

Modos de subjetivação no cinema e na arte: um olhar sobre as instalações de Eija-Liisa Athila

Victa de Carvalho

Resumo: A recorrente multiplicação de obras cinematográficas expostas em museus e galerias nos permite refletir sobre possíveis mudanças nas instituições cinema e arte, e nos regimes de subjetivação historicamente implicados. O presente artigo pretende conduzir a uma reflexão sobre os modos de subjetivação na experiência artística e cinematográfica contemporânea através das obras de Eija-Liisa Athila *Consolation Service* e *Today*. Seus dramas humanos permeiam questões sobre os limites do eu e do outro em situações nas quais realidade e ficção não podem ser separadas.

Palavras-chave: dispositivo; instalação; Eija-Liisa Athila; subjetivação

Abstract: Subjectivation modes on cinema and art: a regard over Eija-Liisa Athila's installations.

The recurrent multiplication of cinematographic works in museums and galleries allows us to reflect on possible changes in cinema and art institutions, and the regimes of subjectivity historically involved. This article intends to conduct a reflection on the modes of subjectivity in contemporary cinematographic and artistic experience through the works "Consolation Service" and "Today" from Eija-Liisa Athila. Her human dramas transverse questions about the limits of self and others in situations where reality and fiction cannot be separated.

Keywords: device; installations, Eija-Liisa Athila; subjectivation

O cenário atual das instalações artísticas nos apresenta uma profusão de obras que se constituem a partir de experiências que escapam das estratégias de condicionamento previstas pelos dispositivos imagéticos convencionais. Cada vez mais, os artistas apostam no livre trânsito entre o cinema e as artes-plásticas – linguagens, suportes, temporalidades e subjetividades – apresentando suas obras através de dispositivos que atravessam os limites técnicos e conceituais associados ao cinema experimental, à vídeo-arte e às novas mídias.

A recorrente multiplicação de obras cinematográficas expostas em museus e galerias nos permite refletir sobre possíveis mudanças nas instituições cinema e arte e sobre regimes de representação e observação historicamente implicados. Não se trata aqui de simplesmente identificar uma subversão dos modelos institucionais, nem de apontar um suposto rompimento com os padrões de representação, mas de questionar as possibilidades de imagem e de sujeito nas instalações atuais.

Nosso intuito será conduzir a uma reflexão sobre os modos de subjetivação na experiência artística e cinematográfica contemporânea através de diferentes propostas apresentadas pela artista finlandesa Eija-Liisa Athila. Seu trabalho explora tanto estratégias do cinema experimental quanto proposições do cinema moderno, a partir de obras que mostram dificuldades de comunicação, crises nos relacionamentos, transtornos perceptivos e quebra de normas de comportamento. Seus “dramas humanos” permeiam questões sobre identidade, subjetividade e sobre os limites do eu e do outro em situações em que realidade e ficção não podem ser separadas. A artista constrói obras que se sustentam em uma constante tensão provocada pelo confronto dos personagens consigo mesmos, com suas histórias, e pelas disjunções de falas, acontecimentos, papéis e imagens. Se os trabalhos de Eija-Liisa Athila demandam novos olhares sobre o cinema e a arte, é preciso identificar quais os deslocamentos propostos e as modalidades de subjetivação em jogo.

As relações entre os trabalhos de arte aqui apontados e suas possibilidades de produção de diferença serão formuladas a partir do pensamento de Foucault sobre o dispositivo e a subjetivação. Importa, nesse contexto, pensar a subjetivação como resistência aos códigos e às determinações de um dispositivo, pensando o trabalho de Eija-Liisa Athila como escritas de si capazes de criar novas subjetivações no dispositivo cinema. Partimos da análise das obras de Eija-Liisa Athila para pensar a relação entre dispositivo e os modos de subjetivação hoje, no cinema, dentro das galerias e dos museus.

Dispositivo e subjetivação

O sujeito é, sem dúvida, uma das preocupações centrais da obra de Foucault. Seus escritos iniciais apontam uma busca pelos diferentes modos de subjetivação do ser humano, em nossa cultura, através do modo como se formam os sujeitos em determinados momentos históricos. Trata-se de uma perspectiva de análise que parte do distanciamento das concepções ontológicas e essencialistas as quais concebiam um sujeito universal, e tomam a constituição do sujeito como elemento de uma trama histórica.

