

atopia cinemática

ROBERT SMITHSON

Ir ao cinema significa imobilizar o corpo. Quase nada interfere na percepção. Tudo o que se pode fazer é olhar e ouvir. Nem sequer nos lembramos de onde estamos sentados. A tela luminosa dissemina uma luz misteriosa que perpassa a escuridão. Fazer filmes é uma coisa, assistir a eles é outra. O espectador se mantém impassível, mudo, imóvel. O mundo exterior se desvanece à medida que os olhos adentram a tela. Faz diferença a que filme assistimos? Talvez. Se há uma coisa que todos os filmes têm em comum é o poder de transportar nossa percepção para outro lugar. Enquanto escrevo este texto, tento me lembrar de um filme de que tenha gostado, ou até mesmo de algum de que não tenha gostado. Minha memória se transforma em um deserto de outros lugares. Como posso, nessas condições, escrever sobre um filme? Não sei. Poderia saber, mas prefiro não saber. Vou permitir que esses outros lugares se reconstruam, como um grande emaranhado. Em algum lugar, no recôndito da minha memória, os submersos remanescentes de todos os filmes a que já assisti – bons ou ruins – incorporam-se uns aos outros formando miragens cinemáticas, lagos estagnados de imagens que se neutralizam. Uma idéia do caráter abstrato dos filmes perpassa minha mente e é imediatamente engolida pela lama do lixo de Hollywood. Um filme puro, de luzes e escuridões, se transforma em uma paisagem opaca de incontáveis *westerns*. Artemísias aqui, um pequeno cacto acolá, trilhas e sons de passos de cavalos em direção a lugar nenhum. A idéia de um filme com uma “história” me deixa perplexo. Quantas histórias já vi na tela? Todas aquelas “personagens” desempenhando tarefas idiotas. Atores fazendo coisas emocionantes. O suficiente para levar qualquer um a um estado de coma permanente.

Vamos supor que eu tenha alguns favoritos. *Ikiru*? Também chamado *Living, To Live, Doomed*. Não, não vai dar certo. Os filmes japoneses são muito extenuantes. Em seu conjunto, me lembram de uma gravação feita por Captain Beefheart denominada *Japan in a Dishpan*. Se quisermos tédio, poderemos sempre recorrer a Satyajit Ray para uma boa dose. Na verdade, em geral prefiro o sensacionalismo desconfortante. E, para tal, devo recorrer a algum diretor inglês. Alfred Hitchcock, por exemplo. Como a cena em *Psicose*, quando o olho de Janet Leigh surge do ralo da banheira depois que ela foi apunhalada, lembra-se? E, claro, há também *Expanded Cinema*, desenvolvido por Gene Youngblood, com introdução de “Bucky” Fuller. *Rats for Breakfast* poderia ser um filme hipotético dirigido pelo próprio utopista. Não é difícil pensar na expansão do cinema como uma abstração pálida e ensurdecida controlada por computadores. Será que vamos encontrar as imagens deterioradas de *Maxwell’s Demon*, de Hollis Frampton, nas rebarbas dessa expansão? Depois do “filme estrutural”, a entropia se disseminou. A mônada dos limites

cinemáticos jorra para um estado de estupefação. Confrontam-nos os arquivos do limbo.

Se ao menos eu conseguisse mapear esse limbo e dissolvê-lo, poderia dar uma noção de onde ele fica. Mas isso é impossível. Poderia ser descrito como uma fronteira cinemática, uma paisagem de clipes de filmes rejeitados. Sem dúvida é um lugar esquecido, se é que se pode chamar de “lugar”. Se algum festival de cinema aconteceu no limbo, deve ter sido chamado de “Esquecimento”. A deselegância das fotos de amadores de certa forma coloca esse lugar em foco. A animação depravada que George Landow usou em um de seus filmes de certa forma localiza a região. Uma espécie de afasia domina esse reinado titubeante. Muitas regras – e não apenas uma – se chocam, assim como os “fatos” em uma enciclopédia obsoleta.

