

Lucas Murari

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ

Email:

lucasmurari@gmail.com

Nicholas Andueza

PUC-Rio / Cinemateca MAM-
Rio

Email:

nicholasandueza@gmail.com

Alexandre Gouin

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ

Email:

alexandre.k.gouin@gmail.com

Tradução:

Nicholas Andueza

Alexandre Gouin



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

Da semelhança à diferença - repensar o regime das imagens: entrevista com Philippe-Alain Michaud

*De la ressemblance à la différence -
repenser le régime des images: -
entretien avec Philippe-Alain
Michaud*

*From similarity to difference - rethinking
the regime of images: interview with
Philippe-Alain Michaud*

Murari, L., Andueza, N., & Gouin, A. Da semelhança à diferença -
repensar o regime das imagens: entrevista com Philippe-
Alain Michaud. Revista Eco-Pós, 26(2), 337–351.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28180>

RESUMO

Esta entrevista com Philippe-Alain Michaud, curador do Centre Pompidou, professor na Universidade de Genebra, foi realizada por três membros da equipe da Revista Eco-Pós tendo a finalidade específica de ser publicada nesta primeira edição do dossiê "Visualidades". Nesse sentido, os entrevistadores se apoiaram em uma conferência ministrada por Michaud em 16 de março de 2023 na Cinemateca MAM-Rio, que versava "Sobre a tela". O texto da conferência em si mesma, que discute a tela e suas funções simultâneas de mostrar e esconder, passando pelos mais diversos objetos de análise, é disponibilizado neste dossiê. A entrevista, feita online em 18 de agosto de 2023, esmiúça certos assuntos da conferência, mas também vai além, trazendo provocações originais de Michaud. Entre elas, a ideia de que artistas não fazem imagens, mas as desfazem; ou a sugestão de se olhar para a cultura visual bizantina para se pensar o regime de imagens digitais contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: *Cultura Visual; Imagem; Representação; Cinema; Tela;*

ABSTRACT

This interview with Philippe-Alain Michaud, curator of the Center Pompidou, professor at the University of Geneva, was carried out by three members of the Eco-Pós Journal team with the specific purpose of being published in this first edition of the "Visualities" dossier. In this sense, the interviewers relied on a conference given by Michaud on March 16, 2023 at Cinemateca MAM-Rio, entitled "On the screen". The text of the conference itself, which discusses the screen and its simultaneous functions of showing and hiding, going through the most diverse objects of analysis, is published in this dossier. The interview, made online on August 18, 2023, details certain topics from the conference, but also goes further, presenting original provocations from Michaud. Among them, the idea that artists do not make images, but unmake them; or even the suggestion of looking at Byzantine visual culture to think about the contemporary digital image regime.

KEYWORDS: *Visual Culture; Image; Representation; Cinema; Screen;*

RÉSUMÉ

Cet entretien avec Philippe-Alain Michaud, conservateur du Centre Pompidou, professeur à l'Université de Genève, a été réalisé par trois membres de l'équipe de la Revue Eco-Pós, dans le but d'être publiée dans cette première édition du dossier "Visualités". L'interview s'appuie sur la conférence de Michaud présentée le 16 mars 2023 à la Cinémathèque MAM-Rio et intitulée « Sur l'écran », dans laquelle l'auteur discute de l'écran et de ses fonctions simultanées, montrer et cacher, en passant par divers objets d'analyse. Le texte de cette conférence est également disponible dans ce dossier. L'interview, réalisée en ligne le 18 août 2023, nous a permis de nous pencher sur le contenu de la conférence, mais également de la dépasser. On notera entre autres, dans les provocations originales de Michaud, l'idée selon

laquelle les artistes ne font pas d'images, mais les défont ; ou encore la suggestion de se rapprocher de la culture visuelle byzantine afin de réfléchir au régime contemporain des images numériques.

MOTS-CLÉS: *Culture Visuelle ; Image ; Représentation ; Cinéma ; Écran;*

Entrevista

Revista Eco-Pós: Esta entrevista será baseada principalmente na comunicação que você apresentou na Cinemateca MAM-Rio em março deste ano de 2023, intitulada “Sobre a tela”.¹ Ali, a partir de referências diversas como Peter Miller, Hiroshi Sugimoto, Alberti, Brunelleschi ou mesmo os lambas de Madagascar, você procura caracterizar o funcionamento da tela em meio às suas diversas relações com a pintura, os rituais religiosos, a arte contemporânea, o cinema, teatro. Você poderia resumir os elementos centrais de sua argumentação, suas principais preocupações nesta conferência?