Compreender o sujeito como forma, e não como essência permitiu a Foucault buscar as condições pelas quais o sujeito se constitui e se pensa ao longo da história. A sua genealogia não está voltada para uma história sucessiva de conceitos, mas para as práticas através das quais o indivíduo pode se reconhecer como sujeito e como este participa dos jogos de verdade de cada época. O método genealógico foi o método utilizado para

analisar os jogos de verdade nas relações de saber, nas relações de poder e na relação consigo mesmo, tanto nas práticas coercitivas – psiquiatria e sistema penitenciário – quanto nos jogos teóricos ou científicos – análise das riquezas, da linguagem e do ser vivo (FOUCAULT, 2006, p. 264-265).

Em Foucault, saber, poder e subjetividade são as linhas que atravessam as formações históricas e seus dispositivos. A noção de dispositivo, corrente nos estudos imagéticos contemporâneos¹, é usada por Foucault para se referir a um determinado conjunto de práticas, que constituem um sujeito em uma trama de saberes e em um feixe de forças. Trata-se de

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 1979, p. 244).

Foucault enfatiza a importância da natureza da conexão entre esses elementos, seja ela discursiva ou não, e conclui: “[...]entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência” (FOUCAULT, 1979, p. 244). Em *História da sexualidade*, Foucault faz uso explícito do termo dispositivo para se referir a um conjunto de forças diferenciadas, de repressão e de escape, articuladas pelo poder no campo da sexualidade. O dispositivo da sexualidade conjuga forças, poderes, que se reproduzem do Estado à família, do príncipe ao pai, das instâncias da dominação social às estruturas constitutivas do sujeito. Mais tarde em *Vigiar e Punir*, o dispositivo será determinante nas relações estabelecidas pelo autor entre visibilidade e subjetividade. Nesse contexto, é a prisão o dispositivo que promove o assujeitamento dos corpos e produz subjetividades dominantes de acordo com cada formação histórica. Através do dispositivo Panóptico², Foucault vai identificar o modo de funcionamento das estratégias de poder, a sua interiorização pelos indivíduos sob esta influência, além do modo de constituição dos saberes ligados às normas estabelecidas.

De modo geral, podemos dizer que, para Foucault, um dispositivo coloca em jogo elementos heterogêneos e tem sempre uma função estratégica. Suas pesquisas são responsáveis pela expansão do conceito de dispositivo em múltiplas dimensões – sexualidade, prisão, escola, igreja, hospital, todas elas relacionando o dispositivo às estratégias de saber e poder em diferentes conjunturas históricas.

Entretanto, é preciso ressaltar que, para o autor, as forças que atuam em um dispositivo são móveis, reversíveis e instáveis. Há sempre um desequilíbrio, uma possibilidade

1 - O conceito de dispositivo tem uma história nos estudos das teorias do cinema (PARENTE, 2007).

2 - Modelo de prisão ideal criado por Jeremy Bentham baseado em uma construção arquitetônica circular dentro da qual as tensões nas relações entre ver e ser visto correspondem ao modo de atuação do dispositivo sobre os sujeitos. O dispositivo visava a reincorporação dos criminosos na sociedade a partir da interiorização do dispositivo de vigilância (BENTHAM, 2000).

de resistência em uma relação de poder, que difere de um estado de dominação. “Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder” (FOUCAULT, 1988, p. 91-92), são como fraturas que se deslocam e rompem modelos e unidades, recortando e remodelando os sujeitos. A subjetividade surge para o autor como um novo eixo distinto do saber e do poder que impediria o impasse dispositivo-dominação. Através das práticas de liberdade, a subjetividade poderia então resistir e se reelaborar. Mas esse movimento não se funda, segundo Foucault, a si mesmo, nem descobre a verdade inalienável do seu ser, contrapondo-se às identidades impostas pelos dispositivos em que se insere. É porque há forças no sentido do seu assujeitamento que a subjetividade pode resistir. Mesmo nessas práticas de liberdade, é ainda em relação a critérios de verdade historicamente estabelecidos que o sujeito se constitui:

Se agora me interesso de fato pela maneira com a qual o sujeito se constitui de uma maneira ativa, através das práticas de si, essas práticas não são, entretanto, alguma coisa que o próprio indivíduo invente. São esquemas que ele encontra em sua cultura e que lhe são propostos, sugeridos, impostos por sua cultura, sua sociedade e seu grupo social (FOUCAULT, 1979, p. 276).

