

GESTO E PODER: *REEL/UNREEL*, DE FRANCIS ALÿS

Célia Ferreira¹

Resumo: Tomamos como objeto a obra do artista Francis Alÿs, em especial o vídeo *Reel/ Unreel* (Cabul, Afeganistão, 2011, 19:32min.), para ensaiar uma reflexão sobre gestos quotidianos, inscrição e biopoder. Em *Reel/Unreel* um grupo de crianças brinca guiando bobinas de filme por um percurso acidentado, entre as ruas de Cabul. É documental/ficcional o gesto com que o artista regista/imagina – em que conduz e é conduzido pelas brincadeiras das crianças – a cidade e o cinema. O jogo infantil envolvendo, ou não, um grupo, aparece em estreita relação com gestos ancestrais: esconder, arrastar, puxar, correr, esquivar-se, imobilizar. Esses gestos executados em circunstâncias variadas, são repetidos em diferentes trabalhos de Francis Alÿs e sugerem modos de inscrição no quotidiano, afirmando a sua presença numa linha, num som, num rumor. Na obra de Alÿs concretiza-se um arquivo de gestos banais em relação com poderes que perpassam cidades como Cabul, Londres ou a Cidade do México. O gesto do artista, ou das crianças, ou dos cidadãos implicados na obra, retornam na sua simplicidade em espaços e tempos que os ressignificam e possuem uma dimensão estética que interessa compreender na sua articulação ética e (bio)política.

Palavras-chave: Francis Alÿs; Performance; Gesto; Inscrição; Biopoder.

Contacto: cferreira@ipleiria.pt

A perda da experiência

Em *Experiência e Indigência*, de 1933, Walter Benjamin pergunta sobre quem saberá ainda contar uma história como deve ser e depois “de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?” (2010, 74). Benjamin descreve como as tecnologias da primeira guerra mundial, que originaram violência, dor e perda, passaram pelos corpos sem verdadeiramente lhes pertencerem. Essas experiências não seriam menores no seu sofrimento do que as causadas por guerras anteriores, o que aconteceu, diz Benjamin, é que os soldados regressaram mudos, sem histórias partilháveis, incapazes de contar o que viveram. A técnica substituiu-se à experiência humana e os soldados voltaram sem palavras. Giorgio Agamben comentando este ensaio diz que hoje já sabemos que a destruição da experiência não necessita de uma

¹ Docente da Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha - Politécnico de Leiria, investigadora na mesma instituição LIDA/ESAD.CR. Doutorada em Artes Visuais e Intermédia.

Ferreira, Célia. 2022. “Gesto e poder: *Reel/Unreel*, de Francis Alÿs”. In *Atas do X Encontro Anual da AIM*, editado por Elisabete Marques, Carlos Natálio, Elisabete Marques e Marta Pinho Alves, 135-143. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-4-5.

catástrofe, basta a rotina, a “pacífica existência”, quotidiana de qualquer cidade, para fazer com que os homens regressem a casa esgotados em eventos, sem que estes se tenham transformado em experiência (2008, 21).

As grandes cidades são marcadas por uma tecnologia de normalização, de dominação, que “trouxe a vida e os seus mecanismos para o domínio dos cálculos explícitos e fez do saber-poder um agente de transformação da vida” (Foucault 1994, 145). A ‘cidade’ quebra ligações que a partilha humana de experiência potencia, embora saibamos que as técnicas ao serviço da governamentalidade originam outras forças, outros poderes. As operações artísticas contemporâneas questionam a necessidade de religar sujeitos, objetos e gestos, através de diferentes práticas que passam por ensaiar um corpo potencial, capaz de encontrar outras formas de ação e circuitos paralelos. A atenção aos corpos, à repetição e às formas de distribuição, presente na arte contemporânea situa-se neste âmbito necessariamente estético, ético e político. Entre a compreensão das formas de biopoder e as resistências potenciais que se descobrem no corpo, alguns artistas desenvolvem obras, documentos e formas artísticas que ligam a arte à vida, em que se ensaiam linguagens que se podem partilhar.