Philippe-Alain Michaud: Minha ideia era partir do questionamento da natureza da tela e da constatação de que esta é, ao mesmo tempo, aquilo que permite mostrar - a superfície sobre a qual são projetadas as imagens - e esconder - fazendo tela. Essas duas funções da tela, mostrar e ocultar, são, na minha opinião, inseparáveis uma da outra. Assim, para que algo apareça na tela, algo deve desaparecer. O que aparece na tela são figuras, e o que desaparece atrás dela, na minha hipótese, é o corpo. Desse modo, no mecanismo de constituição da representação, haveria essa dupla operação que liga o aparecimento de uma figura ao desaparecimento de um corpo. É nisso que os dispositivos representacionais têm a ver com a questão do fantasma. Os fantasmas são, entre outras coisas, aparências sem substância, figuras sem corpos, figuras desmaterializadas. E o cinema, por assumir diretamente esta

¹ Conferência realizada pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ) no dia 16 de março de 2023, no Auditório Cosme Alves Netto, da Cinemateca MAM-Rio, com o apoio do Consulado Geral da França e do programa CAPES-PrInt, com a parceria do Centre Pompidou. Organização de Tadeu Capistrano (UFRJ). Tradução consecutiva de Nicholas Andueza (PUC-Rio, Cinemateca MAM-Rio).

questão da tela, é talvez o lugar onde a questão da desmaterialização dos corpos, que produz a aparência das figuras, seja mais claramente problematizada. O cinema seria, assim, central para compreender o regime de representação. Em seguida, portanto, mobilizei muitas referências, realizando uma espécie de travessia pela história das representações, desde os mitos relativos à pintura antiga até às questões da arte contemporânea e do cinema contemporâneo. Se, na economia da representação, o aparecimento de uma figura está sempre ligado ao desaparecimento de um corpo, isto significa, talvez, que a representação tem algo a ver, ou é intimamente relacionada à questão do luto. Assim, talvez devamos nos perguntar também sobre os rituais funerários, para saber o que está envolvido na representação, na dissociação do corpo e da figura e na transformação do corpo em figura.

Revista Eco-Pós: Em um texto clássico dedicado à relação entre o cinema e a pintura, André Bazin estabelece uma distinção precisa: "Os limites da tela não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro; tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela centrífuga"². Esse tipo de diferenciação faz sentido para você? Como você pensa o fora de campo da tela?

Philippe-Alain Michaud: Durante a minha conferência, mencionei um texto do sociólogo e filósofo alemão Georg Simmel escrito por volta de 1910. É um texto muito curto em que Simmel analisa a forma como o quadro da pintura, no início do Renascimento, no final do *trecento* na Itália, constitui-se como um quadro geométrico, em geral retangular, composto por arestas todas equivalentes entre si. Enquanto que no período gótico os quadros esculpidos apresentavam uma espécie de fusão entre arquitetura e pintura, e nos quais, segundo Simmel, o espaço de representação ainda não se constituía como tal, é com o estabelecimento do quadro geométrico fechado que se constitui o espaço moderno de representação. E talvez esta constituição do quadro fechado sobre si mesmo condicione a

² *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, pp. 172-177. Traduzido por Eloisa de Araújo Ribeiro.

formação de um espaço de representação que é um espaço puramente ficcional, ou seja, um espaço separado do real sobre o qual se inscreve. Neste momento, o quadro começa a funcionar realmente como uma tela, a saber, há coisas que aparecem dentro do quadro, na pintura, e outras que desaparecem do quadro: todo o real que é excluído pelo fechamento hermético das bordas do quadro.