Uma enciclopédia de cinema no limbo não teria sustentação. As categorias se autodestruiriam, nenhuma lei ou plano se manteria por muito tempo. Não haveria uma relação, ou uma lista de tópicos para o sumário. O índice analítico deslizaria em tanta viscosidade cinemática. Por exemplo, eu poderia fazer um filme baseado (ou desbaseado) no capítulo A do índice analítico do *Film Culture Reader*. Cada referência consistiria de uma tomada de trinta segundos. A seguir, uma lista das tomadas em ordem alfabética: Agee, James; Alexandrov, Grigory; Allen, Lewis; Anger, Kenneth; Antonioni, Michelangelo; Aristarco, Guido; Arnheim, Rudolf; Artaud, Antonin; Astruc, Alexandre; e Abstrato, expressionismo. A letra A, por si só, organiza esse índice. Qual a coerência? A lógica ameaça fugir do controle.

As regras e os agrupamentos têm seu próprio estilo de proliferar fora de sua estrutura ou de seu significado original nessa atopia cinemática. Nada pode ser mais experimental que uma regra estabelecida. Aquilo que tomamos como completamente concreto ou sólido em geral se torna uma concatenação do inesperado. Toda e qualquer regra pode ser reformulada. Tudo aquilo que parece desregrado em geral se mostra altamente regrado. Ao isolar as coisas mais instáveis, chegamos a uma espécie de coerência – ao menos temporariamente. O simples retângulo da tela de cinema retém o fluxo, não importa quantas regras lhe sejam apresentadas. Porém, nem bem fixamos a regra em nossa cabeça e ele se dissolve no limbo. Emaranhados de selvas, trilhas sem saída, passagens secretas e cidades perdidas invadem nossa percepção. As locações de filmes não são localizáveis ou confiáveis. Nada está em proporção. As escalas inflam ou desinflam em dimensões desconfortáveis. Vagamos entre picos e abismos. Perdemos-nos entre o nosso abismo interior e os horizontes exteriores infinitos. Todo e qualquer filme nos envolve em incerteza. Quanto mais olhamos através da câmera ou observamos uma imagem projetada, mais distante

fica o mundo, e, no entanto, começamos a compreender melhor essa distância. Os limites colocam armadilhas no ilimitável, até que o pequeno riacho que descobrimos se transforma em dilúvio. “Uma câmera filmando a si mesma no espelho seria o auge do cinema”, disse Jean-Luc Godard.

O autêntico cinéfilo seria um escravo da ociosidade. Sempre sentado em uma sala de cinema, envolvido pelas sombras tremulantes, com a percepção tomada por certa indolência. Ele seria um ermitão que vive em outros lugares, renunciando à salvação da realidade. Filmes se seguiriam a outros filmes, até que a ação de cada um deles mergulhasse em um imenso reservatório de pura percepção. Ele não saberia distinguir os filmes bons e ruins, pois todos seriam deglutidos em uma interminável área de sombra. Ele não estaria assistindo a filmes, mas, na verdade, vivenciando as sombras de vários matizes. Entre as sombras, poderia até cair no sono, mas isso não tem importância. A trilha sonora ressoaria durante o torpor. As palavras pontilhariam essa languidez como centenas de pesos de metal. A consciência desse dormir proporcionaria uma abstração tépida. Aumentaria a gravidade da percepção. Como uma tartaruga se arrastando pelo deserto, seus olhos rastejariam para a tela. Todos os filmes seriam postos em equilíbrio – um vasto campo de lama com imagens hirtas para sempre. A cinefilia não deveria ser encorajada, assim como a produção ininterrupta de filmes também não deveria ser.

Eu gostaria de construir uma sala de cinema em uma caverna, ou em uma mina abandonada, e filmar o processo de sua construção. Esse seria o único filme exibido na caverna. A cabine de projeção seria feita de madeira rústica, a tela esculpida na parede de uma pedra e pintada de branco, e rochas fariam a vez dos assentos. Seria, literalmente, um cinema “underground”. Isso implicaria visitar muitas cavernas e muitas minas. Eu estava certa vez em Vancouver e fui até Britannia Copper Mines com um cameraman. Eu tinha planos de fazer um filme, mas o projeto não se concretizou. Os túneis da mina eram sombrios e úmidos. Lembro-me de um túnel horizontal que rasgava a parte lateral da montanha. Dentro da mina, ao se chegar ao final do túnel e olhar para trás, onde ficava a entrada, havia apenas um pontinho de luz visível. Uma imagem que eu tinha em mente era ir lentamente do interior do túnel em direção à entrada, e terminar lá fora. Em Cayuga Rock Salt Mines, sob o Lago Cayuga, no estado de Nova York, por fim consegui algumas fotografias de espelhos grudados nas pilhas de sal, mas o filme, não. Em outro projeto mal-afortunado, envolvendo a American Cement Mines, na Califórnia, eu queria filmar a demolição de uma caverna não utilizada. Nada foi feito.

