

PENSAR O FILME: TACITA DEAN E O CINEMA DE EXPOSIÇÃO

André Arçari¹

Resumo: O presente artigo analisa o conceito de filme como *potência de transferência* [*puissance de transfert*] elaborado pelo teórico, crítico e historiador francês Philippe-Alain Michaud, e por ele defendido em seu livro *Filme: Por uma Teoria Expandida do Cinema*. A partir do conceito de transferência extraído de Freud, Michaud elabora um modelo que propõe entender a noção de filme como um regime expandido de visualidade, pensando que sua forma constitui um sistema de representação autônomo e opaco, que existe independentemente de seu objeto e não desaparece na experiência da projeção. Pelo método comparativo, colocamos em diálogo conceituações de autores que abordam o cinema por diferentes regimes de visibilidade. Ao atravessar de forma complementar as ideias do teórico francês, compõe nosso corpo textual reflexões de Kátia Maciel e Anne-Marie Duguet. Por distintas formas de pensabilidade, pretendeu-se traçar uma teoria provisória de uma imagem em movimento que habituou-se chamar expandida porque, dentre as questões, *e.g.*, ela irá romper com a estrutura usual da caixa-preta para valer-se do cubo branco, espaço por excelência moderno da arte. Por fim, analisamos os projetos filmicos da artista britânica Tacita Dean, sublinhando a aguçada sentença de Michaud, de que filme não se confunde com o cinema. Antes de ser um dispositivo de espetáculo, ele nos lembra, o filme é uma forma de pensar.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Cinema Expandido; Filme; Dispositivo; Tacita Dean.

Contato: andrearcari@outlook.com

I. FILME COMO POTÊNCIA DE TRANSFERÊNCIA

A partir do momento em que o cinema sai de sua sala de exibição clássica e entra no campo das exposições em museus, galerias e outras instituições de arte, podemos dizer que ele torna-se um *transcinema*, como conceitua a artista e pesquisadora filmica Katia Maciel. Isto porque ele transforma-se em “uma imagem que gera ou cria uma nova construção do espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida” (Maciel 2009, 17). Proporciona-se ao corpo uma imersão física dentro das imagens; o espectador pode então tornar-se sujeito ativo. O participante tem a escolha de circular pelo espaço, de determinar para onde direcionar sua visão e de

¹ Artista visual e pesquisador independente. Doutorando em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Arçari, A. 2024. “Pensar o filme: Tacita Dean e o cinema de exposição”. In *Atas XI Encontro Anual da AIM*, editado por Catarina Maia, Caterina Cucinotta, Francisco Merino e Sérgio Bordalo e Sá, 135-145. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-54365-6-9

decidir o tempo de sua experiência, uma vez que será privado de um referencial fixo e estável. Em suma, questiona-se o ponto de vista monodirecional.

O teórico e crítico francês Philippe-Alain Michaud introduz, para esse outro regime de visualidade fílmica, o conceito de *potência de transferência*. Tal conceituação atua no elo entre o filme e a projeção. É importante destacar, Michaud entende que o conceito de filme não deve se confundir com o de cinema, “antes de ser um dispositivo de espetáculo, independente da aparelhagem técnica que lhe dê suporte, o filme é um modo de pensar as imagens” (Michaud 2014, 11). A experiência do cinema só é produzida se a materialidade do filme desaparecer e, paradoxalmente, para que o filme funcione como filme é necessário afirmarmos sua presença material. As *cineinstalações* possibilitam a expansão daquele canal aberto com os filmes experimentais e filmes de artista; abre-se a imagem para seu *status* de não-ficção, na medida que o dispositivo reflexivo da projeção retorna, em conformidade com a espacialidade designada, “repetidamente a seu próprio poder de gerar formas — um retorno ao fim do qual já não é o real que se reflete no filme, porém, ao contrário, é este que se reconhece na complexidade do real, como fundo de um espelho.” (Michaud 2014, 12). O cinema clássico é visto pelo autor como uma desmaterialização da experiência do filme. Para ele é necessário que possamos reconsiderar a história do cinema pela via da arte para então compreendermos o filme em sua potência totalizante. Ou seja, ele nos convida a uma análise do cinema feita

“a partir de suas bordas — suas origens, seus empregos vanguardistas e experimentais, a maneira pela qual ele se comunica e permuta suas propriedades com as outras artes, ou pela qual se constitui como forma discursiva —, para dar à experiência cinematográfica sua real extensão.” (Michaud 2014, 11).