O sujeito estaria então sempre por se fazer, nunca acabado, nunca universal. Distante do existencialismo e da fenomenologia, Foucault recusa qualquer teoria do sujeito para pensar a sua construção através de determinadas práticas.

É através das práticas de cuidado de si relatadas pelos gregos da Antiguidade que Foucault encontra a possibilidade de descolamento do poder e do saber a partir de uma relação consigo próprio, de um governo de si. Assim, o autogoverno e as estratégias de escritas de si poderiam ser compreendidas como dobras do lado de fora, “um poder que se exerce sobre si mesmo dentro do poder que se exerce sobre os outros” (DELEUZE, 2005, p. 107). As práticas de liberdade estariam então relacionadas ao cuidado de si, a uma ética e a uma estética da existência através das quais os indivíduos poderiam se conhecer e ter domínio de si. Nesse caso, o cuidado de si englobaria uma série de técnicas que permitiriam ou definiriam uma existência artística, como uma prática de liberdade. A necessidade de cuidar de si foi encarada pelos gregos como um exercício ético e estético, a partir da necessidade de um trabalho de pensamento sobre ele mesmo e do desempenho de certas práticas.

A proposição que nos parece interessante aqui é refletir sobre a subjetivação, que Foucault experimentou pensar a partir das relações das forças consigo mesmas ou como estéticas da existência através das escritas de si, como resistência aos códigos e aos poderes. Ao compreender a subjetivação como uma força que atua em todo e qualquer dispositivo, o autor escapa da armadilha do condicionamento absoluto. A possibilidade de resistência estaria sempre de algum modo resguardada, pois trata-se de uma força de todo dispositivo. Trata-se de compreender o processo de subjetivação como constituição de novas possibilidades de vida, capaz de nos permitir a criação de um outro modo de existência.

Cinema, arte e as estéticas da existência

Seguindo a leitura de Foucault marcada pela tônica deleuziana, pensamos a arte como uma possibilidade através da qual podem se dar os processos de subjetivação. É preciso, no entanto, enfatizar o seu principal pressuposto: sujeito não é sinônimo de indivíduo, não tem unidade ou interioridade, pois não há, para o autor, um sujeito prévio, um sujeito que enuncia ou que tem uma essência. O que há são processos de produção de sujeito, isto é, a subjetivação deve ser pensada como um processo, como uma estética da existência em um determinado regime de verdade. Nesse sentido, podemos falar também dos dispositivos de produção de imagens como produtores de determinadas subjetividades históricas. No entanto, é preciso ressaltar que o modo como os artistas se utilizam de certos dispositivos imagéticos podem tanto colaborar com as estratégias de manutenção de uma subjetividade quanto resistir a ela. Se a arte pode ser o lugar de produção de uma existência criativa é porque ela é capaz de transgredir, de criar formas de resistência, de ativar processos de subjetivação.

A resistência a qual nos referimos não se aproxima de um movimento contrário à repressão, não configura necessariamente os processos de libertação de uma situação política específica na qual o poder estaria nas mãos de um representante. São práticas de liberdade que surgem dentro das relações de poder, pois nada existe fora desse diagrama de forças. Nesse sentido onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo), esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder. (FOUCAULT, 1988, p. 91).

Partimos do pressuposto de que o dispositivo cinematográfico, atualmente apresentado na forma de instalações artísticas, dentro de museus e galerias, pode se transformar em um mecanismo de resistência às forças internas que atuam na formação de um determinado modelo de sujeito, previamente definido pelas normas que regem tanto o lugar da imagem quanto o lugar da audiência, e possibilitam novos modos de existência. Se hoje a arte pode ser o domínio através do qual podemos compreender os processos de subjetivação, é preciso pensar que tipo de expectativa a instalação artística pode solicitar, que sujeitos ela pode produzir, que processos de subjetivação põe em marcha (cf. LUZ, 2010, p. 8). Se a arte pode constituir-se como processo de subjetivação, que modalidades são potencializadas hoje?