Aqui podemos refletir sobre a experiência do cinema contemporâneo, como os *flicker films* de Paul Sharits. São filmes constituídos por simples monocromos, fotogramas de cor pura que são projetados na tela com velocidades mais ou menos variáveis, e vemos aqui muito claramente que a tela do cinema já não funciona como um limite à imagem. Claro, não há imagem, existem apenas fluxos de cor pura, mas a cor pura se projeta em direção à tela, transborda-a e invade o espaço da representação. Assim, o espectador do filme se vê integrado ao espaço de representação, como que envolto pela cor. Há então um efeito de presença que se reconstitui e que é uma espécie de dissolução do quadro da tela. Poderíamos encontrar outros exemplos na história do cinema ou da pintura, mas na experiência de Sharits, a ruptura, a transgressão das bordas da tela para fazer transbordar a imagem, provoca uma mudança de um espaço de *representação* para um espaço de *apresentação*. Encontramo-nos, portanto, num espaço que se relaciona com a presença e não mais com a imagem, com a realidade e não mais com a ficção.

Em Bazin, há uma espécie de pressuposto ontológico na definição da imagem cinematográfica: fotográfica na sua essência, ela está fundamentalmente ligada à realidade, é uma espécie de recorte no espaço da realidade. Devo reconhecer que não sou muito baziniano. Prefiro pensar que a imagem cinematográfica não é mais realista que a imagem pictórica, é uma construção, uma ficção. Segundo Diderot: para que a ilusão pictórica funcione, o espectador deve ser absorvido pela pintura. A ideia de Bazin se junta à de Diderot, que será também a de Michael Fried, na teoria da pintura. Mas então ou falamos do fora de campo como a borda do quadro, ou falamos do fora de campo como o exterior do pró-fílmico – aquilo que está ao lado do que a imagem cinematográfica mostra. E aí, eu acho que se

considerarmos que a imagem cinematográfica é uma construção, não há nada fora do enquadramento, não há nada a não ser a construção da imagem.

Isto é algo que interessou muito a Jean-Luc Godard. Por exemplo, quando estava na televisão, sempre convocava o operador de câmera que estava à sua frente, falando diretamente com ele: “mas você pode enquadrar de outra forma...”. Assim, ele sempre conscientizava o espectador de que a imagem é produzida: para que haja imagem é preciso que haja um contracampo, que é um caso particular de fora de campo. É preciso que haja, na frente da imagem, alguém que esteja filmando. E como as imagens televisivas sempre ignoravam, simulavam a ausência do operador, como se as imagens existissem espontaneamente, Godard sempre reconduzia os espectadores à consciência do fato de que a imagem é uma construção. Agora, por trás do conceito de fora de campo de Bazin, acho que existe essa ideia, essa ficção, de que a imagem não é construída. Mas a imagem é absolutamente construída, tanto quanto a pintura é feita com pigmento, cor, aplicados sobre uma tela.

Além disso, é um pouco provocador, mas estou bastante convencido de que nenhum artista jamais produziu uma imagem. São os publicitários que produzem imagens. Os artistas podem utilizá-los como material para confeccionar suas obras, mas eles não produzem imagens, nem os cineastas. Temos a impressão de que os cineastas têm uma ligação mais forte com as imagens do que os pintores, porque trabalham com processos mecânicos de revelação de fotos, ou com tecnologia digital hoje em dia. Mas penso que estes dispositivos representacionais não criam mais imagem do que as pinturas. Diante de uma pintura figurativa, a posição ingênua é nos perguntarmos se é semelhante. Quando vemos um retrato, perguntamo-nos: “É semelhante?”. Mas poderíamos nos questionar exatamente o contrário, podemos nos perguntar em quê isso não se assemelha. E talvez fosse mais interessante se perguntar como um retrato pintado é diferente do rosto real, produziríamos então uma espécie de teoria da diferença, que é o oposto desta teoria da identidade que é convocada pela teoria realista de Bazin. E penso que isto é tão verdadeiro para o cinema

como para a pintura. O cinema trabalha com as imagens, mas trabalha para transformá-las. O trabalho dos cineastas, tal como o trabalho dos pintores, é um trabalho de transformação, não de reprodução.

Revista Eco-Pós: Você poderia desenvolver um pouco essa definição de imagem que você usa quando diz que artistas não produzem imagens? Como o fazer artístico e o fazer imagens se separam na sua definição?