A *potência de transferência* em seu processo de materialização do filme proporciona que ele se separe de sua moldura (tela clássica de exibição) e oferece a possibilidade de que ele ocupe o espaço arquitetônico. Diante desse contexto, a pesquisadora e artista Katia Maciel constitui o conceito de *transcinema*, elaboração tal que propõe o encontro entre a linguagem cinematográfica com as artes ditas plásticas e/ou visuais. Para ela, assim como a fotografia impôs mudanças à pintura, "o cinema

contemporâneo, imerso nas novas tecnologias da imagem, experimenta o espaço fora da moldura e dos limites lineares da narrativa" (Maciel 2009, 15). Nesse contexto, o espectador e sua condição também são convocados a se relacionar de modo distinto com a produção. É justamente esse *efeito cinema* dentro das ditas artes visuais que fará ver um regime de imagem que encontra seu lugar fora da sala tradicional de cinema.

II. TACITA DEAN: O FILME E O ANALÓGICO COMO FORMAS DO PENSAR

Adentrando assim as noções de um *cinema de exposição*, *cinema de museu* ou *cinema de artista*, ou seja, na imersão a um tipo de visualidade que constitui diálogos profícuos com a espacialização da imagem em relação à arquitetura e interrupção do fluxo temporal — seja ele do filme ou espaço instalativo — é que a apresentação de imagens em movimento *e.g.*, no cubo branco, reconfiguram o cuidado com o espaço, fato que já é dado como um *a priori* dentro da *forma cinema*. Diante de um *cinema de artista*, a continuidade é contingente, ou ela se forma no percurso singular de cada um.

Se para Michaud “A tela não é uma janela através da qual o mundo ou o reflexo do mundo se estendem em profundidade emancipado da foto impressão e dissociado de seu aparato técnico, que ele não cessa de deslocar e transformar, [...]” (Michaud 2014, 12) e se precisamos então reconsiderar, num horizonte de eventos amplificado, nossas convenções sobre a história da imagem em movimento *a partir de suas bordas* para que sejamos capazes de *dar à experiência cinematográfica sua real extensão*, entendemos como a artista britânica Tacita Dean (1965-) é uma força motriz para estes pensamentos sobre *cinema de artista* e *potência de transferência*.

O corpo de obras dessa criadora encontrou, no lugar da experimentação, um potencial de suma importância. Basta vermos sua produção intitulada *Kodak* (2006), onde estamos diante do último dia de funcionamento de uma fábrica de filmes analógicos de 16mm da Kodak em Chalon sur Saône, na França, local onde “era fabricada a película de perfuração simples com que, justamente, a artista fez a gravação, filmando a produção da última geração de película, antes que a fábrica fechasse suas portas definitivamente.” (Michaud 2014, 28-29). Diante de uma montagem em sistema infinito pelo recurso do *looping*, ficamos hipnotizados frente a uma imagem de um dia sem fim, à espera de um desfecho concêntrico, como uma Fita de Möbius, que começa e termina em si mesmo.

A saber, este filme foi apresentado em território brasileiro na exposição *Tacita Dean: a medida das coisas* realizada na Casa da Gávea, sede do Instituto Moreira Salles, na cidade do Rio de Janeiro. Lá, seguindo o trajeto do público, defrontávamos com um corredor escuro com uma única lâmpada vermelha acesa, uma iluminação similar àquela usada nos laboratórios fotográficos de revelação. Daí é que poderíamos pensar também numa operação de passagem física entre o corpo que atravessa o espaço da casa com a dança que o filme de celulóide fará ao atravessar o conjunto de máquinas daquele espaço laboratorial de fabricação filmica (imagem 01), nos aproximando dos processos químicos dos ambientes analógicos, cada vez mais escassos — onde o gesto manual de operação da matéria fotográfica e filmica se passam.

