

KEN JACOBS: A PERVERSÃO DOS ARQUIVOS E AS FIGURAS QUE OBSERVAM OS ESPECTADORES

Ken Jacobs: the perversion of archives and the figures that watch the spectators

Ken Jacobs: la perversión de los archivos y las figuras que miran a los espectadores

Pablo Gonçalves Martins

Doutor; Faculdade de Comunicação, FAC, Universidade de Brasília, UnB.

E-mail: pablogoncalo@gmail.com

Resumo

O artigo analisa duas obras recentes do cineasta norte-americano Ken Jacobs que interagem diretamente com aspectos da remediação. O primeiro filme chama-se A Tom Tom chaser (2002), no qual Ken Jacobs registra a telecinagem que transforma o filme silencioso Tom Tom the piper's son da sua materialidade química à mídia eletrônica. O segundo filme é The guests (2014). Trata-se de um 3D não convencional, no qual Jacobs encontra e manipula um breve trecho dos irmãos Lumière para inventar e descobrir olhares e fenômenos óticos que não estavam evidentes nos fotogramas originais.

Palavras-chave: Ken Jacobs. Arquivo. Remediação. Cinema experimental. 3D.

Abstract

This article analyzes two recent works by American filmmaker Ken Jacobs that interact directly with aspects of remediation. The first is A Tom Tom Chaser (2002) in which Jacobs registers the telecine process that transforms the classic silent film Tom Tom the Piper's Son from chemical to electronic media. The second is The Guests (2014). It is a non-conventional 3D where Jacobs picks up a short take from a Lumière Brothers' film to invent and discover gazes that were not in the original footage.

Keywords: Archive. Ken Jacobs. Experimental Cinema. 3D.

Resumen

El artículo analiza dos trabajos recientes del cineasta estadounidense Ken Jacobs que interactúan directamente con aspectos de remediación. La primera película se llama A Tom Tom Chaser (2002), en la que Ken Jacobs graba el telecine que transforma la película muda Tom Tom the piper's son, de su materialidad química a medios electrónicos. La segunda película es The guests (2014). Es un 3D no convencional, en el que Jacobs encuentra y manipula un breve extracto de los hermanos Lumière para inventar y descubrir apariencias y fenómenos ópticos que no eran evidentes en los cuadros originales.

Palabras clave: Archivo. Ken Jacobs. Cinema Experimental. 3D.

I Dos acontecimentos às especulações: uma jornada no abismo

Desde 1961 Ken Jacobs envolveu-se diretamente com o grupo do Anthology Film Archives, o qual gravita em torno de Jonas Mekas e o seu círculo mais próximo de amigos, e vem realizando pesquisas, debates, projeções e a produção de filmes experimentais. Embora, desde então, Ken Jacobs tenha dirigido mais de trinta filmes seu trabalho pode ser dividido em dois diferentes momentos. Primeiramente, é importante considerar os experimentos de Jacobs com os arquivos, principalmente o modo como eles abordam o período do cinema de atrações e o que pode ser chamado como o primeiro cinema. 1969 foi a primeira projeção pública de *Tom, Tom, The Piper's son* (1969), quando Ken Jacobs atualizou o filme de 1905 produzido pela Mutoscope e pela Biograph. Num gesto inspirado, ele re-apresentou o filme antigo adicionando novos recortes óticos, decupagens internas ao quadro e ao frame, que alteraram os valores originais, sensíveis e estéticos, do filme. Este, como se sabe, tornou-se um dos mais conhecidos casos de found-footage e influenciou cineastas, experimentais e contemporâneos, como Michael Snow e Peter Kubelka, entre vários outros. Para além do seu aspecto estético, *Tom, Tom, The Piper's Son* também propiciou uma nova interpretação história que revisou a compreensão desse momento do cinema como pré-narrativo. Ao enfatizar as atrações visuais desse filme, Jacobs também acabou por influenciar diretamente as pesquisas de Tom Gunning e Charles Musser, responsáveis por uma guinada na forma de compreensão desse instante da história do cinema.

