

The background image shows a dry, hilly landscape with sparse, brownish vegetation. Several people are visible on the slopes, some appearing to be working or walking. In the lower right, a light-colored station wagon is parked on a dirt road, with a person standing next to it. A large, cylindrical metal tank lies on its side on the slope above the car.

RCL

63

**Revista de Comunicação
e Linguagens**

Journal of Communication
and Languages

ISSN 2183-7198

Outono/Inverno Fall/Winter 2025

DEATH-IMAGES: REVISITING DELEUZE'S 'TIME-IMAGE' IN CINEMA AFTER 1985

**IMAGENS-MORTE: REVISITANDO A 'IMAGEM-TEMPO'
DE DELEUZE NO CINEMA DEPOIS DE 1985**

Lucas Ferraço Nassif
Marco Grosoli
Vasco Baptista Marques
Susana Viegas
(Eds.)

ic NOVA
INSTITUTO
DE COMUNICAÇÃO
DA NOVA

N NOVA FCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

This work is funded by national funds through the FCT — Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of project UID/5021/2025.

FICHA TÉCNICA EDITORIAL INFORMATION

**Revista de Comunicação
e Linguagens**

*Journal of Communication
and Languages*

DEATH-IMAGES: REVISITING

DELEUZE'S 'TIME-IMAGE'

IN CINEMA AFTER 1985

IMAGENS-MORTE: REVISITANDO

A 'IMAGEM-TEMPO' DE DELEUZE

NO CINEMA DEPOIS DE 1985

N. 63

Direcção

Editors-in-Chief

Teresa Mendes Flores

ICNOVA e Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade Nova
de Lisboa e Universidade Lusófona, Portugal

teresaflores@fcsh.unl.pt

Maria do Carmo Piçarra

ICNOVA e Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade
Nova de Lisboa, Portugal

mcarmopicarra@fcsh.unl.pt

Editores deste número

This issue Editors

Lucas Ferraço Nassif

Instituto de Filosofia da NOVA
(IFILNOVA) Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas Universidade
NOVA de Lisboa, Portugal

lnassif@fcsh.unl.pt

Marco Grosoli

Instituto de Filosofia da NOVA
(IFILNOVA) Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas Universidade NOVA
de Lisboa, Portugal

mgrosoli@fcsh.unl.pt

Vasco Baptista Marques

Instituto de Filosofia da NOVA
(IFILNOVA) Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas Universidade NOVA
de Lisboa, Portugal

vascomarques@fcsh.unl.pt

Susana Viegas

Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)
Departamento de Ciências da
Comunicação Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas Universidade NOVA
de Lisboa, Portugal

susanaviegas@fcsh.unl.pt

Frequência Frequency

Semestral *bi-annual*

Publicação em acesso livre

Publication in open access

Processo de revisão

Review process

Revisão cega por pares

Double blind peer review

ISSN

2183-7198

DOI

<https://doi.org/10.34619/8yzx-efw9>

Endereço da Redacção

Journal address

Instituto de Comunicação da NOVA
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa Avenida
de Berna, 26-C | 1069-061 Lisboa

icnova@fcsh.unl.pt

www.icnova.fcsh.unl.pt

Coordenação Editorial

Editorial Coordination

Patrícia Contreiras

ICNOVA — Instituto de Comunicação
da NOVA, Portugal

patriciacontreiras@fcs.unl.pt

Design

Tomás Gouveia

Capa Cover

Taste of Cherry, Abbas Kiarostami, 1997

Revista de Comunicação e Linguagens

Journal of Communication and Languages

<https://revistas.fcs.unl.pt/rci>

Os números anteriores da revista
estão disponíveis em

*The previous issues of the journal
are available at*

<https://revistas.fcs.unl.pt/rci>

Este trabalho é financiado por fundos
nacionais através da FCT — Fundação para
a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito
do projeto UID/5021/2025.