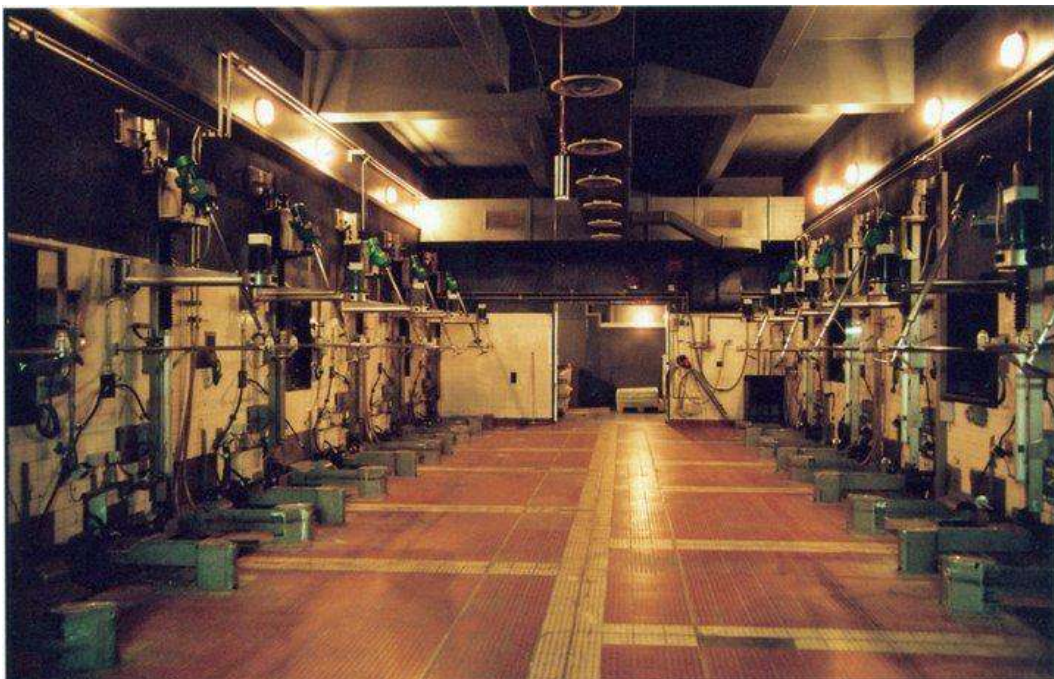


Imagem 01 — Tacita Dean - *Kodak* (2006). [Still filmico]
Filme 16mm (cor-som óptico), 44min, Edição: 4
Cortesia Frith Street Gallery, Londres. © Tacita Dean. Coleção TATE
Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-kodak-t12407>

O projeto de trabalho de Dean situa-se exclusivamente por sistemas analógicos, seus interesses voltam-se para elementos, dispositivos, aparatos e tecnologias que em algum momento do passado foram despontadas como novas, inovadoras ou projetavam verdadeiramente uma ideia de futuro. Sobre Kodak e o analógico, a artista comenta:

“Percebi que não sei o que significa ‘analógico’. Queimo as pestanas tentando encontrar uma definição. ‘Analógico’, parece, é uma descrição - uma descrição, de fato, de todas as coisas que me são

caras. É uma palavra que significa proporção e semelhança, e é, de acordo com certa explicação, a representação de um objeto que lembra o original; não uma transcrição ou uma tradução, mas um equivalente em uma forma paralela: continuamente variável, mensurável e material.” (DEAN 2013, 63)

Ao revisitar essas formas materiais, ela caminha sobre as ruínas de um futuro utópico da modernidade, daquelas ideias de progresso que fracassaram à totalidade pelo decorrer do século XX com as duas grandes guerras. Assim, interpretando o gesto de Dean como o de uma vanguardista obsoleta, poderíamos pensar a noção da ruína como um canteiro de obras, a considerar que em sucessivos trabalhos ela volta seu olhar, por assim dizer, para o retrovisor, para uma imagem que está atrás, e que foi (e está torrencialmente sendo) substituída por uma nova tecnologia em ascensão ou, ainda, derrubada para dar vez ao novo (de novo) que, pela obsolescência programada, com seu ar de oráculo capitalista, tudo devora. Nesse contexto é que a ideia de borda pontuada por Michaud confluirá com as realizações da artista.

Para o autor, e como no gesto benjaminiano de *escovar a história a contrapelo*, Dean nos põe a entender a história do filme como uma espécie de história provisória das coisas. *Kodak* é apenas um dos exemplos dentro da produção da artista que nos faz ver a noção de futuro como um sistema especulativo, e que apresentado como uma vanguarda obsoleta, meio decadente, nos põe a refletir que esse *devir-tecnologia* não é fixo, e por isto mesmo deve ser posto em suspeita para que seja visto em contínuas revisões. Isto entrelaçará suas preocupações filmicas com as de Michaud. Assim, a artista “interessa-se pelos efeitos do que chama de ‘obsolescência’, filmando lugares abandonados ou aparelhos que ainda não desapareceram por completo, mas que já perderam sua função” (Michaud 2014, 29).

