uma “arte em tempo real”, ampliando nossa visão e nossa experiência da imagem em movimento e da temporalidade. A instalação de Fleischer se torna uma extensão dos nossos sistemas sensoriais, de nossas relações com os outros e com o mundo que nos cerca, tornando-se indicativo da sensibilidade da nossa época, abrindo-nos a novas dimensões de tempo e espaço.

Mas que tempo é esse? Um tempo real, abstrato, experimental, processual, cristalizado, anacrônico? *Écran Sensible* trabalha com uma síntese do filme através de uma imagem imóvel, uma fotografia que permanece exposta no museu ou na galeria de arte, estabelecendo assim uma relação da performance com a imagem através da memória.

Para Bergson, a experiência da memória é contínua, há um tempo real e uma duração que implica um contínuo heterogêneo, um tornar-se (Devir). O passado é uma coisa só, mas quando lembramos de algo, a nossa memória pode ser acessada de formas diferentes, com uma concentração maior ou menor de lembranças. Assim, na memória, o tempo se desdobra, somos tecidos do tempo. O atual é objetivo, mas o que passou é subjetivo.

Quando Fleischer elege a fotografia como depositório de memória de seu filme, busca este desdobramento do tempo através da migração das imagens. A narrativa contida na fotografia é uma síntese da narrativa cinematográfica, mas é desconstruída e sofre uma reversão. O que vemos no filme são partes que se juntam posteriormente na fotografia. Ao vermos a fotografia, não reconhecemos de imediato a narrativa cinematográfica, mas estabelecemos relações com o aparecimento e desaparecimento de figuras vistas na cena fílmica e agora reunidas na fotografia. A imagem se torna objetiva e, por consequência, também a memória. O passado subjetivo, nesta desconstrução feita pela obra, nos leva a considerar novas perspectivas conceituais, ao pensar esta performance.

Temos algo do pensamento Bergsoniano na Performance *Écran Sensible*. Quando Fleischer recorre ao uso do dispositivo da sala de projeção, recordando os primeiros cinemas: ele monta uma tenda preta com cadeiras normais, e todos esses elementos têm às costas um projetor que propaga o barulho próprio da cinematografia pré-digital. Poderíamos falar assim de um interesse em recuperar o espaço e o tempo cinematográficos de maneira histórica e experiencial. O espaço é cinematográfico, mas o que é projetado é uma construção mimética de um filme, uma ampliação fotográfica que é feita em movimento, cronometricamente planejada para resultar na exposição correta que resultará na fotografia final.

Assim não podemos reduzir a noção de tempo à noção de espaço, porque são realidades distintas. O espaço é próprio do dispositivo cinematográfico, mas é utilizado com uma temporalidade distinta, ligada a ampliação fotográfica. Espaço e tempo aqui se colidem causando uma fenda, aqui o dispositivo cinematográfico se oculta na fotografia, atualizando a imagem e se ligando pelos pontos convergentes. Assim, é potencializado o efeito atemporal da imagem que se imobiliza. Os traços de ilusão surgem porque não vemos um negativo com a imagem parada, mas sim uma imagem em movimento. Por um tempo, a ilusão permanece até vermos a performance dos reveladores nos desnudarem a imagem latente de uma fotografia.

Temos também uma mise-en-scène propositalmente estruturada e voltada para a impressão da imagem fotográfica, Fleischer dirige os personagens e suas ações cronometricamente em função do tempo necessário que a tela (papel fotográfico) necessita para a impressão.

O rosto dos personagens principais atingidos pela luz e pela sombra provoca um padrão dramático forte sendo fortalecido por alguns pontos de superexposição que permitem

compor o quadro ao final da projeção, da maneira que pode se ver todos os personagens, e facilite a revelação da imagem latente.

A linguagem é a própria síntese da fotografia, ela se justapõe à linguagem visual de caráter geral, isto é, no exame dos elementos configuradores da expressão objetivada imagem: o ponto, as linhas, a superfície, o volume, as texturas, etc. O bom aproveitamento desses elementos está intimamente ligado ao olhar e ao tempo fotográfico.

Deste modo a fotografia funciona como articulador temporal baseado em um paradoxo do tempo, a imagem constrói uma diegese que se baseia na imobilidade e movimento, o dispositivo sala de cinema inscreve a experiência cinematográfica na fotografia, e deixa os vestígios físicos e traços de imanência.

4.2. Temporalidade e anacronismos.

Deleuze com imagem-movimento, afirma que a imagem surge como percepções de tempo, não é presente, e sim um ritmo diferenciado do tempo que convive dentro de uma imagem, que implementa um tempo diferente com graus de expansão e contração no espaço-tempo da imagem.

A simultaneidade já não é coexistência passiva de objetos no espaço, é expressão de múltiplos fluxos pertencentes a uma mesma duração. Cabe à imagem fazer com que o passado e o futuro coexistam com a imagem presente, rompendo com o tempo cronológico e assim, o presente, o passado e o futuro convivem em uma imagem não mais como vários presentes sucessivos.

Em *Écran Sensible* a coexistência temporal da cinematografia e da fotografia não se define pelo dispositivo e sim pela migração da tela e da migração da projeção pela luz. A tela que ao mesmo tempo é tela de cinema e papel fotográfico abrigam este ritmo diferenciado de tempo, os diferentes graus de contração e a expansão se dão ao termos no mesmo espaço a reflexão da luz pela tela criando a imagem cinematográfica e a absorção da luz pelo papel fotográfico criando a imagem latente, simultaneamente se abre um lugar onde o tempo de múltiplos fluxos pertencentes na mesma duração. A luz da projeção rompe o espaço do dispositivo da sala de cinema, a princípio como parte integrante dele, mas do mesmo modo que a tela neste fecho de luz coexistem a essência da imagem da performance, a duração e a intensidade rompem com o tempo cronológico, carregam potencialmente o passado e o futuro a cinematografia e a fotografia.

Mas, me interessa ir além, nesta pesquisa, saber como a performance como um todo abre espaço para as temporalidades abrem espaço para a construção de uma memória que possa

Deleuze nos traz a Imagem-Cristal, que conecta a imagem atual com a imagem virtual, de um passado que está sempre presente. Nesse processo de contração e não de expansão, entre a percepção e a ação, temos a imagem atual e a virtual. A imagem-cristal é constituída por uma imagem atual e por uma imagem virtual que lhe corresponde, um reflexo correlacionado que pode ser revertido. Na imagem-cristal, as imagens virtuais não são consciência, estão fora da consciência, estão no tempo. É necessário que o tempo se desdobre entre passado e presente dissimetricamente em uma atuação constante: “O tempo consiste

nesta cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal. A imagem-cristal não era o tempo, mas vê-se o tempo no cristal” (DELEUZE, 1985, p. 110).