Vale a pena destacar, dentro do trabalho de deslocamento do found-footage de *Tom, Tom, The Piper's Son*, como Ken Jacobs também realizou pequenas e notáveis alterações na forma de ver, recortar e salientar as diversas imagens, os pequenos quadros, dentro do plano geral do filme de 1905. Ele não apenas remonta o arquivo encontrado, como o filma novamente e, de forma interessante, filma justamente a sua projeção na tela traçando um novo encontro entre o projetor e a câmera. É no intervalo desse encontro, nos seus hiatos, tão bem enfatizados pela montagem, oscilando entre stills e

movimentos por arquivos (Røssakk, 2011), que Jacobs maneja o arquivo de forma performática. Assim, há uma produção de presença não do “efeito arquivo”, mas da sua materialidade (e visualidade). Permeada pelo arquivo, a performance do dispositivo e do efeito cinema duplica-se, não como imagem, nem como experiência, mas como materialidade.

Desde seus primeiros trabalhos, portanto, Jacobs visa despertar aberrações reais dentro do arquivo. São fantasmogarias latentes e voláteis, aberrações, contudo, que criam um novo dispositivo para o arquivo, o qual, desvirtuado, forma novas imagens, entre a filmagem e a projeção, novas descobertas óticas. Essa poética e performance do arquivo é um gesto constante e renovador em toda a obra de Jacobs. Ela instala-se no limiar entre linguagens e mídias; ela situa-se na fronteira do olhar que desloca-se entre formas visíveis e as mediações (internas e externas) das mídias óticas. Por isso Jacobs passa, ao longo do filme, por três instantes: exhibe o trecho todo; em seguida desconfigura-o, recorta-o, fragmenta-o, (e o perverte) para, no instante final, nos mostrar novamente o mesmo trecho, onde a forma da imagem e a experiência da visão já encontram-se essencialmente abaladas. Em Jacobs, a poética de subversão do arquivo é um gesto de diferença ótica-material.

O segundo grupo de experimentações conduzidas por Jacobs é conhecido, e por ele mesmo denominado, como filmes do Sistema nervoso, os quais, novamente, estão diretamente vinculados aos manejos de arquivos. Jacobs, contudo, realiza algo mais radical nesse grupo de filmes quando ele inverte o sentido e as direções dos quadros, dos frames e dos arquivos. Ele confronta, assim, os hábitos e os códigos de formação de imagens comuns aos espectadores, os quais ocorrem precisamente nos intervalos de sinapses entre o olho e o cérebro. No seu “Notes on the Nervous System” explana parte dos seus principais objetivos nesses experimentos:

O sistema nervoso consiste, basicamente, de duas impressões idênticas vindas de dois projetores de frames únicos capazes de avançar e congelar (no qual o filme torna-se uma série de slides correlatos). As impressões gêmeas se espalham pela projeção, frame a frame em vários graus de sincronização. Realiza-se uma diferença no movimento, e uma estranha ilusão de um espaço tridimensional via uma máscara ou uma hélice rotatória, entre os projetos, que alterna as imagens captadas” (Pierson, 2011, 15).

Otic Antics Starring Laurel and Hardy: Bye, Molly, de 2005, é provavelmente o mais famoso e esclarecedor experimento de Ken Jacobs sobre