Apesar da iminência de desaparecimento do analógico em muitas esferas da vida contemporânea, a artista continua trabalhando sem ferramentas digitais. A saber, *Kodak* foi montado por ela com o uso de uma moviola em uma escala privada. “O mundo analógico é meu único mundo, ela diz, jurando que preferia se afastar totalmente da arte do que sucumbir à tendência digital que já dominou tantos de seus colegas.” (Tinari 2011, tradução nossa).

Diante do filme (e sua materialidade que atravessa o projetor), Dean tensiona um procedimento recursivo de um aparelho que exhibe uma imagem que em sua narrativa aborda justamente a forma de sua construção material.

Em um corredor escuro, uma única lâmpada vermelha remete aos laboratórios de revelação de película. Ao fim do corredor, vira-se à direita para uma sala — uma caixa negra, e não um cubo branco, como de praxe nas galerias contemporâneas — onde um projetor 16mm exhibe, em *loop*, o filme *Kodak* (2006), de Tacita Dean. (Andrade 2015).

Aqui, estrutura e narrativa estão conectadas de modo tautológico, porque o que vemos na projeção é justamente a produção daquele elemento material — o filme de celulóide 16mm —, que também se encontra presente na sala como um forte dispositivo físico, plástico e sonoro (imagem 02). “Assim, o filme tornou-se a *mise en abîme* — uma *mise en abîme* perceptível até mesmo em seu título — de sua própria fabricação, e a projeção dele num circuito no espaço da exposição joga com esse efeito de abismo, como num espelho.” (Michaud 2014, 29).

Imagem 02 — Tacita Dean - *Kodak* (2006) [Still filmico]

Filme 16 mm (cor-som óptico), 44min, Edição: 4

Cortesia Frith Street Gallery, Londres. © Tacita Dean. Coleção TATE

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-23-autumn-2011/meditations-on-time>

Nesse sentido, em *Kodak*, andamos por um corredor escuro para nos defrontarmos com a história do fim da produção material do filme 16mm — história que se soma aos muitos fins das coisas analógicas. Pelo último dia de operação do espaço, a sensação é a de que parece estarmos diante de um ensaio para a última apresentação de uma peça teatral, ou ainda, *Kodak* nos traz aquele sentimento de curiosidade quando olhamos a frente e o verso de uma fotografia antiga em busca de índices — ora, a própria artista usará algumas delas compradas em mercados de pulga como parte de outros trabalhos presentes até mesmo na exposição da Casa da Gávea —, ou lêssemos as notas de fim de um texto, desvelando o que está por detrás da imagem, seus modos de produção, suas formas de pensabilidade e, por fim, seus regimes de visibilidade. Porém, o trabalho fala também das noções de descarte e perda de sentido

a coisas que em algum momento tiveram suas funções ligadas a atribuições de outra ordem quando canceladas pela insígnia da novidade e desenvolvimento tecnológico.

“Nesta casa de espelhos onde toda imagem se reproduz sem omitir os contornos da moldura, Tacita Dean cria um intrincado jogo de opostos onde superfície e profundidade se igualam, o presente encontra a nobre função de jogar luz sobre o passado e o futuro, e todas as portas de saída levam, paradoxalmente, para dentro.”
(Andrade 2015)

O *loop*, recurso comumente usado nas vídeo/cineinstalações, pode ser percebido recorrentemente enquanto estratégia de linguagem na produção contemporânea, pois é uma forma de operar o dispositivo. A própria noção de *dispositivo* é interpretada por diferentes teóricos dos campos do cinema, vídeo e mesmo da filosofia. A teórica francesa Anne Marie-Duguet argui os seguintes pontos em relação a maquinaria técnica em seu texto sobre o aparato: “[...] todo dispositivo visa à produção de efeitos específicos. De início, esse ‘agenciamento dos efeitos de um mecanismo’ é um sistema gerador que, a cada vez, estrutura a experiência sensível de maneira específica.” (Duguet *apud* Maciel 2009, 52).

Nesse contexto, muitas vezes, o dispositivo técnico de base requisita, do participante da experiência, certos ajustes das lentes que configuram seu olhar, sua forma de ver, desvelando camadas que, em certos casos, implicam também em modos particulares de se portar frente às obras — problemática instaurada nas produções a partir da segunda metade do Séc. XX, quando do alargamento das categorias institucionalizadas pelo sistema da arte.