Tomar o dispositivo e a subjetivação como ponto de partida para pensar a arte na contemporaneidade exige especificar algumas das tensões atuais, tendo em vista a variedade de concepções, muitas vezes contraditórias entre si, com que se vem utilizando o termo dispositivo no campo da imagem, seja como artefato, como tecnologia, como conjunto de práticas ou como instalação. A grande variedade de elementos e interseções entre os dispositivos nos apresenta um cenário cada vez mais amplo e diversificado de criações artísticas, nas quais evidenciamos também a construção de uma multiplicidade

de discursos que visam, por um lado, determinar um modo de experiência catastrófica ou otimista para o futuro da arte, e que, por outro lado, nos indicam, também, modalidades de experiência que escapam aos discursos de previsibilidade que os dispositivos propõem.

Partindo de uma concepção de dispositivo que engloba diferentes elementos capazes de estabelecer um sistema de ação concreta sobre os indivíduos, apostamos nas possibilidades de fratura, nas linhas de fuga através das quais novas experiências com os dispositivos imagéticos podem se dar. Nossa proposta segue uma investigação sobre o modo como os dispositivos audiovisuais se apresentam na contemporaneidade das artes e sobre as diferentes modalidades de funcionamento que constituem seus processos de subjetivação, sejam esses de controle ou de escape, de assujeitamento ou de fuga. Com a reinvenção de dispositivos e a criação de outros, inúmeras obras caracterizam-se pelo privilégio dos deslocamentos nos modos convencionais de funcionamento dos dispositivos utilizados, fraturando convenções institucionais e perceptivas. Através da expansão das fronteiras da fotografia, do cinema ou do vídeo, ou da criação de novas possibilidades de existência dentro desses campos, muitos artistas, hoje, apresentam dispositivos que permitem múltiplas modalidades de experiências, intensificando o diálogo entre o que pode ser reconhecido e o que deve ser experimentado.

Evidentemente, não há uma única possibilidade de análise para todas as obras-dispositivos³ no contexto atual em vista da complexidade e dos efeitos de cada uma. Mas é preciso também levar em conta que cada dispositivo traz em si a marca da história e de seus processos constituintes. Hoje, a diversidade de discursos sobre os dispositivos imagéticos é quase tão grande quanto a diversidade de imagens por eles produzidas. Os chamados dispositivos híbridos permitem importantes deslocamentos sobre o trabalho de arte na atualidade, rompendo e recriando discursos e concepções previamente estabelecidos. A partir dessa grande variedade de elementos que compõem um cenário cada vez mais amplo e diversificado de criações artísticas, percebemos a construção de uma multiplicidade de discursos que apontam para modalidades de experiência de sujeito que escapam aos discursos de previsibilidade que seus dispositivos propõem. É nesse deslocamento, nessa relação disjuntiva, mas absolutamente potencial entre dispositivo e sujeito, imagem e linguagem, em que incide a aposta de que o dispositivo imagético pode ser sempre reinventado, permitindo tecer novas reflexões sobre o estatuto da imagem e do observador na atualidade.

Em termos gerais, observa-se em muitos desses trabalhos um distanciamento cada vez maior da condição de imobilidade do espectador cinematográfico, que se transforma em uma espécie de espectador-visitante. Esse novo espectador de cinema que perambula pelas instalações, restituído de suas qualidades sensório-motoras, cria junto com as imagens novos intervalos e com eles novas modalidades de experiência se apresentam.

3 - O termo "obra-dispositivo" vem sendo usado, de maneiras diferentes, por vários pesquisadores do campo da arte e tecnologia. Aqui, o termo é utilizado especificamente para pensar uma obra de arte instalativa que funciona como um dispositivo tendo em vista a concepção de dispositivo adotada por Foucault e Deleuze.

O chamado cinema de museu⁴ radicaliza importantes temáticas exaustivamente exploradas pelo cinema experimental e pela vídeo-arte, como a criação de modalidades de solicitação do espectador que envolvem dispositivos, temporalidades e espacialidades múltiplas, em um processo em que o observador é móvel e age determinando sua própria experiência.

Inúmeras propostas contemporâneas enfatizam o caráter híbrido dos dispositivos e se apresentam como possibilidades de reinvenção da fotografia, do cinema e do vídeo, suavizando cada vez mais essas fronteiras. Obras-dispositivos como *24 Hours Psycho* (1993), de Douglas Gordon, *Place* (1995), de Jeffrey Shaw ou *Sleepwalkers* (2007), de Douglas Aitken questionam os modos de fazer e de ver imagens já institucionalizadas. A partir de formatos pouco convencionais de telas e sua multiplicação, do uso de novas velocidades ou de novas temporalidades, suas estratégias de renovação podem ser consideradas linhas de fuga de dispositivos consolidados, contribuindo para a renovação das próprias imagens. São linhas que atravessam os dispositivos imagéticos, problematizam suas funções e criam também novas possibilidades de sujeito.