*This work is funded by national funds through
the FCT — Foundation for Science and
Technology, I.P., within the scope of project
UID/5021/2025.*

A *Revista de Comunicação e Linguagens*
(ISSN: 2183-7198) está incluída nos
catálogos Scopus, ERIH PLUS (European
Reference Index for the Humanities and
Social Sciences), Latindex, ProQuest/CSA
(Cambridge Scientific Abstracts)
e ROAD, Directory of Open Access
scholarly Resources.

*The Journal of Communication and
Languages (ISSN: 2183-7198) is indexed in
Scopus, ERIH PLUS (European Reference
Index for the Humanities and Social
Sciences), Latindex, ProQuest / CSA
(Cambridge Scientific Abstracts) and
ROAD, Directory of Open Access
scholarly Resources.*



Este trabalho está licenciado sob
a [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
This work is licensed under the
[Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

©2025, ICNOVA.

Todos os direitos reservados. *All rights reserved.*

**CONSELHO CIENTÍFICO
INTERNACIONAL**
INTERNATIONAL SCIENTIFIC BOARD

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac
(Federal University of Santa Catarina)
— Brazil

António Fernando Cascais
(Universidade Nova de Lisboa,
Faculty of Social and Human Sciences)
— Portugal

Gail Day (University of Leeds)
— United Kingdom

Geoffrey Batchen (University of Oxford)
— United Kingdom

Jeremy Stolow (University of Concordia,
Montreal) — Canada

John Tagg (University of Binghampton) — US

Jorge Ribalta (Independent researcher)
— Spain

José Gomez-Isla (University of Salamanca)
— Spain

Luis Deltell Escolar (Complutense University
of Madrid) — Spain

Maria Teresa Cruz (Universidade
Nova de Lisboa, Faculty of Social and
Human Sciences) — Portugal

Michelle Henning (University of Liverpool)
— United Kingdom

Michiel de Lange (Media and Cultural
Studies, Utrecht University, Utrecht)
— Netherlands

Philippe Dubois (Sorbonne Nouvelle
University, Paris III) — France

Steve Edwards (Birbeck College, University
of London) — United Kingdom

Teresa Castro (Sorbonne Nouvelle University,
Paris III) — France

Tom Gunning (University of Chicago) — US

Ulrich Baer (New York University) — US

Víctor del Río García (University of
Salamanca) — Spain

CONSELHO CONSULTIVO, N. 63
ADVISORY BOARD, ISSUE 63

Alex Lichtenfels (University of Salford)
— Reino Unido

Ana Matilde de Sousa (Faculdade
de Belas-Artes, Universidade de Lisboa)
— Portugal

Bruna Carolina Carvalho (Universidade
do Porto) — Portugal

Carlos Natálio (Escola das Artes,
Universidade Católica Portuguesa)
— Portugal

Cecília Mello (Universidade de São Paulo)
— Brasil

Cíntia Vieira da Silva (Universidade Federal
de Ouro Preto) — Brasil

David Martin-Jones (University of Glasgow)
— Reino Unido

Emre Caglayan (American University
of Paris) — França

Gabriel K. Tonelo (Escola de Comunicações
e Artes, Universidade de São Paulo)
— Brasil

Hermano Callou (Universidade Federal
do Rio de Janeiro) — Brasil

Jaime Pena (FilMOTECA de Galicia)
— Espanha

José Bértolo (Universidade NOVA
de Lisboa) — Portugal

Lior Zylberman (Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo, Universidad
de Buenos Aires) — Argentina

Luís Mendonça (Universidade NOVA
de Lisboa) — Portugal

Manuel Bogalheiro (Universidade Lusófona
de Lisboa) — Portugal

Marco Dalla Gassa (Università Ca' Foscari
di Venezia) — Itália

Marcos Felipe (Universidade Federal do Rio
Grande do Norte) — Brasil

Muhammad Haris (Habib University,
Karachi) — Paquistão

Nélio Conceição (Universidade NOVA de
Lisboa) — Portugal

Otávio Leonídio (Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro) — Brasil

Özgün Eylül İşcen (Technische Universität
Dresden) — Alemanha

Pablo Enrique Abraham Zunino
(Universidade Federal do Recôncavo
da Bahia) — Brasil