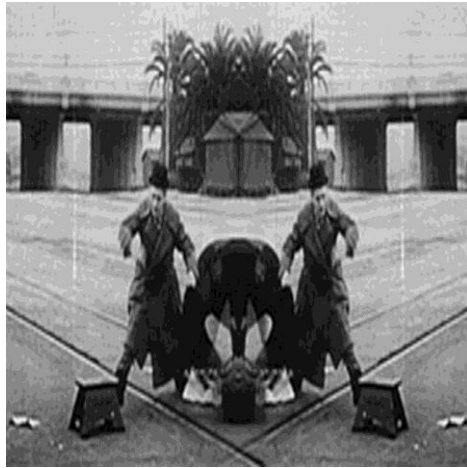


Figura 2

o seu projeto do Sistema Nervoso. Num dos primeiros frames do filme, Jacobs mostra as rodas de um trem que giram em diferentes ritmos e direções. Às vezes a imagem bifurca-se para então fundir dois frames em um só, único. Outras vezes, a imagem, subitamente, paralisa e os espectadores passam a escutar uma surpreendente paisagem sonora, a qual, por sua vez, também é inconstante. Embora Otic Antics não seja um filme 3D, sua feitura foi diretamente influenciada pelos princípios da tridimensionalidade. Isso significa que Jacobs enfatizou os intervalos entre os frames na sua imagem cinematográfica assim como os lapsos e hiatos entre as percepções do olho e as sinapses cerebrais ao registrar as imagens. Em Otic Antics Jacobs montou

o arquivo do seu filme de found footage gerando afinidades com uma velha locomotiva, e inspirado por esse imaginário cinematográfico, ele força os espectadores a verem algo que não estava previamente presente (ou era percebido ou mesmo imaginado) nos frames do próprio arquivo.

Seja nos seus trabalhos com arquivos ou nos seus experimentos e suas performances com o sistema nervoso central, Jacobs estabelece um duplo e paradoxal processo transitando de forma ativa entre arquivos e as imagens que eles transmitem. De um lado, ele confronta-se com o índice, numa luta, numa agonia poética, como se negasse o fato do índice sugerir uma única imagem de um evento. Ao retalhar, ladrilhar e mesmo hackear o índice que está nos arquivos ele acaba por negar a unicidade das informações e imagens disseminadas; ele acaba por desconfiar da imagem que ele quer passar e transmitir com tanta confiança.

Junto com a dúvida, por outro lado, Jacobs começa a buscar imagens latentes, virtuais, mas presentes; imagens que estariam lá, condensadas entre os nitratos de sal mal revelados, imagens que apenas ocasionalmente foram captadas, mas que podem reavivar das sombras dos arquivos. Esse ensaio por imagens possíveis é permeado por uma fé no encontro de possíveis imagens, mesmo que fugidias, mesmo que temporárias, mesmo que distorcidas e alucinadas. É aqui, no limite e na fronteira que separa o índice do evento, que Jacobs escava, desvirtua e desprograma a imagem. É, aqui, também, nesses entre-lugares da percepção, que Jacobs ultrapassa os cristais do tempo e atualiza, como se poeticamente tocasse os fractais do arquivo, as virtualidades da imagem. Se, como lembra Laura Marks, a imagem estabelece uma relação entre a informação e o infinito, Jacobs acaba por anular os sentidos e sentidos da informação e, assim, conduz e convida o espectador a experimentar novas dobras espaciais – do outro lado do arquivo – e inusitadas dobras temporais, em imagens, no cérebro do espectador, que apontam para o futuro.

De forma provocativa, Jacobs nos lança em outro ambiente e contribui para ultrapassar uma compreensão do arquivo restrita ao testemunho, como, por exemplo, é abordado por Giorgio Agamben ou Beatriz Sarlo. As cintilâncias audiovisuais, nesse outro recorte, apontam para um devir e, na esteira do mal arquivo (Archive fever), de Jacques Derrida, o arquivo gera seus próprios desvios, suas aberrações especulativas sobre aquilo

que está fora do índice e ausente de certa aura do acontecimento¹. Em Jacobs, o arquivo é sobretudo múltiplo, poliédrico e dobradiço — é um fenômeno ótico que nos conduz a outras espirais espaciais-temporais.