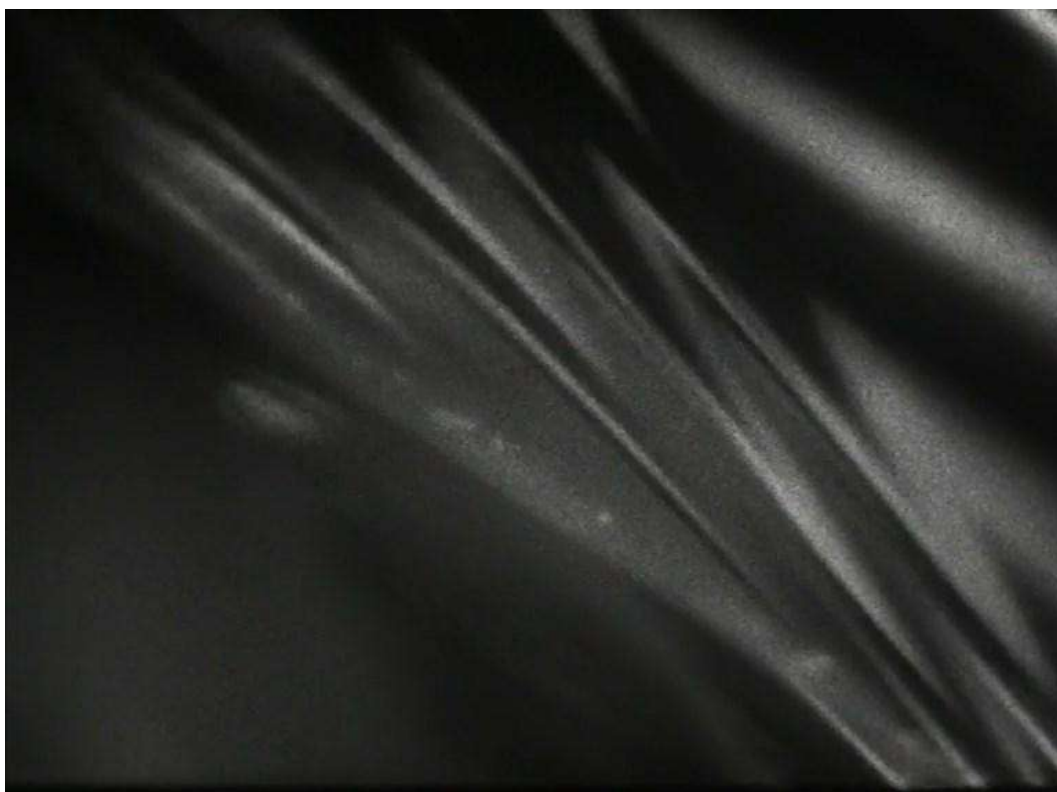


Imagem 03 — Tacita Dean - *Noir et Blanc* (2006) [Still filmico]
Filme 16 mm (preto e branco-som óptico), 4min30seg
Disponível em: <https://mubi.com/pt/films/noir-et-blanc-2006>

O acontecimento filmico e sua materialidade é também fonte de *Noir et Blanc* (2006) (imagem 03), um outro trabalho do mesmo período, com aproximados 4 min e 30 segs, onde acompanhamos em *close-up* uma película fílmica passeando pela tela. Igualmente aqui, o título é índice do que a artista irá explorar na imagem em movimento, os atravessamentos de tiras de filme que passam para diversos lados e direções, numa dança sem fim em busca de uma síntese das características elementares que subjazem o surgimento da etimologia das duas palavras gregas: *fotografia - desenhar com a luz*; e *cinema - movimento gravado*, e que se encerram numa terceira surgida em língua inglesa, *filme - película* ou *membrana*. Em um preto e branco de alto contraste que nos lembra os filmes do expressionismo alemão, *Noir et Blanc* preocupa-se cuidadosamente em nos mostrar todo potencial que contém o grão da película, matéria firmemente marcada no processo *analógico*. Para Tacita Dean, como um gesto de atravessamento, o movimento da película corta a imagem como um desenho. “É como se meu estado de espírito fosse analógico quando eu desenho: meu devaneio inconsciente manifesta-se como uma impressão numa superfície” (Dean 2013, 63).

E, por fim, completando o corpo de obras do período, temos *Found Obsolescence (Version 4)* (2006), uma tira fílmica de 16mm encontrada e não revelada

(imagem 04), que a artista montou em uma moldura. Aqui, em um gesto radical, vemos apenas o material, que por sua vez sequer atravessou seu processo de revelação. Assim, a tira torna-se uma matéria totalmente opaca e sua fisicalidade isolada enquanto um objeto capitalista circulará como uma matéria.