Écran Sensible, através da migração da sala, estabelece um paradoxo entre cinematografia e fotografia, em relação ao tempo. Ao entrarmos na sala, tudo nos leva ao passado, ao cinematógrafo: cadeiras individuais, um projetor e seu delicioso barulho, a tela e a projeção. Simultaneamente, sentimo-nos em um ambiente de um quarto escuro onde revelamos as fotografias, o cheiro de químico, a luz vermelha e a projeção em negativo. O tempo se desdobra, temos contato com as duas realidades, cristalizamos o tempo. Ao perceber que estamos em um museu, em uma instalação, a cisão se completa. Somos levados de uma temporalidade a outra em uma fração de segundos, mas algo cristaliza nossa experiência, a fotografia permanece como registro dessa experiência reversa entre a imagem atual e a virtual.

As imagens ainda nos questionam, como fantasmas que se ocultam no aparecimento e no desaparecimento, com uma temporalidade que não é definida nem pela cinematografia nem pela fotografia, em uma contínua indefinição. Nesta migração das imagens, não se trata de passado, presente e futuro, mas de uma fragmentação do tempo. Coexistem aí a cinematografia e a fotografia, e emerge uma força impura a partir das relações constantes entre as imagens do filme e as da fotografia.

A sensação que temos na performance *Écran Sensible* aproxima-se muito do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, onde a relação construída entre as imagens quebra a história fundada em uma temporalidade cronológica e cria outra, baseada em um tempo turbulento, descontínuo e heterogêneo. Assim, a memória não é ativada tentando reconstruir os acontecimentos cronologicamente, mas é sobreposta. Não chegamos a uma lembrança como fruto de uma síntese racional, mas por meio de um constante devir.

Em seu livro *Passagens* (2006), Walter Benjamin ressalta que “a imagem dialética é construída a partir de movimentos contraditórios, entre o passado e presente há um choque, por sua vez, um intervalo, instaurando, assim, uma fruição mais dinâmica, o agora é como um relâmpago, uma luz que jamais será apreendida” (BENJAMIN, 2006, p. 508). Assim vemos que a tensão se mantém nas relações contraditórias entre as imagens; elas não se completam e não se justificam, nem fisicamente nem temporalmente, elas colidem e assim permanecem.

Assim a memória é pensada de forma involuntária. Através da descontinuidade, os tempos se mesclam, criam camadas, que não estão acomodadas. Elas estão em constante

choque como nas tempestades. As nuvens tentam se acomodar e produzem relâmpagos. A memória vem assim como relâmpagos, luzes que vão traçando relações entre o filme e a fotografia.

Essa instabilidade das imagens cria uma memória latente e um pensamento inquieto, que rompe com a narrativa homogênea do tempo e cria uma suspensão. Instala-se um espaço que permite liberdade para as lembranças sem seguir a ordem cronológica do tempo, mas deixando-as surgir pelos atravessamentos das imagens. Nesse processo, permite-se a criação de um campo de tensões propícia a uma fruição mais dinâmica e livre por parte do espectador.

Essa descontinuidade do tempo e da memória, que vemos em Benjamin, é reforçada por Georges Didi-Huberman em *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Para ele, o tempo não é apresentado com uma sucessão de imagens e sim como uma reconfiguração de lugares e da própria ordem temporal, como sobreposições.

A imagem em *Écran Sensible*, tanto a cinematográfica quanto a fotográfica, possui um tempo complexo, camadas de tempos heterogêneos formando anacronismos, e como denomina Didi-Huberman, um tempo impuro. O tempo impuro não é uma sequência de imagens, mas imagens sobrepostas que permitem que o passado sobreviva por reminiscência, interrompendo o tempo presente e confrontando as regras da arte.

Enquanto o paradoxo temporal se abrir ao reconhecimento do anacronismo: em sintoma jamais sobrevive no momento correto, aparece sempre a contratempo, a uma velha enfermidade que volta a importunar o nosso presente. E também ali, segundo uma lei que resiste a observação banal, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.64- tradução própria).

Écran Sensible é construída propositalmente por tempos impuros, não possui um tempo original único, nem na cinematografia nem na fotografia. Por isso, ela desconstrói a ordem temporal dos acontecimentos, em relação à ordem natural do discurso, formando anacronismos.

Esse processo é visto desde antes do início da performance, quando os testes são feitos. O acerto do tempo de revelação da imagem fotográfica é determinado a partir da configuração do tempo da projeção em função do tempo de exposição fotográfica (figura 66).

figura 66 - Alain Fleischer e sua equipe



Fernando Maia da Cunha

Por conta da migração das imagens, a *mise-en-scène* de *Écran Sensible* sofre desdobramentos em relação ao tempo. Os passos lentos marcados e ritmados dos personagens nos confrontam imediatamente, não estamos diante de um comportamento corporal normal de uma ação cinematográfica.

Temos uma *mise-en-scène* diferenciada, o cenário ao fundo permanece o mesmo, uma calçada com um muro pequeno e ao fundo uma paisagem não muito marcante, tudo permanece imóvel durante toda a projeção estabelecendo um lugar comum na imagem cinematográfica e fotográfica, após a projeção na imagem fotográfica este cenário permanece o mesmo, só é interrompido pelo momento da revelação onde fica oculto na imagem latente, ao ser impresso na fotografia surge como o primeiro elo de ligação entre as duas imagens. Permanece imóvel é onde o tempo permanece semelhante, como centelha de memória inicial que serve como estopim para o início do entendimento de uma performance única.

Os personagens são um componente fundamental na *mise-en-scène* de *Écran Sensible*, eles estão envolvidos em uma estranha dramaturgia, silenciosa e lenta, de quase imobilidade. Vão surgindo um de cada vez, e possuem um andar lento, pausado e ritmado. Quando chegam em uma certa marcação ficam imóveis por um bom tempo depois retornam ao seu ponto de entrada do quadro cinematográfico. As pausas do andar dos personagens não buscam a impressão na celulose do papel fotográfico como no fotodinamismo de Anton Bragaglia (já mostrado aqui nesta pesquisa), ao contrário, em seu ritmo marcado propositalmente buscam

fugir desta impressão. Donos de um conhecimento prévio, pelo movimento lento e contínuo ficam apenas na esfera do cinematográfico, como uma armadilha deixada por Fleischer, um jogo de pista e recompensa para que os sabedores do resultado final da performance possam ali se divertir com uma suposta imagem pré-determinada.