Como um hacker imerso em mídias analógicas, Jacobs acaba por desrespeitar os archons dos arquivos audiovisuais. Por archons compreendemos, na esteira de Derrida, as forças de constrição que tornam os arquivos possíveis, os conceitos prévios, patriarcais e autoritários, que engendram conceitos e percepções secundários, derivados, já pré-formatados. Em Jacobs, essas forças são sobretudo óticas, são padrões tecnológicos que inventam (e restringem) as possibilidades técnicas do ato perceptivo e da observação. Assim, Ken Jacobs perverte os archons óticos — os moldes perceptivos — e as configurações técnico-sensóreas que tornam o olhar audiovisual possível — e histórica ou tecnologicamente restrito. No entanto, o que significa afirmar que Jacobs estabelece uma perversão dos arquivos? Juntamente com seu aspecto ético, como a perversão instala vestígios estéticos? Como ela lida com as pulsões (eróticas ou não) da especulação? De forma mais detalhada, a perversão ressurge como um modo poético em filmes mais recentes de Jacobs e é com eles que dialogaremos nas próximas linhas.

2 *A Tom Tom chaser* (2002): um arquivo no limbo

Curiosamente, Jacobs chamava seu filme *A Tom Tom Chaser* (2002) como uma improvisação com scanner. De uma maneira realmente simples, o filme retoma novamente o arquivo de Tom Tom the Piper's Son e observa o processo da sua telecinagem, o qual transfere o material químico, original,

numa imagem eletrônica. Ao usar um princípio estético similar aos seus filmes anteriores, Jacobs também reenquadra os planos originais da Mutoscope e dos arquivos filmicos da Biography. No entanto, em *Tom Tom Chaser* o blur e o borrão da imagem é, de fato, mais forte e acaba por se instalar com destaque no proscênio. Esse gesto de reenquadramento, de gerar novos frames dentro do frame, instala-se pontualmente na fronteira entre diferentes mídias e configurações tecnológicas, o que significa um sutil jogo entre as três instâncias centrais do processo de remediation que são a mediacy, a hypermediacy e a própria remediation.



Figura 3

¹ Embora com diferenças sutis entre si, as importantes reflexões de Agamben, Sarlo e Derrida sobre o arquivo possuem o trauma, o passado e a remoção dessa experiência vivida, ou escapada, como força motriz. Derrida, por outro lado, enfatiza como o arquivo já é o conceito institucional que delimita e engendra os arquivos, as interpretações e outros futuros possíveis. Pensamos que as experimentações de Jacobs transpõem a questão do arquivo para uma materialidade tecnológica e seu encontro com o cérebro do espectador. Na sua ênfase no sistema nervoso, Jacobs estabelece uma forma de arquivar e desarquivar imagens que é altamente conflitante, agonística, mas que certamente aponta para imaginações diferenças dessas de um arquivo fundamentado numa experiência vivida.

Ao enfatizar a materialidade e os aspectos midiáticos do arquivo, Jacobs acaba por situá-lo num não-lugar, flutuante, sem uma localização definida. Por isso, ele convida os espectadores a inventarem olhares atravessados ou permeados pelas transformações do arquivo. Não se trata mais de um arquivo original e tampouco de um arquivo após o seu devir. Vê-se, tão somente, um arquivo deslocado. De forma peculiar, os espectadores ficam indefesos, só conseguem projetar um olhar entre as mídias, dentro de uma certa fronteira e para além de uma mídia específica, de uma forma e uma configuração.

Montado de forma arguta, *A Tom Tom Chaser* cria percepções estéticas realmente rápidas, velozes, que às vezes força os espectadores a lidar com uma mídia específica; em seguida dispõe a mesma imagem em outra materialidade, num suporte distinto e então alterna as formas de percepção entre os frames e as mídias. Esse reenquadramento ocorre num entre-lugar e, conseqüentemente, borra a imagem, a sua forma, a maneira como a interpelamos para... ver. O olho, assim, raramente obtém tempo suficiente para reenquadrar entre a alternância de tais materialidades. São imagens que situam-se num constante estado de everscência. O olho, dessa forma, precisa e reivindica mais tempo para capturar, focar, e ver (ou acreditar que vê) uma imagem ausente de mídias ou de materialidades. Em Jacobs, a poética da perversão dos arquivos ocorre num hiato entre mídias.