Dramas humanos

Desde os anos 90, a artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila vem desenvolvendo os seus trabalhos de modo a privilegiar as questões sobre a identidade, os limites do eu e os limites do corpo. Usando diferentes técnicas e linguagens – vídeos, filmes, fotografias, textos, instalações e performances, – a artista questiona as fronteiras do eu e do outro a partir da sua contínua formação e desintegração. Suas histórias são baseadas em pesquisas sobre eventos reais e/ou ficcionais, em suas próprias experiências e memórias e de relatos de amigos ou estranhos, sempre de modo a escapar das estratégias tradicionais de um modelo de um cinema que quer mostrar a verdade do mundo. Segundo a artista, o que a interessa nessas narrativas está para além da própria história, são os chamados “dramas humanos” (ATHILA apud BUTLER, 2005, p. 2).

Os trabalhos de Eija-Liisa Ahtila questionam o lugar da imagem e do espectador, e a partir de seus deslocamentos podemos nos perguntar sobre os modelos de subjetivação em jogo em obras que desconstroem o cinema tradicional e sua ilusão de verdade. Suas obras-dispositivos nos colocam diante de impossibilidades que só podem ser experimentadas quando deixamos de lado os universais e aceitamos os jogos de verdade ali propostos. Tanto em *Today/Tanaan* (1996) quanto em *Consolation Service* (1999) ou *The House* (2002), Ahtila se baseia em dramas humanos sobre os quais cria um eficiente cruzamento entre o documentário e a ficção.

4 - *Cinema de musée* é o termo utilizado por Dominique Paini para abordar o deslizamento do cinema para as galerias de arte e museus.

Consolation Service (1999), premiado na Bienal de Veneza, apresenta três pequenos filmes que expõem momentos diferentes de um mesmo casal que decide se divorciar. Em situações extremamente dramáticas, a obra aborda questões como o fim, a morte e o tempo. O primeiro filme expõe a situação do casal, Anni e J-P, que procura ajuda emocional em um serviço de terapia familiar para facilitar o processo de seu divórcio. O segundo filme mostra situações desconfortáveis desse mesmo casal em casa, na presença de alguns amigos, na noite de aniversário de J-P, quando todas as falas e comentários parecem estar direcionadas para afirmar a instabilidade e a impossibilidade do casal permanecer juntos. O filme mostra ainda o casal com os amigos em um momento imediatamente posterior ao último encontro em casa, quando durante uma caminhada rumo ao restaurante onde continuariam a comemoração do aniversário de J-P, o gelo sobre o qual andavam se rompe e todos afundam na água petrificante de um lago congelado. A cena é confusa, assim como as falas dos personagens que transitam em um limiar de realidade e imaginação, promovendo uma indefinição narrativa. O último filme trata da separação final a partir de um processo de materialização e desmaterialização da imagem de J-P alucinado por Anni.

No primeiro filme, surge uma personagem 'consoladora' representada pela figura de uma terapeuta de família. Ao reproduzir o papel de um juiz ou de um padre, a terapeuta se apresenta como uma espécie de intermediária entre Anni e J-P, a quem tudo deve ser dito para que a verdade do casal finalmente possa aparecer. *Do you have anything special in mind this time? What has happened?*²⁵ O casal tem um bebê, Lucia, presente na cena como personagem que deve ser levado em consideração o tempo todo, representando por vezes a única ligação remanescente entre os dois. A cena se desenrola à medida que a terapeuta faz perguntas sobre os motivos da separação e fala sobre a necessidade de Anni e J-P falarem a verdade um para o outro. Ao final da sessão, ela propõe um ritual em que o casal segura uma vela, olha um nos olhos do outro, e falam a verdade sobre si mesmos. Em uma cena que remete ao histórico discurso de verdade ocidental baseado no modelo confessional, descrito por Foucault "como técnica de si característica da produção de um sujeito que é autenticado por seu discurso de verdade" (FOUCAULT, 1988, p. 58), o casal confessa para a intermediária-juíza e para si mesmo as suas mágoas, os seus erros, e as suas impossibilidades.