Aqui o tempo cinematográfico é utilizado como agente de desaparecimento da imagem, a luz da projeção flerta com o papel fotográfico, mas não concretiza a impressão. Em relação a migração das imagens, vindo de uma outra forma, participa pela ausência e não pela presença, reconfigurando passado e presente, uma tentativa de configuração de uma memória que elaborada de uma forma latente e fundante atravessa a imagem como uma memória inconsciente, como diz Didi-Huberman, que não é baseada em uma;

“... instância que retém - que sabe o que acumula, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um desejo, isto é, um. repor em jogo perpétuo, "vivo" (quero dizer inquieto), da perda.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 115)

Os personagens param por um certo tempo separadamente e se detêm ali imóveis, como uma pré-figuração da imobilidade, concretizada mais tarde na fotografia. Mas não estamos em uma fotografia, e sim no filme. Esse aspecto intriga, Fleischer nos apresenta uma imagem negativa, esverdeada, desde o início visivelmente é como se estivéssemos diante de um aspecto da imagem, que nos remete ao negativo fotográfico, nos retirando das convenções de um contexto estético da imagem cinematográfica. Este ato possui uma potencia temporal da ordem do figural, no desdobramento do olhar, transcende o visível e inscreve-se na memória, pois na imagem cinematográfica vemos o aspecto de um negativo fotográfico em movimento e na fotografia vemos o aspecto da imagem cinematográfica imóvel.

Surpreendentemente, na fotografia, lugar da imobilidade, não vemos as figuras imóveis. No lugar disso, temos um movimento próprio causado pelos atravessamentos das figuras que vimos separadamente no filme. Dois personagens que sentavam encostados na parede do muro na imagem cinematográfica estavam separados, agora estão juntos, um ao lado do outro, em primeiro plano um terceiro personagem que também estava separado na imagem fotográfica se sobrepõe figura dos outros dois, elas são postas juntas e criam, através das transparências que as unem, um movimento próprio da imagem cinematográfica. Ao vermos a imagem com os três juntos, percebemos que é um resultado de um mergulho em um tempo de durações múltiplas.

Ao nos mergulhar em tempos heterogêneos, Fleischer cria, assim, um paradoxo temporal de durações múltiplas e nos questiona a respeito da temporalidade em que estamos inseridos. Aqui temos passado e presente sobrepondo-se, em constante movimento de atravessamentos e trocas. Diante da imagem de *Écran Sensible*, presente e passado se reconfiguram, criando anacronismos e abrindo espaço para a busca do entendimento da performance. Como reflete Didi-Huberman:

... como um objeto gerador de imagens anacrônicas que estão a todo o tempo se movendo, e deixando evidente que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, colidem ou bem se fundem plasticamente uns aos outros, se bifurcam ou bem se enveredam uns aos outros (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.46).

Esta impureza do tempo nos abre um espaço próprio, um vestígio de algo que passou, como uma fantasmagoria que se manifesta tanto na cinematografia como na fotografia. É algo que toca o nosso olhar e ultrapassa o sentido, indo além da visibilidade e buscando uma permanência que foge do efêmero ato do aparecimento e desaparecimento dos personagens. Após a performance, a fotografia é exposta no museu ou na galeria de arte: Fleischer busca, com esse gesto, fazer com que a imagem se torne mais que uma síntese da experiência, que ela toque o definitivo, permaneça na memória e vá além dela. A reflexão aqui não é só em relação à efetividade da permanência da performance *Écran Sensible*. Como em vários outros trabalhos, Fleischer reflete sobre os modos pelos quais a imagem atravessa o tempo, sobre como é possível que ela sobreviva e estabeleça novas experiências e diálogos com quem é olhado por ela.

Quando o relacionamento entre nós e a imagem está posto, ou seja, quando nos acostumamos com a projeção em negativo, com os tempos da *mise-en-scène*, com o barulho do projetor, com os cheiros de líquido revelador, experienciamos uma fruição diferenciada – e então, não apenas vemos, mas somos olhados pela performance. Mergulhados na experiência e aparentemente satisfeitos com a relação estabelecida, somos abruptamente interrompidos pela entrada de homens vestidos de branco, com vassouras nas mãos e revelador, para retirar da tela uma imagem latente. A fotografia surpreende, quebra a racionalidade dos especialistas e do público. Por um momento, a imagem cinematográfica desfalece diante de nós, para ressurgir como fotografia, como uma Fênix, quase das cinzas, algo da queima das imagens, a imagem arde quando toca o real e inflama, queima e nos atinge também. Aqui fundamentalmente estamos falando sobre a sobrevivência das imagens, um vestígio. A imagem cinematográfica sobrevive como um rastro na fotografia.

A imagem sobrevive e se reconfigura na experiência, atravessando as fronteiras. Tentamos restabelecer uma nova leitura, pois agora estamos diante da imobilidade da fotografia. Fleischer constrói aqui algo como o clímax da narrativa cinematográfica clássica, paradoxalmente não mais com o cinema e sim com a fotografia. E quando achamos que veremos uma resolução da intriga, nos deparamos com um recomeço, pois temos uma nova imagem, um novo tempo. Ao reiniciarmos um novo relacionamento com esse objeto sensível, vemos que estamos frente a uma imagem que contém fragmentos da parte cinematográfica da performance.

O presente é reconfigurado com o passado. Estamos diante de um fluxo contínuo de anacronismos que nos atravessam de um lado a outro, através do reconhecimento de signos e da bem trabalhada *mise-en-scène* do filme. Com este fluxo de conexões, as imagens construíram memória e estabeleceram sua condição de sobrevivência. Algo que vem da noção de sintoma que Didi-Huberman (2013), que faz desabrochar as memórias, temporalidades, fissuras que criam uma potencia de aparição nas imagens. A imagem com o tempo se sedimenta, mostrando a sua sobredeterminação.

O sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é, ao mesmo tempo, a aplicação prática de uma estrutura significante, um sistema que o acontecimento tem como função fazer surgir, mas parcialmente, contraditoriamente, de modo que o sentido emerge somente como enigma ou fenômeno-índice, não como um conjunto estável de significados. Por isso, o sintoma está caracterizado por sua intensidade visual [...]. O sintoma é, portanto, uma entidade semiótica de dupla face: entre o lampejo e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 329-330).