Direta ou indiretamente, esses movimentos realizados por Jacobs interagem com o conceito de remediação, tal como elaborado por Jay David Bolter e Richard Grusin, para quem a remediação seria a transferência ou reconfiguração do conteúdo de uma mídia (ou da percepção de uma mídia) em outro suporte ou materialidade midiática. Uma remediação, contudo, deve acontecer em duas instâncias diferentes ou mesmo duas materialidades distintas. O primeiro movimento, conhecido como immediacy, estabelece um ponto de vista subjetivo e um efeito de uma realidade virtual. Em mídias visuais a immediacy oferece aos espectadores uma experiência imersiva, na qual o ato de ver simula um sentido de realidade. Na genealogia que traçam

sobre a immediacy, Bolter and Grusin retornam à perspectiva no Renascimento italiano, quando os espectadores olhavam pelas imagens e despertavam uma sensação de realmente acreditarem no que viam. A immediacy, portanto, despertaria uma sensação natural e uma disposição imediata.

Do outro lado, encontramos a hypermediacy, que seria uma construção que oferece aos espectadores a percepção da própria mídia, da sua materialidade, das suas intrínsecas articulações de mediações. Isso significa que o espectador poderia, simultaneamente, observar a representar assim como a mídia permite, na especificidade da sua materialidade, engendrar essa representação. Dessa forma, a hypermediacy flertaria constantemente com a fragmentação, mídias heterogêneas, interrupções e indeterminações. “Na variedade das suas formas, a lógica da hypermediacy expressa a tensão entre observar um espaço visual entre mediado e como um espaço 'real' que está lá, para além da própria mediação” (Bolter & Grusin, 2000, 41).



Figura 4

Os gestos de remediação poetizados por Jacobs em *A Tom Tom Chaser* (assim como em boa parte dos seus trabalhos) dialogam mais

precisamente com a vertente e a tradição da *hypermediacy*. No entanto, em momentos realmente breves Jacobs convida o espectador a acreditar naquilo que é conhecido como o efeito do arquivo, o qual seria uma sensação de passado e de realidade enquanto se constrói um olhar dentro do quadro e do frame. O arquivo de Tom Tom, nessa perspectiva, oscila entre a percepção química e a eletrônica e Jacobs insere suas remediações justamente no entre-lugar dessas materialidades. De forma provocativa, Jacobs sugere crença e dúvida frente aquilo que os espectadores estão vendo. A localização da sua *hypermediacy* ocorre entre os arquivos, como fenômenos cinematográficos, percepções e mídias.

Se o processo de scanning apaga os vestígios de uma remediação numa computação algorítmica e digital, Ken Jacobs realiza o justo oposto. Entre arquivos e *hypermediacy*, A Tom Tom Chaser desperta justamente uma imagem-scanner, a qual não é apenas transitória, mas também desprovida de materiais e configurações midiáticas. Quando uma imagem é liberada do seu suporte material ela ocorre apenas dentro do cérebro, num delay, como uma ilusão. Sem uma materialidade específica, a imagem restringe-se a um fantasma, um simulacro, uma figura, quase autônoma.

3 *The guests* (2014): os passos e os traços das figuras

The Guests é um dos últimos filmes de Ken Jacobs que lida diretamente com a tecnologia 3D. Esse é o primeiro trabalho no qual ele usa uma câmera 3D, assim como um óculos para ser utilizado pelos espectadores. No entanto, e tal como argumentamos acima, as experimentações de Jacobs com o 3D ocorrem desde 1970, nos seus filmes do Sistema Nervoso, os quais podem ser vistos como uma íntima continuidade com as suas experimentações mais atuais.