Biopoder, gesto e arte

Há no trabalho de Francis Alÿs uma poética que liga a vida à arte e que resulta na criação de narrativas lineares, concentradas em enunciados muito simples: um homem persegue um tornado²; um artista retoca uma linha divisória na rua de um bairro³; um homem caminha com uma lata que pinga tinta verde na linha de uma fronteira⁴; um homem caminha com sapatos magnéticos recolhendo os resíduos metálicos de uma cidade⁵; quinhentas pessoas usando apenas uma pá movem uma montanha⁶. As peças mencionadas servem-se de uma prática performativa como forma de questionamento e construção da narrativa; na sua aparente desafetação, a performance, diz Alÿs,

² *Tornado*. Cidade do México (Milpa Alta), México, 2010; 00:42 min. Disponível em <https://francisalys.com/tornado/>

³ *Painting/Retoque*. Ex-Panamá Canal Zone, Panamá, 2008; 8:31 min. Disponível em <https://francisalys.com/painting-retoque/>

⁴ *The Green Line*. Jerusalém, Israel, 2004; 17:41 min. Colab. Philippe Bellaïche, Rachel Leah Jones, e Julien Devaux. Disponível em <https://francisalys.com/the-green-line/>

⁵ *Zapatos Magnéticos (Magnetic Shoes)*. Havana, Cuba, 1994; 4:24 min. Disponível em <https://francisalys.com/zapatos-magneticos/>

⁶ *Cuando la Fe Mueve Montañas (When Faith Moves Mountains)*. Lima, Peru, 2002; 15:09 min. Colab. Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. Disponível em <https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

“... inventa um script ou um axioma e introduz uma situação. Ela desenvolve-se, mas não se sabe exactamente para onde irá. Há factores de risco, questões de endurance física também, para mim e para outros, a um nível emocional isto é extremamente interessante” (Faesler 2011, tradução nossa)

Estes trabalhos existem num processo emocional, aberto e multifacetado, são reencenados e reutilizados de várias formas em citações e transduções, adquirindo uma dimensão conceptual muito apoiada pela própria instituição artística. Muitos são trabalhos feitos sobre passagens físicas, temporais, políticas, sobre as fronteiras, as linhas, o movimento entre as coisas, que fazem parte do processo de partilha e de linguagem que o artista desenvolve em várias geografias. Estas peças são feitas, criadas ou interpretadas de forma a poderem ter uma difusão alargada. Alÿs, em entrevista a Hans Ulrich Obrist, diz:

“na maioria dos meus projetos, estou interessado em que a peça funcione em dois níveis. Um nível é a realidade da peça em si. Estou interessado em fazê-la. ... Mas, em paralelo, estou interessado em difundir através de postais ou qualquer meio relevante uma espécie de circulação, de rumor sobre a peça. Quero manter as histórias suficientemente simples, para que elas podem possam ser repetidas por palavras. Não é preciso ter visto a peça. Estamos a falar de um enredo de três linhas. A peça pode ser contada durante o jantar. [...] Não há necessidade de ter acesso a uma imagem visual” (Alÿs 2003, tradução nossa)

Desta forma, uma série de ações performativas entre o poético e o político, que podem ser tanto de criação como de destruição, são exibidas em espaços artísticos, mas existem para além deles. A aparente simplicidade narrativa das peças de Alÿs, cria a possibilidade de uma partilha fácil já que as obras podem ser contadas e circular como uma anedota, uma fábula ou uma parábola, sem necessitarem da referência ao espaço institucional da arte. O rumor associado à difusão das peças cria fenómenos de crença/descrença que possuem potência política, no sentido de “uma prática

interpretativa activa executada pelo público, que deve dar à obra o seu significado e o seu valor social” (Godfrey, et al. 36, tradução nossa).

Essa existência ‘em’ rumor parte de peças em que fica o resto de uma performance, de uma história que começa quase sempre com um gesto simples: andar, bater, avançar, retirar, fazer/desfazer, aparecer/desaparecer. Como poderemos compreender a potência destes gestos? Giorgio Agamben, refletindo sobre o gesto, estabelece a sua relação com o cinema, argumentando que é no cinema que se dá o regresso da imagem à “morada do gesto”, a uma “pura medialidade” (2014, 53). A potencialidade do gesto – nem meio, nem fim – patente nos corpos, sugere uma resistência à conformação instrumental da técnica. Os corpos rebelam-se em tiques, em transtornos, em repetições sem justificação, em possibilidades de ser que não servem uma vida de ações pré-determinadas. É neste sentido que podemos pensar o cinema como espaço político, espaço crítico do gesto, que se descobre não apenas numa perspectiva estética, mas numa perspectiva ética. A forma aberta do gesto experimenta-se numa dimensão ética, a questão é central no pensamento de Giorgio Agamben: “[o facto no] discurso sobre a ética é de que o homem não é nem terá de ser ou realizar nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico” (1993, 38).