A imagem se desdobra, criando tempos heterogêneos, este tempo é pensado também em relação a plasticidade e na *mise-en-scène* de *Écran Sensible*, ao vermos os três personagens juntos na mesma imagem com o cenário atrás, na imagem fotográfica, percebemos que esse tempo impuro “o presente não cessa de se atualizar constantemente” e “o passado não cessa sua reconfiguração num movimento obsessivo de construção da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.12)

4.3. A imagem como depositório de memória, lugar de fruição.

“A experiência com a imagem só se torna pensável na construção de uma memória” Didi Huberman (2013). O desejo de apreender a imagem surge do desejo de constituir possíveis memórias que, para nós, estabeleçam um lugar real na existência. Em *Écran Sensible*, a fotografia traz a experiência do filme através da reconfiguração da imagem.

Desse modo, Fleischer também está trabalhando com a materialidade e permite uma encarnação virtual da memória. Entre presença e ausência, a imagem se sedimenta. A imagem fotográfica estabelece assim, uma conexão com o passado e presente, ganha uma importância significativa na preservação do passado, cria um simulacro. Um depósito de memória que é formado por fragmentos parciais que obviamente não se aplicam a todo o passado.

Não se trata aqui de buscar a restauração do passado através da remontagem. A lembrança por si mesma não forma a memória. É a possibilidade de montar uma nova experiência de passado que configura uma memória. Ela seria menos uma totalidade que fragmentos do passado. Estes formam pedaços para seguir em frente rumo ao presente, assumindo uma visão crítica e estética, que abre espaço para um outro regime de visualidade. O figurativo e o figurado transforma-se em figural¹¹, porque abre-se um espaço à representação, não interpretamos o que se passa na imagem e sim o que passa à imagem.

A imagem torna-se assim um depositório de memórias. Mas não se trata de um depositório de memórias enclausuradas ou solidificadas: são, na verdade, memórias em constante processo de construção que estão contidas na imagem. Elas não partem de sujeitos, não são nossas, são um devir. Tomamos uma posição de espectadores em um processo de fruição construído pela troca fluida, somos afetados pela imagem e pela memória contida nela. Por esse caminho, é possível construir um espaço mais sensível que nos permite experiências estéticas, líricas, lúdicas, fenomenológicas. O que experienciamos, como diz Dubois, é “do que não é nem sentido, nem semelhança, mas da ordem da força, não o que acontece na imagem, mas o que acontece à imagem” (DUBOIS, 1999, p. 248), Fleischer busca em *Écran Sensible* abrir novas camadas que potencializem o relacionamento com a imagem e o tempo, com a cinematografia e a fotografia, principalmente através da ruptura que se dá no ato da performance da revelação da fotografia.

11- Figurativo, figurado e figural como conceito trabalhado por Philippe Dubois: “a pedra de toque de uma inteligência das imagens filmicas, a partir de uma partição entre figurativo (o visível ou a percepção óptica), figurado (o legível ou a percepção articulada), figurável (o que tem a potência de se tornar figurativo ou figurado) e figural (esse “qualquer coisa de outro” – figurável, mas não figurativo ou figurado – que acontece às imagens)” (DUBOIS, 1999, p. 91)

A ruptura nos traz um sentimento ambíguo. De um lado, há uma tensão, pois o filme não termina. Mas ao vermos surgir uma imagem, construída justo nos espaços tocados pelas vassouras com revelador, vem um alívio, um recomeço que nos surpreende o entendimento. Agora sim compreendemos o que estava acontecendo: as razões do filme ser negativo, da *mise-en-scène* diferente, das pausas dos personagens.

Mas logo que se desvenda a fotografia latente, nos damos conta de que há ali uma nova imagem, composta por fragmentos do filme, resultantes do aparecimento e do desaparecimento. O anacronismo é determinante na construção dessa nova imagem: traçando múltiplas combinações temporais, exercitamos um novo olhar perante essas imagens, um olhar construído de fragmentos da memória.

A memória é fecundada pelo anacronismo, pois precisamos acessar múltiplas camadas de tempo. Trata-se de uma “paradoxal fecundidade do anacronismo”, como fala Didi-Huberman: “Para chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, aos longos anos mais-que-passado mnésico, é necessário o mais-que-presente de um ato reminiscente: um choque, uma rasgar de véu, uma irrupção ou aparição de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 20).

A fotografia toma conta, então, do espaço do museu ou da galeria. Sem que o espectador perceba, a tenda é desmontada, as cadeiras são retiradas (figura 67), o dispositivo da sala de cinema desaparece. Permanecem distantes, de um lado, o projetor e, do outro, na parede, a fotografia (figura 68). A presença dos dois desencadeia um processo de desaparecimento da performance. Em breve, só restará a fotografia exposta na parede.

Figura 67 - Performance Écran Sensible em seu final



Fernando Maia da Cunha

Figura 68 - Performance Écran Sensible em seu final



Fernando Maia da Cunha

A imagem é sobrevivente em relação à performance, mas a performance não falece com o desaparecimento do dispositivo da sala de cinema. Entra em jogo a potência da migração das imagens, e vivemos uma segunda ruptura, um segundo rasgar de véu a imagem migra e se estabelece em outro suporte, o papel fotográfico, fisicamente registrada.

Se a performance é fisicamente registrada, podemos então pressupor que o processo de construção da relação entre imagem e memória é solidificado com a impressão da imagem no papel. Os grãos de prata sensibilizados que nomeiam a performance, são um depósito memória definitivos? Eis que estamos diante da aparição de um tempo próprio à imagem, que agora vela o processo da performance, mas não o subtrai. Ele está ali impresso através da migração da projeção. A luz constante que formava a imagem na tela agora está fisicamente impressa nos grãos de sais de prata do papel, agora faz parte de um código visual diferente mas que não se enclausura, está aberta, propicia a uma potencial relação com o espectador. Esta relação se torna dinâmica, a imagem fotográfica se apresenta carregada de arquivos que estabelecem relações com a imagem cinematográfica.

Através do visível o espectador estabelece uma relação com o sensível, se desprendendo da imagem fotográfica, e lavando-o em devir à múltiplas formas de temporalidade. Diante da imagem, vemos e somos olhados, a memória contida na imagem inicia um processo reverso de acesso à experiência da performance. Ao iniciarmos o processo de análise e observação da imagem, vemos fragmentos de sua criação, traços não identificáveis do processo, dos personagens, e podemos ser vistos e quase tocados pela imagem que nos indica como e por que ela foi concebida. Não há ponto de entrada e saída nesta observação, nem tempo determinado. Quem controla o tempo agora é o espectador no seu relacionamento com a imagem e a memória, um tempo que se estende pelas sensações e pelo espaço.