Novamente – e não por mera coincidência, *The Guests* usa arquivos e materiais de found-footage, de suporte químico, como seu ponto de partida

criativo. Jacobs escolhe um filme original dos irmãos Lumières que possui poucos minutos e apenas registra a chegada dos convidados do casamento da irmã dos Lumières. A primeira perversão que Jacobs realiza é uma extensão radical da duração cinematográfica do arquivo original. Dessa forma, utiliza-se reiteradamente de um efeito de câmera lenta, ou melhor, lentíssima, na qual os poucos segundos de alguns frames alongam-se por minutos. Ao alternar ritmos e movimentos, Jacobs transforma o registro dos irmãos Lumières numa inédita experiência de noventa minutos. A radical extensão dessa duração acaba por dilatar a presença das figuras, dos convidados do filme, que andam, passo a passo, frame a frame pelas câmeras dos irmãos Lumières até os óculos 3D.



Figura 5

A segunda perversão de Jacobs está diretamente relacionada ao efeito Pulfrich, o qual, como o diretor certa vez afirmou, é um dos conceitos centrais que o influenciou nos seus experimentos em 3D. O efeito Pulfrich ocorre entre os dois olhos e os sinais de imagens que eles enviam ao cérebro e ele explora justamente o hiato e o delay desses envios. O hiato, nesse caso, é essencialmente diferente daquele que ocorre na persistência retiniana, a qual argumenta que um movimento interno do aparato cinematográfico abre e cria

a ilusão da imagem em tempo e fluxo contínuo. Sutilmente, o intervalo do efeito Pulfrich ocorre diretamente entre os olhos e o cérebro. Ele cria uma demora na imagem e nas suas pequenas diferenças na luz e, assim, acaba por inserir um pêndulo ou um lapso de tempo entre os olhos e o cérebro, o qual prolonga o tempo de percepção de uma imagem para outra.

De forma curiosa o efeito Pulfrich costuma ser evocado justamente para despertar o efeito da tridimensionalidade. Em *The Guests*, Kan Jacobs realiza o justo oposto: ele instala um óculo 3D e evoca o efeito Pulfrich para sugerir descrenças, dúvidas no próprio ato de ver; ele borra a visão e cria aberrações num ambiente tipicamente tridimensional. Dessa forma, o 3D torna-se opaco. O pêndulo imagético, minuciosamente urdido por Ken Jacobs estabelece disparidades espaciais entre objetos em movimentos. Por isso, *The Guests* revela-se como um filme – ou uma experiência cinematográfica ímpar – na qual o espaço não é uma projeção, mas uma invasão dos elementos e das figuras presentes na tela ao espaço do próprio cinema, lado a lado dos espectadores.

Ken Jacobs combina a duração de um arquivo com o efeito Pulfrich e, paulatinamente, coloca-o em fricção com o efeito reverso do 3D. Assim, ele perverte o que chamamos como o efeito arquivo e consolida algo mais radical do que uma remediação comum. Juntamente com *Adieu au Language* (2014), de de Jean-Luc Godard, pode-se perceber uma hypermediacy com a linguagem 3D, na qual o 3D torna-se opaco, num fenômeno que ocorre entre os olhos e o cérebro e produz um sentimento de estranheza diante de um aparato 3D que os espectadores estão acostumados a encarar como um natural prolongamento do real. *The Guests*, nesse diapasão, revela-se como um filme

que sugere e desperta tantos efeitos como contra-efeitos. É como se ele jogasse contra o seu próprio instrumento, negando vertentes da mídia que o suporta: ele inicia dentro de um 3D, observando frames inusitados ou que eram mesmo invisíveis dentro dos recortes – e dos conceitos – originais do arquivo captado e retrabalhado. Com tais gestos, o arquivo dos irmãos Lumières regressa aos traços das pinturas impressionistas (ecoando o epíteto de os últimos impressionistas, como Godard certa vez os chamou). Os espectadores, pouco a pouco, passam a observar rostos, detalhes intrigantes, gestos delicados, movimentos inusitados e outros cristais dessa demorada imagem-tempo. Nesse filme, Jacobs cria uma experiência em 3D similar à arte cinética e utiliza um jogo com tonalidades, profundidades e outros artifícios formais caros à pintura, por exemplo de Mondrian. Olha-se para uma obra plástica que enaltece superfícies.