Nos documentos, muitas vezes em vídeo, que resultam de pesquisas de gestos e de ações performativas, Francis Alÿs revela cidades que se abrem em formas não arquitetónicas, deixando perceber indivíduos e grupos, situações e movimentos, materiais que fogem à produtividade: o vagar, o calor, o sono, o alheamento, a dimensão gregária espontânea, a demora. O espaço e o tempo contemporâneos são modelados por forças históricas, por biopoderes, mas um lado ‘morfológico’ de latências, de irregularidades, de ritmos, de atritos e trações persiste. Caminhar com um objeto (baqueta, cartaz, balde de tinta, bloco de gelo, câmara) inscreve qualquer coisa na cidade: o ritmo do som dos gradeamentos, uma linha, uma linha de água, a possibilidade de uma imagem, de uma fábula.

Trabalhos como *Paradoxo da Práxis 1*⁷ estão próximos dos jogos das crianças, da ‘infância’, e na sua recusa ‘histórica’, na negação da linguagem instrumental, abrem espaço a uma interrogação ética sobre uma existência não predeterminada. O

⁷ *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* Cidade do México, Mexico, 1997; 5:00 min. Disponível em <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

trabalho/jogo com registos/vestígios/obras que ficam desses gestos suportam uma latência que nos deixa entrever como algumas formas podem convocar uma leitura política.

Reel/Unreel

O vídeo *Reel/Unreel* pertence ao conjunto de trabalhos que o artista tem vindo a fazer (desde 1999 até à atualidade) com a colaboração de crianças e adolescentes. Nestes trabalhos há uma série de registos vídeo de carácter quase etnográfico, de brincadeiras e jogos de crianças, realizados em vários locais do mundo, intitulado *Children's Games*⁸. Há também obras em que Alÿs se afasta do registo documental e em que a dimensão ficcional surge de modo evidente. Em *The Silence of Anni*, ambientado na fronteira Turquia-Arménia, em 2015, ou em *SandLines, the story of History*, filmado no Iraque, em 2018, os adolescentes e as crianças brincam, mas também encenam acontecimentos históricos e os filmes documentam um jogo com a ficção da história. *Reel/Unreel* estará mais perto destes, afastando-se da série *Children's Games*. Existem, contudo, várias ligações entre as diferentes peças não só a nível temático (uma brincadeira é documentada), mas também a nível formal. Em *Reel/Unreel*, o jogo inventado por Alÿs para o filme tem como memória o jogo tradicional de brincar com um aro e uma vareta ou gancheta (o filme começa com uma imagem desse jogo adaptado pelas crianças de Cabul a pneus velhos de vários tamanhos, e que o artista regista também de forma autónoma para *Children's Games*), mas assume a relação com a história no sentido de uma leitura metonímica (fazer e perder o cinema).

Reel/Unreel conta-se simplesmente: um grupo de crianças brinca, desenrolando e enrolando centenas de metros de filme; correm e manuseiam habilmente duas bobines metálicas (o som é relevante), uma vermelha e outra azul, que procuram equilibrar no acidentado das estradas e caminhos, numa brincadeira de perseguição pela cidade de Cabul. Quase no final do vídeo, a película é cortada pelo fogo e as duas bobines gémeas são separadas. Uma perde-se num declive, a outra fica nas mãos das crianças.

O vídeo de Alÿs desdobra-se: articula pela montagem dois movimentos, uma bobine desenrola o filme que a outra enrola. Coincidem na peça duas séries de acontecimentos com diferentes temporalidades, o do jogo presente, atemporal, das

⁸ *Children's Games*. Vários países, 1999-presente; várias durações. Disponível em <http://francisalys.com/category/childrens-games/>

crianças que brincam e a do evento histórico (a incineração de centenas de filmes do *Afgan Film Archive*, num fogo que durou vários dias) a memória presente e ausente, do domínio talibã, metonímia da ideologia política que procurou apagar a memória do cinema⁹. Temos assim duas linhas para refletir sobre o filme de Alÿs: a do evento histórico e a das brincadeiras do quotidiano. A linguagem da imagem em movimento opera sobre ambas, remetendo para a tentativa de distinção entre documental/ficcional, entre figura e fundo, para os diferentes níveis de trocas e para a homofonia das palavras presentes no título da peça: *real/unreal*¹⁰.