Considerações Finais

Aproximar a fotografia e o cinema a partir da técnica é desafiador mas redutor do ponto de vista conceitual, pois a problematização que surge já não tem espaço perante ao cenário tecnológico atual. Os dispositivos já são híbridos, seus usuários já produzem com a mesma facilidade imagens fotográficas e cinematográficas concomitantemente e de uma maneira simples. Os artistas que desde a década de 1960, com a introdução da vídeo arte hibridizam fotografia e cinema, também não problematizam mais este ponto de vista.

Alain Fleischer trabalha diretamente com a temporalidade, retoma a importância do gesto fotográfico, resignificando o gesto filmico, quando o coloca a serviço de uma fotografia final. Através da utilização da migração das imagens e dos dispositivos como tradutores, atua na zona fronteira entre o cinema e a fotografia, problematizando questões técnicas e conceituais que surgem da hibridização dos dispositivos.

“Ce film est l’histoire d’une image” (este filme é a história de uma imagem). Esta frase dita por Alain Fleischer ao final da performance resume bem o trabalho realizado, fruto intencional da manipulação de uma imagem cinematográfica para ter como finalidade uma imagem fotográfica. Podemos ver a busca de uma problematização mais conceitual através da performance *Écran Sensible* onde o cinema é decomposto e recomposto, na migração dos dispositivos e das imagens, em busca da imobilidade.

A imobilidade da imagem do cinema, através da instalação de Alain Fleischer, traz uma série de especificidades da fotografia e do cinema que estão sempre em relações de imbricação. *Écran Sensible* estende os limites para a fruição dos espectadores, criando uma nova relação do tempo e da memória com a imagem, que como diz Dubois, “não estão lá para embelezar ou ornamentar a representação, mas modificam-na em profundidade expondo a instabilidade das suas formas e as transmutações da matéria” (DUBOIS, 1999, p. 317). As linhas de força contidas na imagem, sua estética e sua poética, nos colocam como espectadores em posição de sermos olhados por ela.

Percebi ao participar in loco da performance *Écran Sensible* e ao conversar com Alain Fleischer, ao longo da pesquisa de campo, seu interesse em desenvolver uma pesquisa conceitual sobre a temporalidade e a memória como forma de entender os caminhos trilhados por esta civilização que vive um período em que a memória é substituída por dispositivos tecnológicos, e a sua imagem é substituída por imagens alteradas por softwares que constroem por vezes identidades e muitas vezes inventam possíveis narrativas fictícias de um “eu”

imaginário, onde a vivência da temporalidade por vezes se perde pela opção de um novo caráter de transformação do espaço e do tempo.

Durante sua trajetória artística vários trabalhos de Alain Fleischer buscam trabalhar e pensar as questões temporais buscando estabelecer conexões significativas com a estética. Através da estética ele escapa da objetividade do pensamento científico e se abre a uma fruição subjetiva do tempo pela imagem que questiona e propicia ao indivíduo a retomada do controle da temporalidade, mas desta vez não mais um tempo mecanicista, e sim sensorial. Isso se passa através de experiências de fruição diferenciadas, nas quais se opera uma quebra da cronologia e da narrativa. O tempo se desdobra, nos leva a contatar duas realidades, cristalizando o tempo trazendo a imobilidade ao cinema e um movimento improvável a fotografia.

As obras de Alain Fleischer se fazem como instalações, e tanto a partir de operações de migração das imagens e de migração de dispositivos, quanto por reconfigurações nos temas e nos objetos. Os trabalhos do artista elaboram temporalidades, pensa o movimento e a imobilidade reconstruindo uma nova imagem pensável, através da memória, “o presente não cessa de se atualizar constantemente” e “o passado não cessa sua reconfiguração num movimento obsessivo de construção da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.12).

Alain em suas obras atua quase sempre através da hibridização da fotografia e do cinema, isso gera uma ressignificação desses lugares antes separados, ao permitir um reposicionamento dos elementos do cinema em obras de arte contemporânea.

Sem duvidar da potência que a escolha por outros teóricos e conceitos poderiam trazer ao trabalho, na pesquisa de campo e no diálogo com Alain Fleischer em Nantes (França) por conta da apresentação de *Écran Sensible* ficou nítido a aproximação da performance com a conceitualização de dispositivo de Philippe Dubois e o pensamento de Didi-Huberman, principalmente os conceitos de anacronismo e sobrevivência das imagens. O recorte teórico e conceitual escolhido foi determinante para entender esta obra, claramente a discussão através da aplicação destes conceitos elaborada aqui, não dá conta em sua totalidade da obra, mas estabelece satisfatoriamente uma base consistente para um mergulho na Performance *Écran Sensible* e suas possibilidades.

Através de Philippe Dubois foram desenvolvidos os conceitos da migração das imagens e da migração de dispositivos, que são fundamentais para o entendimento da performance *Écran Sensible*..

A migração das imagens participa na Performance *Écran Sensible* pela ausência e não pela presença, reconfigurando passado e presente, uma tentativa de configuração de uma memória que elaborada de uma forma latente e fundante atravessa a imagem como uma memória inconsciente, que está em constantes atravessamentos e trocas em uma possível e potente experiência com algo que não se define nem por cinema e tampouco fotografia.

A migração dos dispositivos é que *Écran Sensible*, realmente é que melhor traz as possibilidades de pensar estas questões, pois a imagem é tanto fotográfica quanto cinematográfica, e por consequência com dois dispositivos bem definidos e analisados tecnicamente, teoricamente e conceitualmente por vários autores e artistas. Ao migrar os dispositivos Alain Fleischer nos traz camadas de tempo heterogêneos, em uma complexidade própria do tempo impuro e de seus anacronismos. *Écran Sensible* nos mergulha em tempos heterogêneos criando um paradoxo temporal de múltiplas durações, questionando-nos sobre a temporalidade em que estamos inseridos.

Presente e passado se reconfiguram através de ações propositais de Alain Fleischer, na migração das imagens e dos dispositivos, do reconhecimento dos signos trabalhados na *mise-en-scène*, das opções técnicas adotadas na performance e na opção de trabalhar com a fotografia e o cinema.