Philippe-Alain Michaud: As coisas são mais complexas, dizer que os artistas não produzem imagens é na verdade uma espécie de ponto de partida, de palavra de ordem; pode haver formações imagéticas dentro dos dispositivos pictóricos ou cinematográficos. Mas a imagem, eu diria, é aquilo que se assemelha, que produz uma espécie de esquecimento da materialidade da representação. É, portanto, uma coisa de publicitário, são os publicitários que nos ensinam a esquecer os suportes, as superfícies, a forma como as imagens são produzidas, e que produzem esse efeito de pseudo-real. Quando vamos ao cinema ver um filme de ficção, sentamo-nos numa poltrona, absorvemo-nos no interior da tela e esquecemos nossa presença. Esquecemo-nos na verdade de toda presença, não só da nossa, mas a dos outros, e somos absorvidos no interior dos limites da tela. E esses limites produzem esse efeito de ficção dentro do qual as imagens são produzidas. Assim, quando assistimos a um filme, e que somos absorvidos pela história, encontramos no regime das imagens, no regime da ficção. Há um certo número de artistas, de cineastas, que tentaram frustrar esta questão da ficção, desconstruí-la, de modo a abandonar o regime das imagens. Tomemos novamente o exemplo de Godard. Cada vez mais em seu cinema ele tentava produzir essa desconstrução do efeito de ficção que é um efeito de imagem, para mostrar como as imagens são feitas e que se trata de imagem e não de realidade. Ao passo que quando vamos ao cinema, o que esperamos do cinema é que ele produza esse efeito de ficção, ou seja,

uma coleção de imagens, é isso que os espectadores esperam, é o cinema *entertainment*. Isto não é de modo algum uma crítica, mas eu diria com isso que o sistema cinematográfico que procura produzir imagens está do lado do cinema popular. E sempre nos dá prazer de ver um filme assim, mas acho que não é suficiente.

O filme pode ser puro entretenimento, mas também se torna um artifício ideológico. Ou seja, quando não conseguimos analisar uma imagem ou criticá-la, podemos então ficar prisioneiros dessas imagens. Penso que toda a tradição da vanguarda do cinema experimental nos mostrou continuamente que as imagens eram artefatos, que eram fabricadas. O que equivale a dizer que o cinema existe, que o dispositivo cinematográfico enquanto tal tem uma presença, um peso, uma espessura. Depois de um tempo, não podemos mais esquecer que as imagens são produzidas, inclusive quando somos confrontados com o espetáculo cinematográfico tradicional: vemos a existência do filme, olhamos para a luz, como a cena é iluminada, como é feito. E o mesmo acontece com a pintura, quando, numa paisagem de Nicolas Poussin, já não vemos a floresta, mas os ressurgimentos das camadas, da pintura, já não vemos a imagem na pintura. Há um trabalho de desconstrução das ilusões que é necessário para refletir sobre as práticas artísticas, sejam elas pictóricas, cinematográficas ou fotográficas. Claro que somos obrigados a ver que uma pintura representa algo, mas não é a única coisa; a representação é constituída por um dispositivo de diferença.

Roland Barthes dizia sobre o estruturalismo que a crença comum de todos os estruturalistas, qualquer que seja o campo em que trabalhem – seja antropologia, linguagem, história da arte – é que a linguagem existe. E penso que para o cinema é a mesma coisa, podemos dizer que a crença comum de todos os realizadores experimentais, de todos os críticos, é que o cinema existe, que as imagens nunca se libertam do dispositivo da sua produção. Esses diretores usam imagens para desfazê-las. Este é todo o dispositivo do intertexto, o fato de as imagens serem sempre imagens de outras imagens. Como num

retrato, por exemplo, existe uma relação direta entre o modelo e sua representação: é o modelo que aparece na pintura.

Toda a tradição pictórica no Ocidente foi constituída dessa forma. Na pintura bizantina,³ pelo menos até à crise iconoclasta do século VIII, considera-se que existe uma relação binária entre o modelo e sua representação: é o modelo que aparece na imagem. Nos antigos tratados de pintura, o pintor aprende a se apagar, a não deixar sua marca, devendo sua singularidade desaparecer em favor da relação pura entre o modelo e sua representação. Os ícones em Bizâncio são regidos pelo regime das imagens, um regime substancial, onde não há diferença entre representação e realidade, e onde a boa representação conduz necessariamente à realidade. Teremos que esperar até que a singularidade do pintor apareça na produção da pintura, a partir da Idade Média, para podermos refletir sobre as representações em termos de diferença e não mais em termos de semelhança.