O corpo do artista/operador de câmara inscreve-se no *travelling* à mão, criando um ponto de vista abaixo da linha do olhar, rente às pernas e à terra, e que regista a vertiginosa ação das crianças. Esse movimento que cria um sobressalto do olhar, documenta em pano de fundo a vitalidade da cidade: os seus habitantes, os animais o comércio, as mercadorias, o trânsito absurdo, o lixo.

Na montagem, temos numa primeira parte o movimento da brincadeira, o gesto sem medialidade que corre dentro das imagens, com Cabul em fundo. Há uma sequência quase surrealista com um vendedor de balões e balões coloridos nas mãos de um grupo de crianças mais pequenas, por entre as cores neutras da terra, que predominam no filme. Ao mesmo tempo que as bobines/brinquedo rolam, faz-se um filme sem filme. Depois Alÿs, reconhece a inevitabilidade (?) da planificação da ficção, a necessidade de um fim, que as crianças, segundo o artista, exigem. A participação das crianças e da restante equipa na criação do enredo e na determinação de um fim para o filme são negociadas e aceites pelo artista. (Medina et al. 2015, 170). O filme é cortado no fogo. Uma bobine perde-se num declive, a outra fica. Um corte é necessário para que o filme sem fim termine. É um corte para que a história possa ser contada, para que a ficção encontre a realidade e entre pela cidade. Nas notas do caderno do artista, por entre desenhos de bobines, lemos a frase “um corte do cordão umbilical...”

⁹ Entre 1996 e 2001, o poder político no Afeganistão é tomado pelos talibã e a cultura afegã sofre duras perdas. O regime religioso, na prossecução da ‘destruição do vício e cultivo da virtude’, bane, proíbe e destrói muitas formas de cultura, da música à dança, às representações visuais do corpo humano, do futebol, aos papagaios de papel. Um dos motivos do filme é a destruição pelo fogo de centenas de filmes pertencentes ao *Afgan Film Archive*.

¹⁰ O trabalho desenvolvido por Alÿs no Afeganistão, entre 2011 e 2014, resulta também de uma crítica ao filtro criado pelos media ocidentais sobre a realidade afegã, que afirma: “A dinâmica do filme que eu estava a imaginar [...] tinha sido inspirada por jogos infantis locais, ao mesmo tempo que o tema era uma reflexão sobre a imagem real-irreal do Afeganistão que era transmitida pelos media no Ocidente”. (Medina et al. 2015, 170 tradução nossa).

(Bloemheuvel et al. 2019, 8) que sugere uma passagem na linguagem, da ‘infância’ para a ‘experiência’. Uma brincadeira pode ser interminável, a história não.

O jogo infantil

O etnógrafo e documentarista David MacDougall referindo-se a ‘Children’s Games’ sublinha o poder da tradição cultural, a responsabilidade e autonomia das próprias crianças, a importância da disseminação dessas brincadeira, as variações e a consistência dessas experiências com a linguagem, a palavra e o corpo, com o gesto (Bloemheuvel et al. 2019, 29). É esta ‘cultura’ que é recolhida e figura no trabalho de Alÿs e deste modo, estes registos poderiam ser incluídos na linha de filmes etnográficos/ficcionais sobre/com a infância, como nos diz MacDougall (Bloemheuvel et al. 2019, 27).

O adulto típico coloca-se face à criança na posição do educador, tomando a criança como uma ‘tabula rasa’. As crianças interessam-lhe sobretudo pelos processos de socialização e de passagem para o mundo dos adultos. Esta não é a forma de aproximação de Alÿs aos jogos e brincadeira da infância¹¹. O reconhecimento da ‘cultura’ das crianças compreende-se na produção de documentação-artística de Alÿs. É a esse conjunto documental que Alÿs retorna sempre que perde o rumo.