A performance dos personagens é fundamental nesta obra, o andar, o ritmo e o posicionamento desta estranha dramaturgia, silenciosa e lenta, de quase imobilidade, são as marcas físicas e indiciais da futura imagem fotográfica, configurando um traço, uma centelha de uma possível construção da memória. Um jogo de pista e recompensa tramado por Alain Fleischer que pertence a esfera do cinematográfico, mas com um objetivo certo a fixidez da imagem no processo fotoquímico.

A imagem com o tempo se sedimenta, mostrando a sua sobredeterminação. Com este fluxo de conexões que nos traz *Écran Sensible*, as imagens constroem memória e estabelecem sua condição de sobrevivência. Algo que vem da noção de sintoma que Didi-Huberman (2013), que faz desabrochar as memórias, temporalidades, fissuras que criam uma potencia de aparição nas imagens.

Ao deparar-se com a fotografia pendurada na parede se torna concreta potente, a imagem outrora latente se revela pelo anacronismo pois acessa múltiplas camadas de tempo. Ao observar cuidadosamente o papel com os sais de prata imprimindo fisicamente a imagem fotográfica, nos deparamos com indícios imagéticos da imagem cinematográfica e então, tudo

se concretiza, atravessamos novamente a zona fronteira e passamos a tentar apreender a imagem cinematográfica contida na fotografia construindo possíveis memórias que, para nós, estabeleçam um lugar real na existência. Desse modo, Alain Fleischer também está trabalhando com a materialidade e permite uma encarnação virtual da memória, um caminho possível da construção de um espaço mais sensível que nos permite experiências estéticas, líricas, lúdicas, fenomenológicas.

A memória é consequência resultante de todo o processo, a imagem é pensada pelos traços de aparecimentos e desaparecimentos que permeiam a imagem cinematográfica, por fim fixando-se no papel não para virar uma fotografia, mas sim para testar as possíveis camadas de memória a serem acessadas pelo espectador. São, na verdade, memórias em constante processo de construção que estão contidas na imagem. Elas não partem de sujeitos, não são nossas, são um devir. Tomamos uma posição de espectadores em um processo de fruição construído pela troca fluida, somos afetados pela imagem e pela memória contida nela.

O espectador, agora participante, experimenta um novo cinema, com novas narrativas e novas estratégias de interação. Esta nova experiência exercita o espectador e o coloca em papel de agente das conexões baseadas em sua cultura e experiência de vida, trazendo renovados sentidos a cada experiência com o objeto.

A fruição agora estende, encurta, perpassa, atravessa, suspende o tempo, que através da observação, empiricamente cria novas narrativas, conta novas histórias, sem início, sem meio e sem fim. De certo modo, cria-se uma experiência mais profunda, que se estende pelo tempo que a memória determinar.

Ao acessar as imagens produzidas neste projeto ou relatar oralmente, mesmo que sendo dificultoso realizar tal façanha, o espectador retoma uma gama de experiências que prologam a fruição, perpetuando a própria experimentação através da memória em um gesto de reminiscência.

A imagem refaz em nós um processo e nos remete a uma vivência diferenciada da performance, embora não menos potente. Esta potência surge do paradoxo temporal criado pela hibridização da fotografia com o cinema, pela temporalidade, pela imobilidade e pelo movimento, criando uma fluidez que nos envolve em uma dissolução da imagem. Que mais tarde pela sua condição de sobrevivente reconecta o presente com o passado, se reconfigurando e criando novas experiências sensíveis.

Toda experiência foi muito frutífera relevante e recompensadora, e agora? Agora eu fico com o meu depósito de memórias, montado na experiência sensível com a performance e o processo da pesquisa, um processo fantástico de descobertas e vivências que como na obra *Écran Sensible* permanecem latentes a espera de uma futura aparição mais consciente.

Abrindo o depósito de memórias, redescubro a riqueza de ter vivenciado a performance de perto, o cheiro de químico, a tenda escura de pano preto, as cadeiras frágeis de ferro e o barulho do projetor constituíram a oportunidade de me estabelecer em uma temporalidade suspensa, que me fez retornar as primeiras experiências mágicas do cinema.

Me senti nas cadeiras das primeiras salas de projeção, sentado ali não estava vivenciando uma performance encantadora, mas também acessando memórias formadas pelo inconsciente coletivo e em um paradoxo temporal, na minha frente estavam sendo projetados os filmes dos irmãos Lumière, de Georges Méliès, Dziga Vertov e tantos outros ilusionistas que utilizavam o mágico feixe de luz para nos conduzir a um outro espaço-tempo.

Esta nova configuração de espaço-tempo, não se define pelo que é, e sim pelo que não é, fruto da imanência desenvolvida pela experiência pessoal e individual com o cinema e a fotografia distante da concretude palpável e técnica, dos dispositivos cinematográfico e fotográfico, e mais próximo da fenomenologia se estabelecendo na reminiscência.

Isto me trouxe um interesse pela originalidade que *Écran Sensible* traz, que vem das escolhas do artista; estéticas, conceituais, teóricas e políticas. Alain Fleischer fez da impossibilidade a escolha da linha principal de sua obra, de maneira experimental e radical, mergulhando na migração de imagens e dispositivos, provando que cinema e fotografia podem se impregnar um com o outro. Observo ainda que o trabalho através dos dispositivos não mascaram a unidade, a coerência profunda que visa tornar límpida a complexidade conceitual de um dispositivo artístico.

Écran Sensible me surpreende não só por tratar com leveza a complexidade conceitual que está intrinsecamente contida na obra de Alain Fleischer, mas pelo posicionamento político que a obra possui nos colocar diante do tempo e da memória.

Diante do tempo questiona como a civilização atual, que se envolve com a noção moderna de tempo, com uma aceleração constante e com as novas tecnologias diminuindo as distâncias um paradoxo espaço-tempo provocado pela industrialização e os processos

produtivos. Vivemos acelerados e não paramos para nos relacionarmos devidamente com as coisas e pessoas. Com a imagem é o mesmo, produzimos rápido, guardamos em depositórios tecnológicos e não fruímos, isso provocou uma produção imensa de imagens e por consequência uma fadiga em relação a elas relacionado ao excesso de imagens, o pouco tempo que nos dedicamos a elas criando um relacionamento furtivo, não mais nos aprofundamos, passamos ao largo da imagem, ela não tem mais tempo de nos tocar, de nos olhar, de arder em nós. *Écran Sensible* busca esta parada no tempo nos força a nos retirarmos de um fluxo temporal acelerado, nos isolando, e nos inserindo em uma temporalidade mais lenta não só cronológica como psicológica.