E, no entanto, nos séculos VII e VIII, surgiram crises sucessivas em Bizâncio que questionaram a função e o estatuto das imagens. Dois imperadores iconoclastas sucessivos, Leão III e Constantino V, questionaram o estatuto das imagens sagradas. Ao contrário do que apresentaram os adoradores de imagens, os iconófilos, o que os iconoclastas recusam não é a representação figurativa em si, mas a adoração das imagens. O que eles mostram é que as imagens não são substâncias, que a representação não é o personagem representado e que, portanto, a imagem não deve ser adorada. Enquanto toda a estratégia dos ícones se baseia no desaparecimento da materialidade da imagem para revelar a personagem representada, os iconoclastas pelo contrário dizem que as imagens, as representações pintadas, os ícones, são objetos relacionais, isto é, que é preciso pensá-las em relação ao que representam, mas também em relação ao local onde estão expostas, em relação ao sujeito que as produz e àquele que as olha. As representações são, portanto, um nó de relações. E dentro dessas

³ Philippe-Alain Michaud traduziu o bizantólogo Ernst Kitzinger para o francês, aprofundando os paralelos entre a contemporaneidade e a cultura imagética bizantina em um prefácio ao livro: Kitzinger, Ernst. *Le culte des images avant l'iconoclasme (Ive au VIIe siècle)*. Paris: Éditions Macula, 2019.

representações há estratos que são estratos de imagem, há imagem na representação. Mas a imagem não é suficiente para definir o que é uma representação. E se buscamos definir a imagem a partir da representação, nos fechamos num sistema da identidade, e não conseguimos mais pensar o que é que a toca, o deslocamento, o fato de que as representações são muitas vezes regressivas, que não visam à semelhança, mas a destruir a semelhança. E neste momento as coisas se tornam mais complexas, ou seja, já não há oposição por exemplo entre figuração e abstração, que é uma falsa distinção. Todo o período figurativo, desde os séculos XIII e XIV, é atravessado pela abstração. Na pintura figurativa, existem grandes panos de pintura não figurativa, fundos monocromáticos. Não podemos mais fazer essa distinção. Mas é preciso sair desse sistema da imagem para pensar tudo isso. Também podemos pensar o cinema deste ângulo, ou seja, não como um dispositivo de representação governado pela semelhança, mas como um dispositivo de representação governado pela diferença.

Revista Eco-Pós: Na sua conferência e agora, nesta entrevista, você conecta a tela a toda uma história antiga da representação (Parrásio, Zheuxis, Callirohe, Bizâncio). Como você vê a transformação na forma de pensar as imagens diante da atual proliferação de telas, principalmente de celulares?

Philippe-Alain Michaud: Eu inverteria as coisas. Penso que, quando nos deparamos com uma espécie de aceleração tecnológica na história das representações, isso não significa que esse processo seja acompanhado por uma mudança na forma de pensar as imagens. Na verdade, este processo é muitas vezes acompanhado de uma regressão na produção de imagens. No que diz respeito ao regime das imagens digitais contemporâneas, para compreender a forma como vivemos no meio dessas imagens, é preciso, na minha opinião, olhar para a forma como os bizantinos viveram no meio das suas imagens entre os séculos IV e VII: eles viviam literalmente rodeados de imagens. As imagens estavam por toda parte, mudavam de suporte em suporte, havia hologramas por toda parte em Bizâncio, os

personagens saíam das imagens, respondiam ao toque, multiplicavam-se – não havia diferença entre as imagens mentais e as imagens materiais.

Penso que, com as imagens digitais, voltamos a um regime de imagens e que, portanto, para compreender a forma como vivemos, devemos voltar a Bizâncio. É extraordinário, mas o espaço público se tornou espaço privado, já que todo mundo anda com o celular e olha ou ouve seu telefone. Em Bizâncio também ouvíamos as imagens, dirigíamo-nos a elas e elas nos respondiam, como as imagens dos celulares. As imagens com as quais circulamos hoje estão vinculadas, aderidas ao corpo. São coisas que encontramos absolutamente em Bizâncio, notadamente com amuletos: os bizantinos andavam com amuletos, efígies de cera gravadas ou impressas que eram usadas em todas as partes do corpo. As roupas também eram cobertas de imagens. Estes regimes de imagem são aqueles em que vivemos atualmente. Parece-me que as imagens estão aí, não estão tanto nas obras, nas pinturas, nos filmes, onde há resíduos de imagens. Imagens são aquelas coisas com as quais falamos, com as quais dialogamos na rua, no metrô, nos trens, em todo o lado. E há uma espécie de fragmentação da comunidade por causa das imagens. As pessoas se prenderam nas suas próprias imagens. Era um pouco assim no caso da comunidade bizantina ou das comunidades crentes.