Patrícia Sequeira Brás (Universidade
de Coimbra) — Portugal

Abstract

Marking forty years since Gilles Deleuze's *Cinema 2: The Time-Image*, this special issue brings together essays on films and filmmakers working after 1985 whose practices develop new modalities of "death-images" that Deleuze could not have foreseen, yet which sharpen our understanding of what is at stake in his cinematic theory. Across the selected case studies, death is not treated uniformly; rather, its heterogeneous forms show that the death-image is not a single figure but a constellation of cinematic strategies through which time becomes thinkable. These analyses, which explore the convergence between "time-images" and Viegas's conceptualization of "death-images" (2023), also reopen the broader question of what lies between the two *Cinema* volumes, and beyond them, in the conceptual evolution of the "time-image" itself. Thus, the special issue constructs a corpus capable of re-evaluating the time-image after 1985, while the essays demonstrate how contemporary "death-images" expand, challenge, and transform Deleuze's insights, revealing how cinema continues to think about time (and life) through its manifold encounters with death.

Keywords

Gilles Deleuze | Film-Philosophy | Time-Image | Death-Image

Resumo

Assinalando os quarenta anos de *Cinema 2: A Imagem-Tempo*, de Gilles Deleuze, este número especial reúne ensaios sobre filmes e cineastas que trabalham após 1985 e cujas práticas desenvolvem novas modalidades de "imagens-morte" que Deleuze não poderia ter antecipado, mas que permitem esclarecer o que está verdadeiramente em causa na sua teoria cinematográfica. Ao longo dos estudos de caso selecionados, a morte não é tratada de forma uniforme; pelo contrário, as suas formas heterogêneas mostram que a imagem-morte não constitui uma figura única, mas antes uma constelação de estratégias cinematográficas através das quais o tempo se torna pensável. Estas análises, que exploram a convergência entre as "imagens-tempo" e a conceptualização das "imagens-morte" proposta por Viegas (2023), reabrem também a questão mais ampla do que se situa entre os dois volumes de *Cinema* — e para além deles — na evolução conceptual da própria imagem-tempo. Assim, este número especial constrói um corpus capaz de reavaliar a imagem-tempo após 1985, demonstrando de que modo as "imagens-morte" contemporâneas expandem, desafiam e transformam as ideias de Deleuze, revelando como o cinema continua a pensar o tempo (e a vida) através dos seus múltiplos encontros com a morte.

Palavras-chave

Gilles Deleuze | Filosofia do Cinema | Imagem-Tempo | Imagem-Morte

- 8 Lucas Ferraço Nassif, Marco Grosoli, Vasco Baptista Marques
& Susana Viegas
*Death-Images: Revisiting Deleuze's 'Time-Image'
in Cinema after 1985*
- 20 *Imagens-Morte: Revisitando a 'Imagem-Tempo'
de Deleuze no Cinema depois de 1985*

ARTIGOS ARTICLES

- 34 Filipe Ferreira
The Death-Image: Fifth Commentary on Bergson
- 55 Álvaro Martín Sanz
*El genocidio como tiempo suspendido. Deleuze,
la imagen-tiempo y la imagen-muerte en Rendez-vous
avec Pol Pot*
- 77 David Ferragu
*«La puerta está abierta». Alusión al inframundo y a la muerte
en el cine sustractivo*
- 94 Ömer Derdiyok
*Dirt in the Lungs: Specters of Death-Images in Nuri Bilge
Ceylan's Once Upon a Time in Anatolia (2011)*
- 114 Farshad Zahedi
*The Death-Image and the Ethics of Time: Kiarostami's Cinema
of Life, Absence and Duration*
- 134 Ingrid Rodrigues Gonçalves & Fabiana Marcello
*O movimento de reencontro em documentários
autobiográficos: retornar aos corpos, arquivos e objetos
de uma vida*
- 156 David Fleming
*Monstrous, Alienated, and Still Labouring Dead Philosophers:
Karl Marx (with 'Chinese characteristics' and 'chthulumedia
features') meets Confucius ... in a crepuscular theory crystal*
- 183 Paul Newman dos Santos & Paulo Cesar Castral
*Cidade-tempo: imagem, duração e as poéticas do viver
urbano no cinema contemporâneo*