Ao longo da sessão de terapia, a câmera mostra o corredor da sala de espera cheio de pacientes aguardando a sua vez. Após uma das discussões mais dramáticas do casal, a terapeuta propõe um exercício para que o casal expresse seus verdadeiros sentimentos. Nesse momento, esses mesmos pacientes que estavam do lado de fora aparecem dentro da sala de terapia como uma espécie de audiência fantasmática que compartilha e testemunha o desempenho do casal. Ninguém percebe a presença desses tristes fantasmas que ouvem as últimas palavras do casal e o desfecho do drama. A plateia muda, ouve com atenção o veredito e a absolvição de Anni e J-P.

5 - "Vocês têm algo especial em mente desta vez? O que aconteceu?" (Tradução da Autora).



Fig.1.Consolation Service - <http://www.mediaartnet.org/search/?qt=Eija+Liisa+Athila>

Mas, o que poderia ser apenas a representação de um processo de sujeição a partir do ritual discursivo de um casal que usa o método de confissão para se libertar de suas infelicidades transforma-se no filme de Eija-Liisa Athila em um desafio que envolve tanto os discursos quanto as técnicas cinematográficas. Suas estratégias escapam do modelo de construção do sujeito ocidental que tem no discurso a condição para a verdade, para reencontrar na disjunção das falas e da narrativa as possibilidades de fratura com esse sujeito. Por diversas vezes, o casal se contradiz ao longo de uma fala aflita e desordenada que evidencia a impossibilidade de uma única verdade. Se o confessorário foi analisado por Foucault como parte das estratégias normativas do modelo disciplinar, o trabalho de Eija aponta para o rompimento, com essas estratégias disciplinares de poder, propondo novas possibilidades de sujeito através do escape dos personagens pelo delírio, caos, crise e pelo confessorário confuso e duvidoso.

O filme seguinte mostra J-P em casa, com os amigos e Anni, comemorando o seu aniversário, seguido de uma caminhada do grupo rumo ao restaurante localizado do outro lado de um lago congelado. Durante a caminhada, a conversa gira em torno do tema da morte e da dor até que o gelo se rompe e todos afundam na água mortífera do lago petrificado. Misturando cenas realistas com pensamentos e alucinações de Anni, que agora transforma-se na narradora do filme, a obra transita mais uma vez, de modo poético, entre a realidade e a ficção. Mesmo debaixo da água, ouvimos os pensamentos de Anni que descreve e delira a sua morte e a sua separação como fatos do mesmo acontecimento.

O último filme trata, como afirma a própria artista, de um *Consolation Service*. Em casa, sentada no sofá com seu bebê, Anni alucina a presença de J-P através de uma espécie de fumaça que aos poucos materializa e desmaterializa a imagem de seu ex-marido. Mais uma vez, a realidade se confunde com a imaginação da personagem que finalmente

consegue consolidar a sua separação ao compreender o que ela deve fazer para deixar a imagem se desmaterializar e não reaparecer.

Apesar de ser considerado por alguns críticos como o trabalho mais narrativo de Eija-Liisa Ahtila, a obra reúne tanto elementos do cinema documentário tradicional – sob uma perspectiva realista – quanto elementos do cinema experimental. Na montagem de 2002, na *Tate Gallery*⁶, cada um dos filmes foi apresentado em duas telas simultâneas, lado a lado, de modo que o espectador pudesse ver as duas imagens ao mesmo tempo. Uma das telas mostrava os três filmes de modo sucessivo, enquanto a outra se ocupava das paisagens, das emoções e dos detalhes implícitos na narração.

No meio da sala de exibição da galeria, existiam poltronas que convidavam o observador a acompanhar a narrativa mesmo sem saber se ela se encontrava no início ou no final. Sentado em poltronas, o observador era levado, por vezes, ao lugar da terapeuta juíza, que tenta naturalizar o drama do divórcio ensinando como os personagens deveriam agir, outras vezes é levado a se identificar com J-P e Anni em suas confusões emocionais, e outras vezes é levado a ocupar o lugar de um dos personagens fantasmáticos, observadores invisíveis, como tantos outros alucinados dentro da sala de terapia ou na sala de estar da casa. Ao falar diretamente para a câmera, os personagens convidam o observador da exposição a transitar por esses papéis de modo simultâneo e caótico.