Diante da memória, percebe-se uma ação da imagem questionando e propiciando ao indivíduo a retomada do controle da temporalidade, mas desta vez não mais um tempo mecanicista, e sim sensorial. A memória resgata assim os fatos importantes que a humanidade não pode deixar cair no esquecimento, e exercitar politicamente este papel importante é fundamental para que politicamente Alain Fleischer se posicione diante de uma sociedade que atualmente cai na armadilha de relativizar a historicidade dos fatos e assim não valoriza a memória.

O papel político de *Écran Sensible* se reforça na escolha dos dispositivos que são considerados obsoletos pela tecnologia digital, mas que são uma construção concreta da história do início da fotografia e do cinema. Também percebo um papel político forte em relação ao problema de reprodução que se coloca hoje, fruto da era digital, trabalhando com projeção de filme e ampliação fotográfica, a performance resume como uma estória pode construir uma imagem e como uma imagem pode fazer história.

Me interessa profundamente a dimensão poética de *Écran Sensible*, que propõe a metáfora de uma inscrição do tempo no espaço. Mesmo que essa inscrição seja silenciosa e inscrita nos limites visuais, insiste em sonhar com a construção de uma arte que reflete como pode-se construir reflexões potentes com a arte contemporânea indo de contra ao mundo digital e tecnológico. A poética consiste em criar uma arte autômata pelo ponto de vista de um dispositivo que tende a esse processo, mas que como os dripping`s de Jackson Pollock abrem espaço para a potencia de uma possível poesia que está contida entre o gesto técnico e a liberdade que ele traz desenvolvendo uma imagem lúdica.

É importante destacar que além de possuir um contexto poético, a obra possui um contexto prático muito importante, como parte de um movimento mais amplo o cinema de

exposição, *Écran Sensible*, colabora para construção de uma nova visualidade sendo estopim de mudanças em relação ao cinema e a fotografia trazendo novas opções para execução de futuras obras, não somente no campo da arte como no mainstream. Destaca-se a escolha do “analógico” para a execução da performance, a fuga do digital aponta para futuros projetos que precisariam de investigar os processos técnicos originais da fotografia e da cinematografia, levando a um resgate dos processos, da estética e da visualidade originais do início de cada uma delas.

Uma das coisas que mais me toca no processo todo da performance é proposital estruturação teórica, técnica e artística para que a consequência seja uma fotografia que traz em si uma série de potências que já analisamos antes. Mas acima das potencialidades desta imagem que resta de todo o processo, pendurada na parede do museu ou galeria de arte, está uma clara intenção de tornar esta imagem sobrevivente em relação à performance.

Um traço marcante de todas as obras de Alain Fleischer a sobrevivência, talvez influenciado por Walter Benjamin e por Didi-Huberman, ou certamente pelo desejo que ele sempre tem de tocar nos processos de esquecimento que a humanidade contemporânea insiste em implantar, através do ressurgimento de teorias neo-nazifascistas, acerca das atrocidades cometidas nas guerras, principalmente da segunda grande guerra mundial com o nazismo. Alain imprime sempre nas suas obras a memória como traço de resistência e não diferentemente em *Écran Sensible* além da memória ele influenciado por Didi-Huberman trabalha a sobrevivência das imagens como metáfora do potencial que a humanidade tem de sobreviver.

A imagem é sobrevivente em relação à performance mas a performance não falece com o desaparecimento do dispositivo da sala de cinema. Entra em jogo a potência da migração das imagens, e vivemos uma segunda ruptura, um segundo rasgar de véu a imagem migra e se estabelece em outro suporte, o papel fotográfico, fisicamente registrada. Nesta segunda fase que vemos a potencia da sobrevivência das imagens, tecnicamente sempre foi difícil tornar uma fotografia resistente ao tempo, depende de vários fatores, entre eles os principais são: os químicos utilizados pra a ampliação, o tipo de papel e o armazenamento.

Écran Sensible revela a imagem latente da tela / papel fotográfico com um líquido que é um misto de revelador e fixador, por consequência do pouco tempo que tem e da precariedade temos uma imagem fotográfica que nunca fixa por inteiro e em alguns lugares percebemos marcas de queimaduras provocadas pelo posterior contato com a luz e alguns

lugares manchas brancas provenientes de partes da imagem que não foi revelada. A imagem sobrevive, mostra esta sobredeterminação de se eternizar perante tudo não só conceitualmente mas também fisicamente, e aqui vem a relação com a humanidade, que sobredeterminada sobrevive as diversas agressões mas com marcas e são estas marcas que trazem traços de uma possível mais potente memória que luta contra o esquecimento.

Alain Fleischer busca em *Écran Sensible* abrir novas camadas que potencializem o relacionamento com a imagem e o tempo, com a cinematografia e a fotografia pensando um estatuto temporal que se concretiza na memória e na sobrevivência das imagens. Esta busca por novas experiências de fruição nos ajuda a entender e a questionar nosso tempo, refaz nosso papel e nos recoloca perante a imagem com novos processos de decodificação. Dubois destaca as relações temporais paradoxais despertadas pelas imagens perfeitamente: “as imagens não são coisas inertes, mesmo quando são ditas ‘fixas’, elas se mexem, circulam, se deslocam. A imagem ‘é um complexo, e é essa complexidade que coloca questões” (DUBOIS, 2003).

Isso se passa através de experiências de fruição diferenciadas, nas quais se opera uma quebra da cronologia e da narrativa. É como se, fenomenologicamente, houvesse uma busca pelo espaço próprio do devir, tendo por origem a fruição, mais do que a razão. Assim ela nos ajuda a entender as mudanças que perpassam a imagem e a arte, estética e politicamente, na civilização contemporânea, como diz Flusser:

a civilização pode ser entendida como uma tentativa de explicar imagens (imaginação ou visualização); isto é, tentando abstrair imagens através dos textos em linguagens naturais; tal possibilidade de crítica discursiva não é radical o suficiente e outra, mais profunda, é Possível, talvez mandatária: deve-se analisar as imagens e, para tal, é preciso codificá-las e processá-las; neste nível de abstração, é possível tratar formas e estética puras e descobrir a verdadeira expressão comunicada pelas imagens (FLUSSER, 1990, p. 110)