ÍNDICE INDEX

204

Enxi Liu

*In Between Two Deaths: Hauntological Negative Time-Images
in Global South Cinema*

ENSAIOS VISUAIS VISUAL ESSAYS

224

Catarina Patrício

*The Crystal Ship: Lisbon as Lazarean City
after The Impossible*

251

Giselle Hinterholz

Juventude irresoluta: entre o devaneio e o ecrã

Death-Images: Revisiting Deleuze's 'Time-Image' in Cinema after 1985

LUCAS FERRAÇO NASSIF

Nova Institute of Philosophy (IFILNOVA)
School Of Social Sciences And Humanities
Nova University of Lisbon, Portugal
lfnassif@fcsh.unl.pt

MARCO GROSOLI

Nova Institute of Philosophy (IFILNOVA)
School of Social Sciences and Humanities
NOVA University of Lisbon, Portugal
mgrosoli@fcsh.unl.pt

VASCO BAPTISTA MARQUES

Nova Institute of Philosophy (IFILNOVA)
School of Social Sciences and Humanities
NOVA University of Lisbon, Portugal
vascomarques@fcsh.unl.pt

SUSANA VIEGAS

Nova Institute of Philosophy (IFILNOVA)
Department of Communication Sciences
School of Social Sciences and Humanities
NOVA University of Lisbon, Portugal
susanaviegas@fcsh.unl.pt

Before the publication of *Cinema 1: The Movement-Image* (1983) and *Cinema 2: The Time-Image* (1985), Deleuze devoted four years of lectures to the question of cinema (from November 1981 to June 1984). In the following academic year (1984-1985), he continued to explore cinema, but now in connection with the image of thought. Through cinema, Deleuze was questioning philosophy itself: "I suppose that all thought

presupposes an image of thought, a variable image,”¹ he states in the first session of his 1984 course (Deleuze 1984). This temporal coincidence opens up a broader question about the mutual shaping of cinema and philosophy in Deleuze’s thought: what is really at stake in these two volumes, and between them? And even in what precedes and follows the historical period encompassed by Deleuze’s reading of cinema?

In her article “Death as Film-Philosophy’s Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time,” Susana Viegas has shown that Gilles Deleuze’s concept of the “time-image” is inseparable from the philosophical thinking on death. She claims: “More than images that directly represent death, film suggests its own version of a *memento mori*, but this time in a more complex way, understood as a narrative ellipsis (from the Greek *élleipsis*) or omission, as a cryptic image of death. This is an indirect, oblique way of expressing future nonexistence: a death-image” (2023, 235). In other words, the “time-image”, as a mode of presenting time that breaks with the conventional understanding of it as a sequence of discrete moments, each mechanically linked to the previous and the next, inherently involves a conception of death beyond the mere interruption of linear life.

Thus, the “death-image” not only anticipates a cinematic death before it occurs, exceeding the simple interruption of linear life, but also resonates with the renewed philosophical concern with death that marked the twentieth century.

Indeed, twentieth-century philosophy witnessed a renewed interest in death, as existential and phenomenological approaches explored the paradox of reflecting on one’s own mortality and its role in shaping authentic existence. Heidegger (2000) argued that awareness of one’s own death gives life meaning, while after World War II thinkers such as Lévinas (2000) and Jankélévitch (2017) shifted attention to the death of the Other and to the meaning of action, respectively, thereby connecting mortality to ethics. Cinema has engaged with these philosophical reflections by portraying what Deleuze theorized as the “Lazarean subject” (2008, 201) best exemplified in Alain Resnais’s “Night and Fog” (1955). This figure illustrates the convergence of the “time-image” and the “death-image” and exemplifies what lies “between two deaths,” symbolic and real, revealing the profound affinities between cinema and philosophy in confronting mortality, the passage of time, and ethical living.

Heidegger (2020) argued that awareness of one’s own death gives life meaning, while after the Second World War thinkers such as Lévinas (2000) and Jankélévitch (2017) shifted the focus to the death of the Other and to the meaning of action, respectively, thereby linking mortality to ethics.