No texto *O que é um povo?* Agamben afirma que um povo não é sem fraturas (2014, 29). O projeto biopolítico com que nos confrontamos visa, segundo o autor, eliminar essas fraturas, esse projeto é o de eliminação dos povos no povo. Também o povo das crianças é afetado pelo mesmo projeto de assimilação biopolítico. As crianças educadas nas sociedades ocidentais são pequenas consumidoras, existindo no quadro do mercado, protegidas da rua, do trânsito, do recreio, de ar livre, do convívio com os seus pares, conformando-se ao povo sem fratura. As crianças ainda sabem brincar, embora cada vez menos umas com as outras.

Podemos perguntar-nos, como faz Michael Taussig, se Alÿs, com toda a sua minúcia e com óbvia ‘dimensão cerebral’ cria um ‘trabalho infantil’ (Mediana et al. 2015, 196). Pensamos que a procura dentro do brincar infantil de gestos livres é o principal motivo das ações do artista; infantil significa, aqui, ainda não subordinado, não predeterminado.

¹¹ MacDougall considera que Alÿs segue os passos dos folcloristas Iona e Peter Opie que estudaram a autonomia, a criação e difusão do ‘folclore’ infantil, os jogos passados entre gerações de crianças, as rimas e canções que fazem parte da sua cultura oral (Bloemheuvel et al. 2019, 27).

Licença poética

Procurámos aqui trabalhar algumas hipóteses interpretativas para o filme *Reel/Unreel* de Francis Alÿs, uma ligada à brincadeira livre e ao gesto sem medialidade de que nos fala Giorgio Agamben, ao gesto sem fim, e à potencialidade que abrem a uma vida livre. Por outro lado, a da relação do filme/objeto dentro do vídeo, na sua existência metonímica, sofrendo a tração do real: da brincadeira com as bobines, o filme que corre e não é projetado, que se corta e se perde – alegoria de um regime iconofóbico e repressivo que procurou eliminar qualquer relação do corpo com o gesto livre e a imagem. Por fim, o trabalho com as crianças, a sugestão do vídeo feito como brincadeira-ação e da exigência coletiva de um corte, de um final que interrompe e articula a linguagem cinematográfica, que a possibilita: a procura pelas imagens como forma de inscrição da história.

Estas são propostas de interpretação para o que o artista chama ‘licença poética’: a possibilidade de criar algo entre o poético e o político, entre a linguagem e a experiência, que expresse a potencialidade do brincar.

“Se a expressão mais adequada para a maravilha da existência do mundo é a existência de linguagem, qual será então a expressão justa para a existência de linguagem?” [L.Wittgenstein] A única resposta possível a esta pergunta é: A vida humana enquanto vida ética. Buscar uma *pólis* e uma *oikia* que estejam à altura desta comunidade vazia e impresumível, esta é a tarefa infantil da comunidade que vem.” (Agamben 2008, 17)

BIBLIOGRAFIA

- Alÿs, F.; Viliani, A.; e Slifkin, R. 2015. *Francis Alÿs: Reel-unreel*. Verona: Elcograf.
- Agamben, G. 1993. *A Comunidade que Vem*. Lisboa: Editorial Presença
- Agamben, G. 2008. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Agamben, G. 2014. *Meios sem Fim: Notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Benjamin, W. 2010. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bloemheugel, M.; Guldemon, J.; e Alÿs, F. 2019. *Francis Alÿs: Children's Games*. Amesterdão: Eye Filmuseum.
- Faessler, C. “Francis Alÿs” *BOMB Magazine*, 2011. Disponível em <https://bombmagazine.org/articles/francis-alÿs/>
- Foucault, M. 1994. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Lisboa: Relógio d'Água.

Godfrey, M.; Biesenbach, K.; e Greenberg, K. 2010. *Francis Alÿs: A story of deception*. Londres: Tate Gallery.

Medina, C.; Alÿs, F.; e Taussig, M. 2015. *Francis Alÿs: Relato de una negociación: Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*. Cidade do México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

FILMOGRAFIA

Alÿs, Francis. 2011. *Reel-Unreel*. Documenta. Disponível em <https://francisAlÿs.com/reel-unreel/>.

Point of View (Anthology of Moving Image): El Gringo and Interview with Francis Alÿs. Interview by Hans Ulrich Obrist. 2003. DVD. Produced by New Museum of Contemporary Art, Bick Productions.