Revista Eco-Pós: Se a tela é esse dispositivo que ao mesmo tempo mostra e oculta, como um lençol jogado sobre a realidade, dissimulando-a para expor ao espectador uma ficção, você acha que o real, ou o acesso ao real, está cada vez mais comprometido pela crescente onipresença das telas, das redes sociais, das *fake news* em nossas vidas?

Philippe-Alain Michaud: Reencontramos aqui a questão kantiana da relação com o real. O real é inalcançável. E as imagens talvez sejam aquilo que nos permite não ver o real. Na crítica kantiana, a "crítica da razão pura", a estética transcendental começa aqui, ou seja, se o tempo e o espaço são formas *a priori* da sensibilidade, isso significa que o real é uma simples ideia, que não o acessamos nunca. Acessamos apenas representações. E talvez as telas ou os quadros sejam uma materialização do fato de que o real não pode ser alcançado. Na tradição

psicanalítica, Lacan traduziu isso dizendo “O impossível é o real”, o que é absolutamente kantiano em sua formulação, embora em Lacan, diferentemente de Kant, exista a hipótese do inconsciente. Agora, à luz do fato de que o real é o impossível, podemos absolutamente compreender a multiplicação das telas como dispositivos para evitar o real. Esta é mesmo a definição da *fake news*. A *fake news* é aquilo que não quer ver o real. E mesmo que digamos às pessoas “mas vocês têm todas as provas para saber que isto é *fake news*”, isso não muda nada, pois na verdade o regime da ficção substitui o regime do real. E as informações divulgadas pelas redes sociais são da ordem da ficção. Então dizer “mas não é verdade” não adianta nada pois na verdade a ideia é justamente produzir ficção para não ver o real.

Revista Eco-Pós: Talvez pudéssemos então falar de uma experiência, da experiência do real. Desta experiência que seria, portanto, evitada pelas telas. Você cita Barthes na conferência “Sobre a tela”, em especial o “isto foi”, a encenação da ausência. Ora, quando Barthes olha para a fotografia, detecta nela um jogo duplo que se desenrola entre o presente e o passado, a presença e a ausência – e onde reside o “isto foi”. Para além do luto e da morte, dos quais você fala na sua conferência, não deveríamos pensar também a tela como uma experiência de presença?

Philippe-Alain Michaud: Quando, em *A câmara clara* (1980), Roland Barthes fala em “isto foi”, ele se apoia em algo ligado à fotografia. Pois ele fala da foto, não fala do filme. A foto é um dispositivo estático, encontramos ali um efeito de memória que é um memento, porque há essa imagem estável com a qual podemos nos relacionar indefinidamente. As imagens do cinema não são estáticas, elas são fugazes. Ao contrário da fotografia, é preciso exibir o filme novamente para vê-lo de novo, e isso mesmo com os meios digitais contemporâneos. Penso que, deste ponto de vista, esse efeito de memória que Roland Barthes associa à fotografia não é inteiramente verdadeiro para o filme. Por outro lado, quando Roland Barthes fala de fotografia, fala de fotografia analógica e, portanto, de dispositivo indexical. Ou seja, para que uma fotografia possa existir, é preciso que tenha havido um modelo posando diante da lente da câmera; isto é, há um momento de experiência que antecede a fotografia. Mas isto

desaparece completamente com a tecnologia digital, uma vez que as imagens podem ser inteiramente sintéticas, não é mais necessário que a experiência preceda a imagem. E nesse sentido estamos realmente num regime de imagens, porque nada precede as imagens. Penso, portanto, que o texto de Roland Barthes está extremamente ligado ao século XX, à experiência analógica das imagens. Não podemos refletir da mesma forma sobre imagens analógicas e imagens digitais. Não se trata mais do mesmo regime de produção de representações. Não é nem melhor nem pior, mas simplesmente, para pensá-lo, é preciso invocar diferentes instrumentos de pensamento.