É como se as imagens fantasmáticas gravadas pelos Lumières criasse volume, brilho e formas que, uma vez ilusoriamente reavivadas, se apresentassem elas mesmo como um efeito autônomo, independente. Trata-se de um filme literalmente escultórico. Paulatinamente, no intervalo entre um pêndulo e outro, entre uma ontologia e uma vertigem das imagens, os espectadores começam a perceber que não estão apenas vendo fantasmas, mas, de forma, assombrosa, ocorre exatamente o contrário. Os espectadores sentem-se observados do outro lado dessas imagens-cristal. Essa disparidade de *The Guests* se apropria da sobrevivência das imagens, tal como Aby Warburg as descreve (Didi-Huberman, 2002)². No entanto, essa sobrevivência e inversão de perspectiva seria realmente peculiar, já que Jacobs encara um cinema que abole as dinâmicas da perspectiva clássica e revela uma

² O conceito de *Nachleben*, tal como formulado por Aby Warburg, capta a atualização histórica de pulsões potentes mas não inteiramente realizadas em imagens. É importante salientar que embora o conceito tenha sido traduzido por Didi-Huberman como sobrevivência, o termo *Nachleben* aponta mais para uma postumidade extemporânea e revigorada do que uma concepção etérea, essencialista e platônica da imagem. Os fantasmas, por esse viés, são frutos de uma densa psicologia social que é despertada, diferentemente, em cada acontecimento histórico. Trata-se, enfim, de uma diferença de cunho filológica-imagética.

forma sensível de organização e disposição da imagem que nega o projeto original do ponto de fuga. Ken Jacobs cria fissuras na concepção clássica de uma certa ontologia da imagem, cria-as por dentro do filme dos Lumières, pervertendo-o. Ele atualiza e realiza o oposto de uma arqueologia, na qual a nostalgia inerente ao efeito do arquivo, desdobra-se num arquivo que gera futuros acontecimentos óticos, devires sensíveis que vão além de uma interpretação sobre fatos, evidências ou aspectos circundantes das imagens do passado. Em *The Guests* os instantes de remediação podem ser considerados como gestos utópicos e mesmo impossíveis de desmediação do arquivo. São instantes heréticos que, inclusive, ultrapassam a mera experiência estética. Por isso, ao fim dessa experiência inédita, brinda-se a vitalidade das nossas retinas, enquanto, resguardado, Ken Jacobs nos saúda diante da sua peculiar heresia visual.

Mais do que alcançar as palavras finais deste artigo, toca-se num último retrato, numa última imagem, quando Ken Jacobs, ele mesmo, transforma-se, dentro do arquivo, numa figuração audiovisual. Em *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2000) Jonas Mekas mostra e comenta um arquivo dos anos setenta, em sua, casa. São momentos íntimos, festivos, que celebram a delicadeza do cotidiano, de uma vida amena, prazerosa, telúrica. Cercado por amigos em seu apartamento, Mekas destaca um instante em que Jacobs está com a bíblia entre as mãos e lê, interpreta, comenta, conversa sobre um dos seus trechos. A cena é muda, e mesmo como um arquivo, um índice desse acontecimento, pode-se, tal como o filme a mostra, apenas especular e imaginar o que decerto Jacobs teria dito. Mesmo assim o encontro é realmente revelador. Tanto Jacobs, como Mekas e Spiegelman, são artistas de origem judia e não por acaso parecem inserir os jogos entre imagens, memória e arquivos num afã lúdico de reavivar algo que já aconteceu – do índice à imaginação do real, algo que já está dado, inscrito e arquivado nesse grande suporte que, um tanto misticamente, podemos chamar de mundo.