Disjunção semelhante foi apresentada por Eija-Liisa Ahtila em um trabalho anterior, *Today/Tanaan* (1996). O filme é montado em três telas, cada uma oferecendo ao espectador depoimentos diferentes de personagens da mesma família sobre o episódio da morte, acidental, de um parente próximo. O primeiro episódio, *Today*, mostra o complicado relacionamento entre pai e filha, narrado pela filha às vezes em voz *off*, às vezes ela mesma fazendo parte da cena como um fantasma que transita sem ser visto. Ela fala sobre o pai e sobre o avô morto recentemente em um acidente, apontando características problemáticas da personalidade de ambos. O segundo episódio, *Vera*, ainda mais enigmático, mostra uma mulher mais velha em casa, criticando fortemente a sociedade e a instituição de modelos de vida baseados na proibição e no medo. *What's not immediately comprehended is forbidden*⁷, diz a personagem, enquanto executa tarefas cotidianas na cozinha de sua casa. Não sabemos ao certo quem é a mulher, se é a mãe dessa família ou se é a filha alguns anos mais velha. No último episódio, *Dad*, temos finalmente acesso a uma versão do acidente que teria motivado a narrativa, a morte do avô. Uma versão é confusa, narrada primeiramente pelo pai e depois pela filha, e indica que o avô teria voluntariamente se colocado em frente ao carro da família na estrada no dia do acidente e causado a própria morte.

6 - "Real Characters, Invented Worlds", 2002, *Tate Gallery*. Disponível em: www.tate.org.uk/modern/exhibitions/ahtila/

7 - "O que não é imediatamente compreendido é proibido" (tradução da autora).



Fig.2.Today/Tannan - <http://www.mediaartnet.org/artist/ahtila/biography/>

Cada uma das telas mostra pequenos episódios que expõem os problemas entre pai e filha, e revela os dramas e os problemas afetivos entre os membros da família. Há uma desconexão entre as imagens e a voz *off* da narradora ou do narrador, que demanda um esforço do espectador na compreensão da obra. A narrativa não permite um desfecho nem qualquer conclusão baseada em um discurso de verdade, apenas expõe sentimentos, dúvidas e fluxos de pensamentos. Não se trata de um relato ou de uma confissão, mas de uma sucessão de sentimentos acompanhados de imagens por vezes mais realistas e outras mais metafóricas.

A obra de Eija-Liisa Ahtila desafia o modelo narrativo do cinema a partir da apresentação de imagens em diferentes telas que têm relação evidente entre si, personagens, corpos, paisagens, discursos organizados de tal modo que a leitura não se dá de modo instantâneo, é preciso um esforço do visitante. O modelo de percurso que o visitante realiza nas instalações da artista é reconhecido como uma nova maneira de construir a narrativa, em que a imagem em movimento não mais a condiciona. Sabemos que a multiplicação das telas é um procedimento bastante comum nas instalações contemporâneas. A tela única do cinema convencional é cada vez mais substituída pelas múltiplas telas dentro de museus e galerias que multiplicam também as instâncias de enunciação da narrativa. Entendemos aqui essa opção como um artifício capaz de promover a explosão das temporalidades em lógicas não lineares, criando conexões imprevistas entre imagens e sujeitos.

Pensar os dramas humanos de Eija-Liisa Ahtila como escritas de si capazes de produzir novas subjetividades significa também forçar os limites do cinema e das relações por ele estabelecidas. Suas obras funcionam como dobras do cinema sobre si mesmo, reinventando-o. São personagens falando de si mesmo, de sua vida, de seu cotidiano, lembrando, pensando, se apresentando de modo a provocar no observador uma experiência sensível que não é conduzida por uma lógica causal dos fatos. São momentos de confrontos dos personagens consigo mesmos que permitem um deslocamento de si e de

sua história, como uma imagem no espelho que ao mesmo tempo me diz que estou e que não estou ali. Há uma disjunção nas falas, nos acontecimentos, nos papéis, e nesse intervalo criado pela artista é que os filmes se constroem.

As obras aqui citadas abordam a questão de uma subjetividade contemporânea que se realiza em um jogo de verdade em que determinados limites estão imprecisos, móveis. São obras que nos permitem pensar em subjetividades móveis, fluidas que se constituem através de processos. Os personagens não comportam uma essência, não são determinados nem por si mesmos nem por uma narrativa causal, mas se formam em uma relação com o exterior, em uma impossibilidade de lógica, de reconhecimento e de representação análoga. Como um espelho quebrado, um duplo outro.