Se a forma opaca bloqueia o atravessamento da luz, a ausência de revelação bloqueia não apenas a iluminação, mas também a informação visual que fora (ou não) ali filmada, e seu título joga novamente com a condição da obsolescência a que podem acometer as invenções das coisas criadas pela humanidade e que conseguimos prever apenas com o passar do tempo.



Imagem 04 — Tacita Dean - *Found Obsolescence (Version 4)* (2006)
Filme encontrado (16mm negativo Kodak) emoldurado. 17 x 61 x 3 cm
Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/169-tacita-dean-jg/works/artworks24604/>

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, podemos associar este personagem, a matéria-filme, dos referidos trabalhos de Dean com a *mise-en-scène* presente na construção das instalações. Para Anne Marie-Duguet, tal movimento dos corpos e dos elementos que compõem o espaço expositivo trazem algo de mimese teatral, e por isto mesmo este seria um meio de refletirmos sobre o dispositivo, porque a presença do espaço “[...] pode *expor* o próprio processo de produção da imagem, ou seja, porque trabalha sua ficção num espaço real.” (Duguet, *apud* Maciel 2009, 56). Ao redobrar o olhar da narrativa à matéria mesma,

inerente à elaboração desses filmes, é que poderíamos entender o visível não como um dado anterior ao filme, mas como algo indissociável de sua construção.

Ao partir das ideias e teorias presentes nos autores citados anteriormente, é possível pensar o filme como *potência de transferência*. Tacita Dean, apresentada neste artigo, explora visualmente o conceito elaborado por Michaud, de que o filme é uma forma de pensar. Em suas obras nos defrontamos com o desprendimento da estrutura tradicional do cinema enquanto forma de espetáculo e somos colocados face uma experiência *transcinema* — para usarmos o termo conceituado por Katia Maciel a esse regime de visualidade. Dean nos oferece imagens que alargam a experiência no espaço e no tempo em seus *acontecimentos filmicos*.

A partir do estudo realizado para o presente artigo, acreditamos ser cada vez mais necessário estudar o filme além de sua *forma cinema*, para que seja visto aquilo que está por detrás, suas forças originárias, suas posições vanguardistas e experimentais. O texto toma Michaud e seu livro *Filme: por uma teoria expandida do cinema*, mas também traça relações com a conceituação *transcinema* elaborada por Maciel, e a reflexão sobre o *dispositivo* escrita por Duguet, ambas figuras de importante atuação para as teorias da imagem em movimento. Esses escritos denotam, portanto, os esforços empreendidos para novas epistemes e aberturas de pensamentos possíveis *além-ver* da tradicional forma, essa com a qual habituamos a entender em nosso imaginário coletivo enquanto forma hegemônica. Forma tal a priori fixa, onde em nossa mente visualizamos facilmente o lugar, o espaço, o tempo da imagem e do corpo quando falamos do substantivo *cinema*. Ou seja, precisamos entender esse *modus operandi* fora de seu modelo de espetáculo e mais próximo a um dispositivo aberto, conectando a sua *potência de transferência* para que possamos revê-lo em movimento; de modo provisório, em contínuas revisões, aberto a possibilidades de múltiplas relações entre seus fluxos imagéticos e suas intensidades, espacialidades, saberes, visualidades e presenças, dando a sua forma uma real importância enquanto campo de conhecimento.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, F. 2015. “A impressão do trabalho”. In: *Revista Cinética*. Rio de Janeiro Disponível em: < <http://revistacinetica.com.br/home/kodak-de-tacita-dean-inglaterra-2006/>>. Acesso em: 24 de Jul. 2022.
- Dean, T. 2013. *Tacita Dean: a medida das coisas = the measure of things*. (Catálogo de Exposição). São Paulo: IMS.
- Duguet, A. 2009. “Dispositivos”. In: Maciel, Katia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, pp. 52-53.
- Michaud, P. 2014. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Tinari, P. 2011. *Meditations on time — The Unilever Series: Tacita Dean*. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-23-autumn-2011/meditations-on-time>>. Acesso em: 22 Jul. 2022.

FILMOGRAFIA

- Dean, Tacita. 2006. *Kodak*.
- Dean, Tacita. 2006. *Noir et Blanc*.