Se tudo está escrito, reaviva-se uma certa aura original apenas por um contato com os arquivos do mundo. Escrever, nessa lida, passa menos por inventar algo novo do que por re-escrever (ou rever) aquilo já previamente escrito, armazenado e inscrito. É nessa atmosfera um tanto religiosa, que as subversões dos arquivos em Ken Jacobs persistem em instaurar o ato de ver para além da imagem – na transcendência da sua sacralização – e para além do seu suporte físico, material e midiático. São gestos profanos que encarnam uma presença ética. Se o arquivo audiovisual cria um mundo já dado para o espectador, Ken Jacobs busca ver através desse mundo, e busca revelar algo que escapou a esse mundo, que não foi abrigado. Como se da criação do mundo, pela imagem cinematográfica, passássemos às criaturas, `as figuras, que lá dentro estão, pétreas, mudas, imóveis e, pouco a pouco, fôssemos acompanhados pelos seus fantasmas quando, numa psicótica esquizofrenia das imagens, eles comessem a adquirir autonomia ótica e escultural. A síntese das perversões poéticas de Ken Jacobs desdobra-se num mundo audiovisual criado pelas próprias criaturas que habitam os arquivos. Ali, as figuras deixam de ser passivas e iniciam provocações ao olhar do espectador, antes autônomo. Elas passam a conduzir os mecanismos do olhar, como Virgílio conduziu Dante pelo Inferno e pelo Purgatório, são figuras-guias, que nos conduzem para um mundo que sim, vemos (e lemos), mas que nunca conseguiremos habitar. O efeito paradoxal dessas experiências imagéticas está na sua força, revela-se entre os instantes de vertigem e das alucinações numa forma poética de descontrolar o olhar; após o fim de cada sessão, tais imagens passam a habitar nossas memórias como presenças indeléveis. É este o prazer, herético – de uma heresia ótica, que a perversão dos arquivos oferta aos seus espectadores.

Referências

AGAMBEN, Giorgio, 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Meridian: Crossing Aesthetics). Stanford University Press.

BARON, Jaimie, 2014. *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. New York, Routledge.

BELISLE, Brooke, 2014. Depth readings: Ken Jacobs's digital, Stereographic films. *Cinema Journal*, Volume 53, Number 2, Winter, pp 1 – 26. University of Texas Press.

BOLTER, Jay David & Grusin, Richard, 2000. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

DERRIDA, Jacques, 1995. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Gailée.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art e temps de fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit.

GUNNING, Tom, 1989. Films that tell time: the paradoxes of the cinema of Ken Jacobs. In *Film that tell time: a Ken Jacobs retrospective*, eds David Schwartz. New York: American Museum of Moving Image.

MARKS, Laura, 2010. *Enfoldment and infinity: an islamic genealogy of new media art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

PIERSON, Michele, 2011. Ken Jacobs – a half century of cinema. In *Optic antics: the cinema of Ken Jacobs*, eds Michele Pierson, David E. James, Paul Arthur, 3 – 25. Oxford University Press.

RØSSASK, Eivind, 2011. Acts of delay: The play between stilness and motion in Tom, Tom, the Piper's son. In *Optic antics: the cinema of Ken Jacobs*, eds Michele Pierson, David E. James, Paul Arthur, 96 – 107. Oxford University Press.

SARLO, Beatriz, 2007. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras.

SPIEGELMEN, Art, 2008. *Breakdowns: portrait of the artist as a young %@&*!* New York: Pantheon.

Lista de imagens

Imagem 1: Breakdowns, Art Spigelman.

Imagem 2: *Ontic Antics Starring Laurel and Hardy: Bye, Molly*, Ken Jacobs, 2005.

Imagem 3: *A Tom Tom Chaser*, Ken Jacobs, 2002.

Imagem 4: *The Guests*, Ken Jacobs, 2014. *piegelmén, Art*, 2008. *Breakdowns: portrait of the artist as a young %@&*!* New York: Pantheon.