Se a interiorização do dispositivo cinematográfico em sua forma dominante – sala escura, projetor oculto, espectador imóvel, narrativa clássica - pode ser vista como o resultado do processo de assujeitamento produzido pelo dispositivo, por outro lado, é também o que permite a criação de desvios em relação a esse mesmo dispositivo. Inspirados pela obra de Deleuze, Foucault e Lyotard, importantes teóricos do cinema e do vídeo, como Raymond Bellour, Philippe Dubois, Serge Daney, Anne-Marie Duguet, Jean-Paul Fargier problematizaram de diferentes maneiras a questão do dispositivo. Ao longo de sua história, o cinema já nos deu inúmeras provas de sua capacidade de se reinventar, criando espaços e tempos nos quais se constituem novas modalidades de sujeito.

Pensar o sujeito como uma experiência de si implica evidenciar os processos de uma experiência em que sujeito e objeto se formam mutuamente, um em função do outro. Se, em Foucault, as práticas de si foram investigadas tendo em vista os processos de libertação e condicionamento que constituíram o homem ocidental ao longo dos séculos, foi para pensar a construção dos sujeitos em determinados jogos de verdade e poder. Se o cinema, como lugar de experiência é produtor de novas subjetivações é porque ele é capaz de um deslocamento nessas relações e deve ser pensado sob uma perspectiva processual que experimenta-se a si mesmo constituindo novas existências éticas e estéticas.

Hoje, o cinema, sob a forma de instalações, nas galerias ou nos museus, nas salas de cinema ou em monitores de LCD, se dirige apenas inicialmente a um sujeito prévio, àquele assujeitado historicamente pelos dispositivos, para logo reinventá-lo. A mudança é também de ordem conceitual: a subjetividade deixa de ser compreendida como um efeito de um dispositivo para se tornar um processo, tendo como um de seus campos de visibilidade atuais os filmes expostos sob a forma de instalações artísticas.

O que o cinema de Eija-Liisa Ahtila propõe é acima de tudo a sua própria renovação. Ao trabalhar diretamente na relação entre o dispositivo cinematográfico e a produção de subjetividade, seus filmes nos permitem pensar um cinema que se reinventa e reinventa seus sujeitos através de uma estratégia de experimentação de si, para criar subjetividades libertadoras. Como escritas de si contemporâneas, seus filmes tornam-se aberturas capazes de nos provocar a experimentação de nós mesmos.

Referências

- BELLOUR, R. (1999). Querelle des dispositifs. *Art Press*, n. 262.
- BENTHAN, J. (2000). O Panóptico ou a casa de inspeção. In: SILVA, T. T. (Org.). *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica.
- BUTLER, A. (2005). Feminist film in the gallery: if 6 was 9. *Camera Obscura*, 58, v. 20, n. 1, Duke University Press.
- DELEUZE, G. (1996a). O que é o dispositivo? In: *O mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens.
- _____. (1996b). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- _____. (2005). As dobras ou o lado de dentro do pensamento. In: *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- FOUCAULT, M. (1997). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (1988). *História da sexualidade*: v. 1: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. (1984). *História da sexualidade*: v. 2: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal.
- _____. (2006). *Ditos e escritos*: v. 5: Michel Foucault – ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. (1979). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- LUZ, R. (2010). Um outro tempo. In: FATORELLI, A.; MACIEL, K. (Orgs.). *O que se vê, o que é visto* (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Contra Capa.
- PAINI, D. (2002). *Les temps exposés: le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma.
- PARENTE, A. (2007). Dispositivo em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, M. (Org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Lisboa: Labcom. Disponível em: <www.labcom.ubi.pt>
- VELASCO, N.; QUEIROZ, A. (Orgs.). (2007). *Foucault hoje?* Rio de Janeiro: 7Letras.
- WIEBEL, P. (2002). Narrated theory: multiple projection and multiple narration (past and future). In: REISER, M, Zapp, A. *New screen media: cinema/art/narrative*. London: British Film Institute.

VICTA DE CARVALHO é professora de Pós-graduação em Comunicação na UFRJ; é doutora pela mesma universidade, com estágio de pesquisa na *Université Paris 1: Sorbonne*. Coordena o Ciclo Básico e o Laboratório de Fotografia e Imagem Digital.

victa@infolink.com.br

Artigo recebido em agosto
e aprovado em novembro de 2011