Revista Eco-Pós: Em maio de 1968, em plena efervescência da arte de vanguarda e dos movimentos revolucionários, um artista como Asger Jorn defendeu “quebrar a moldura que sufoca a imagem”. Como podemos atualizar esta ideia no contexto da arte contemporânea?

Philippe-Alain Michaud: Tenho um pequeno problema com as palavras de Asger Jorn porque acho que os quadros funcionam com a imagem. Ou seja, a imagem não é abafada pelos enquadramentos, pelo contrário, é ampliada por eles. É quando há um quadro que a imagem funciona. E, portanto, talvez devêssemos quebrar os quadros para apagar as imagens – é mais assim que eu pensaria as coisas. Acho que precisamos realmente tentar parar de pensar a produção artística em termos de imagem. E metodologicamente acho muito mais interessante pensar a produção artística no sentido contrário, ou seja, perguntando-se por que não é uma imagem? E talvez seja isso "quebrar os quadros": perguntar como a obra de arte não cria uma imagem.

Revista Eco-Pós: Como a projeção do cinema digital influenciou a experiência na tela? O que você acha do impacto das novas tecnologias, como realidade virtual e o *touch screen*? Como esses dispositivos ou mecanismos afetaram a tela?

Philippe-Alain Michaud: Para a questão da realidade virtual e da tela sensível ao toque, retomaria o texto de Kitzinger. Para mim, é Bizâncio que nos dá a chave para

compreendermos o que se passa com as superfícies de projeção. São coisas teorizadas pelos séculos VII e VIII. Hoje temos dispositivos técnicos que nos permitem produzir este tipo de efeito, absolutamente familiar aos bizantinos do século VII. Claro, isso afeta o dispositivo da tela. Toda a história do cinema foi regida pelo formato retangular da tela. Houve muitos dispositivos técnicos para alongá-la, mas sempre horizontalmente, e toda a história do cinema foi feita no formato horizontal, quer dizer que ela foi dominada pelo formato paisagem, em oposição ao formato retrato. E talvez seja por isso que o cinema contou histórias, porque era regido pelo formato paisagem e tal formato era o lugar onde se desenrolava a *historia*, segundo Alberti. Em um texto de 1931 sobre a tela quadrada, Eisenstein⁴ nos diz que a tela de formato quadrado nos permitiria escapar do dispositivo ilusionista da tela horizontal. Isso permaneceu uma ilusão, já que o formato quadrado não surgiu realmente na história do cinema. Com o digital, são os formatos verticais que se desenvolveram. A imagem foi verticalizada e vimos formatos verticais aparecerem, e até se multiplicarem no cinema de instalação digital. Talvez tenhamos aqui uma verdadeira mudança produzida pela tecnologia digital, que permitiria se desfazer deste dispositivo imaginário horizontal, que é o dispositivo narrativo.

Philippe-Alain Michaud – Centro Georges Pompiou / Universidade de Genebra

É Conservador do Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, onde é responsável pela coleção de filmes, e Professor de História e Teoria do Cinema na Universidade de Genebra. Ancien Élève da École Normale Supérieure e Doutor em História da Arte. É autor de *Aby Warburg e a imagem em movimento* (2013) e *Filme: por uma teoria expandida do cinema* (2014), publicado no Brasil pela coleção ArteFíssil, da editora Contraponto. Também é autor de *Le peuple des images* (Desclée de Brouwer, 2004), *Âmes primitives : figures de film, de peluche et de papier* (Macula, 2019) e outras publicações sobre cinema e artes visuais.

⁴ EISENSTEIN, Sergei. "The dynamic square", *Close-Up*, Londres, v. 8, n. 1, p. 2-16, março de 1931.

Lucas Murari – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Editor da Revista Eco-Pós.

Nicholas Andueza – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro /
Cinemateca MAM-Rio

É Professor de Cinema e Audiovisual na PUC-Rio, Coordenador da Central Técnica da Cinemateca MAM-Rio, Editor-assistente da Revista Eco-Pós, Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ e Doutor em História pela *Paris 1 - Panthéon Sorbonne*.

Alexandre Gouin – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pesquisador para o Brazilian Film & Video Preservation Project, Editor-assistente da Revista Eco-Pós, Doutorando em Comunicação e Cultura na UFRJ.

Tradução:

Nicholas Andueza e Alexandre Gouin