ROBERT SMITHSON
(New Jersey, 1938-Nova York, 1973) foi um dos maiores expoentes da *land art* norte-americana. Sua produção em escultura, desenho, fotografia, filmes e textos foi fundamental para redefinir as práticas e os parâmetros da arte contemporânea. Realizou três filmes, entre eles *Spiral Jetty* (1970), que mapeia o percurso de sua escultura no Great Salt Lake, em Utah, EUA. Sua produção de textos, na qual o presente artigo está incluído, é referencial nos estudos de teoria da arte.

Artforum. Setembro, 1971.
Texto © Estate of Robert Smithson/Licenciado por VAGA, New York, NY.

an established order. What we *take* to be the most concrete or solid often turns into a concatenation of the unexpected. Any order can be reordered. What seems to be without order, often turns out to be highly ordered. By isolating the most unstable thing, we can arrive at some kind of coherence, at least for a while. The simple rectangle of the movie screen contains the flux, no matter how many different orders one presents. But no sooner have we fixed the order in our mind than it dissolves into limbo. Tangled jungles, blind paths, secret passages, lost cities invade our perception. The sites in films are not to be located or trusted. All is out of proportion. Scale inflates or deflates into uneasy dimensions. We wander between the towering and the bottomless. We are lost between the abyss within us and the boundless horizons outside us. Any film wraps us in uncertainty. The longer we look through the camera or watch a projected image the remoter the world becomes, yet we begin to understand that remoteness more. Limits trap the illimitable, until the spring we discovered turns into

a flood. “A camera filming itself in a mirror would be the ultimate movie,” says Jean-Luc Godard.

The ultimate filmgoer would be a captive of sloth. Sitting constantly in a movie house, among the flickering shadows, his perception would take on a kind of sluggishness. He would be the hermit dwelling among the elsewheres, forgoing the salvation of reality. Films would follow films, until the action of each one would drown in a vast reservoir of pure perception. He would not be able to distinguish between good or bad films, all would be swallowed up into an endless blur. He would not be watching films, but rather experiencing blurs of many shades. Between blurs he might even fall asleep, but that wouldn’t matter. Sound tracks would hum through the torpor. Words would drop through this languor like so many lead weights. This dozing consciousness would bring about a tepid abstraction. It would increase the gravity of perception. Like a tortoise crawling over a desert, his eyes would crawl across the screen. All films would be brought into equilibrium – a

vast mud field of images forever motionless. But ultimate movie-viewing should not be encouraged, anymore than ultimate movie-making.

What I would like to do is build a cinema in a cave or an abandoned mine, and film the process of its construction. That film would be the only film shown in the cave. The projection booth would be made out of crude timbers, the screen carved out of a rock wall and painted white, the seats could be boulders. It would be a truly “underground” cinema. This would mean visiting many caves and mines. Once when I was in Vancouver, I visited Britannia Copper Miners with a cameraman intending to make a film, but the project dissolved. The

tunnels in the mine were grim and wet. I remember a horizontal tunnel that bored into the side of a mountain. When one was at the end of the tunnel inside the mine, and looked back at the entrance, only a pinpoint of light was visible. One shot I had in mind was to move slowly from the interior of the tunnel towards the entrance and end outside. In the Cayuga Rock Salt Mine under Lake Cayuga in New York State I did manage to get some still shots of mirrors stuck in salt piles, but no film. Yet another ill-fated project involved the American Cement Mines in California – I wanted to film the demolition of a disused cavern. Nothing was done.

©Artforum, September 1971.

ROBERT SMITHSON (New Jersey, 1938-New York, 1973) was one of the greatest exponents of American land art. His sculpture, drawing, holography, film, and writings were crucial in redefining practices and parameters in contemporary art. He made three films, including *Spiral Jetty* (1970), which charted the course of his sculpture in Great Salt Lake, Utah, United States.