Esta pesquisa não fecha nem abrange a totalidade da questão, muitos são os temas que podem ser abordados como objetos de outras pesquisas. Existem outros fatores a serem aprofundados entre os dois dispositivos, que merecem ser aprofundados. Trabalhar mais profundamente os conceitos de tempo e temporalidade se fazem necessários, para uma futura aproximação com o tema. Mas tomo este trabalho como ponto de partida para uma pesquisa mais aprofundada. São fronteiras novas a serem desbravadas, mas que englobam bem o objeto deste estudo e merecem ser observadas.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2004.
- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?: e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009
- BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. RJ: Nova Fronteira, 1984
- BAZIN, André . Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O que é o Cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- BERNARDO, Gustavo. **A dúvida de Flusser**. São Paulo: Globo, 2002
- BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- BENJAMIN, Walter; TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária C.F.; ARON, Irene. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BRESSON, Henri Cartier. Transcrito de O Momento Decisivo. In: **Bloch Comunicação: nº 6**
 . Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1952. p. 19 -25.
- BELLOUR, RAYMOND. **Entre-imagens**: foto, cinema e vídeo. Campinas – SP: Papirus, 1997.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa K. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema I**: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985
- DELEUZE, Gilles. **Image-temps**. Paris: Ed. de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps** : histoire de l’art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante la imagen**: pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Múrcia. Espanha: Cendeac, 2010b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou le gai savoir inquiet**. Paris: Minuit, 2011b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: Antônio Machado Libros, 2008b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v.13, n. 1, p. 26-51, jan /jun. 2011c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Fra Angelico**: dissemblance et figuration. Paris: Flammarion, 1995a. 92

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in spite of all**: four photograpgs from Auschwitz. Chicago: University of Chicago Press, 2008c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2.ed.Campinas: Editora 34, 2010 a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Belo Horizonte: Editora UFMG. Disponível em: < http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf>. Acesso em: 14/6/2014

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 9. ed. Campinas: Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cossac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. **Movimentos improváveis**: o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003. (catálogo da exposição.)

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1996.

DUBOIS, Philippe; LEBLANC, Gérard; BEAU, Frank. **Cinema et denieres technologies**. Ed. Deboeck Universite De Boeck Supérieur, 1998.

DUBOIS, Philippe. Fotografia contemporânea – **Corpo, Afecção e Imagem Contemporânea**, Campinas, v. 8, n. 1. Jul.2010. Entrevista concedida a à Antonio Fatorelli

DUBOIS, Philippe. **Cinéma et art contemporain**: sous la direction de Philippe Dubois, dans **Cinéma & Cie**, Pise, n. 8, Automne 2006.

DUBOIS, Philippe. **La question vidéo** : entre cinéma et art contemporain. Crisnée : Yellow Now, 2011

DUBOIS, Philippe. **L'effet-film, figures, matières et formes d u cinéma en photographie**. Lyon : Galerie Le Réverbère II, 1999.

DUBOIS, Philippe. **Post-photographie et post-cinéma: que devient la question du temps dans l'image contemporaine?**. In : SEMINÁRIO 'AS TECNOLOGIAS NO ENSINO DE

- BELAS-ARTES' 2013, Lisboa, Portugal. Disponível em: <
https://educast.fccn.pt/vod/clips/1cg8pmkr2r/link_box> Acesso em: 18/03/2014
- DUBOIS, Philippe. L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20, In : FRANÇOIS , Aubral ; CHATEAU, Dominique (dir.). **Figure, figural**. Paris: L'Harmattan. 1999. p. 245-273.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 : l'image-temps**. Paris: Minuit, 1985.
- DOCTORS, Marcio (Org.). **O tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FATORELLI, Antonio Pacca. Variações do tempo: mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento. **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2012. p. 173-192 .
- FATORELLI, Antonio Pacca. Variações do tempo: mutações entre a imagem estática e a imagem-movimento. In: ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL (SOCINE), 14., 2010., Recife. **Anais...** Recife, 2010. Disponível em:< <http://www.socine.org.br/anais/2010/pg/antonio-pacca-fatorelli-variacoes-do-tempo-mutacoes-entre-a-imagem-estatica-e-a-imagem-movime.html>>. Acesso em: 22/04/2014
- FATORELLI, Antonio e Fernanda Bruno (orgs.). **Límiões da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- FLUSSER, Vilém (1985 a). Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen: European Photography. (1985 b). Filosofia da Caixa Preta. São Paulo: Hucitec
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta** : ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.
- FLUSSER, Vilém. **Los gestos: fenomenología y comunicación**. Barcelona: Editorial Herder, 1994.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Editorial Cosavc Naify, 1990.
- FROST, Jaqueline B. **Cinematography for directors**. Studio City, CA: Editora: Michael Wiese Productions, 2009.
- LESSING, G.E. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LISOVSKY, Maurício. **O elo perdido da fotografia**. São Paulo: Publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) da USP, 2012.
- LISOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar**. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

MACIEL, Kátia (org). **Cinema sim**: narrativa e projeções: ensaios e reflexões. São Paulo: Ed. Itáu Cultural, 2008.

MACIEL, Kátia (org). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

MACIEL, Kátia, **Transcinemas**: um, nenhum e cem mil. **Revista EcoPós**, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes%5Ckmaciell.pdf>> Acesso em: 12 julho 2013.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: **Arte en la era electrónica - perspectivas de una nueva estética**, 29.01 a 01.02.97., Barcelona. Barcelona, 1997. Disponível em:<
http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flu
[sser%20e%20as%20imagens%20t%C3%A9cnicas%20completo.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/85564/mod_resource/content/1/repensando%20flu)>. Acesso em:
10/11/2013

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**: técnicas de filmagem. São Paulo: Summus, 2010.

PARENTE, André. **Cinema em Transito**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. **Poiésis**, Niterói, n. 12, p. 51-63, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/PDF/>> acessado em 15 julho 2013

PARENTE, André. **Imagem Máquina**. São Paulo: Editora 34, 2009

ROUILLÉ, André. **A fotografia, entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **A ecologia pluralista da comunicação, conectividade, mobilidade, ubiquidade**. São Paulo: Paulus, 2010

SOULAGES, François. **Estética da fotografia, perda e permanência**. São Paulo, Ed. Senac, 2010.

WATTS, Harris. **On camera**: o curso de produção de filme e vídeo da BBC. São Paulo: Summus, 1982.

WOLLEN, Peter. Fire and Ice. In: CAMPANY, D (Ed.). **The cinematic**. Londres: Whitechapel Art Gallery ; The MIT Press, 2008.