But even if we accept that death lies at the core of Western philosophy, we often find ourselves avoiding this engagement, creating a fundamental disconnection between the affirmation of life and the evidence of death. Such existential disengagement can

1 Original in French: “Je suppose que toute pensée présuppose une image de la pensée, image variable” (our translation).

result in apathy or even thanatophobia. Yet, given death's omnipresence in films, television, and other media, there is a unique opportunity to revisit and reexamine this philosophical engagement.

Within the FILM AND DEATH project, we explore the intersection of moving image and mortality, questioning the thesis that films are a distraction from life; on the contrary, we argue that moving images prompt reflection on life and death, offering a space to meditate on ethical living and the temporal nature of existence. Its central hypothesis is that to film-philosophize is, in a sense, to learn to die (or to train for dying) and that film, like philosophy, has its own strategies for giving meaning to common questions and doubts about life and death. Ultimately, the FILM AND DEATH team investigates the paradoxical situation of contemporary life: while death permeates our media, daily news, and audiovisual popular culture, we tend to avoid confronting its significance and, just as death has long been regarded as the muse of philosophers, it can equally be seen as the muse of film-philosophers, inspiring both thought and cinematic practice to meditate on the transient, finite, and meaningful nature of life.

For instance, Marco Grosoli has shown how Deleuze's crystal-images (a term designating, among other things, "all those games of mirrors between real and imaginary, past and present, actual and virtual and so on and so forth that artistic modernity had by that time long rehearsed" (Grosoli 2025, 9) substantially inform the structure of Paolo Taviani's testament film *Leonora addio* (2022). The film even features "a mannerist imitation of Italian neorealism in terms that are specifically reminiscent of Deleuze's take on neorealism" (Grosoli 2025, 9) in a long scene approximately halfway through the film and consisting entirely of what Deleuze called "pure optical situations" (Deleuze 2008, 2), "emerging as a result of the blockage of sensory-motor schemes brought forth by [Second World] war" (Grosoli 2025, 9).

Reflecting the broader materialist turn in contemporary film studies, and drawing on an analysis on two films by Bill Morrison (*Decasia* [2001] and *Tributes-Pulse* [2011]), Vasco Baptista Marques (2025) coined the concept of the "dying-image": an image that exposes aging and death as forces directly inscribed in its own material support (the film stock). Understood in this way, the dying-image extends Deleuze's taxonomy of the cinematographic image by seeking to think what it left unthought — the singularity of an image that emerges from the destructive action time exerts on filmic matter, thereby revealing the perishable, or dying, nature of that very matter, which, like all matter, is inevitably destined to decay.

In the abundant scholarship on Deleuze, along with works generally fleshing out the philosophical and cinematic richness of the diptych (Bogue 2003; Zabunyan 2011), others have focused on its potential for politics (Marrati 2008; Fujita 2018), gender (Rizzo 2012; Davis 2013), genre (Powell 2005) and film analysis (Esquenazi 2017); on its relationship with structuralism (Dawkins 2025), with semiotic (Dymek 2015) and not least with other, non-strictly-cinematic Deleuzian concepts (e.g. "sensation", Kennedy 2000; "affect", Del Rio 2008).

More to the point, several scholars have sought to clarify the boundaries between “images in movement”, “movement-images”, and “time-images”. Among them, David Martin-Jones (2011) expanded the geographical and historical range of film examples, proposing the concept of the “attraction-image” to support a non-continuous conception of time in early cinema and to highlight the limits of a strictly diachronic division between the two regimes. In turn, Cristóbal Escobar (2023) introduced the concept of the “intensive-image” to articulate the overcoming of a false division through cinematic intensities, extending Deleuze’s framework into the contemporary period. Similarly, Susana Viegas examined Deleuze’s apparent neglect of early cinema. For Deleuze, the birth of cinema properly begins with the “pioneers” such as Dziga Vertov, D. W. Griffith, and Abel Gance, associated with “montage, the mobile camera, and the emancipation of the point of view” (2009, 27). Through a historiographical approach to pre-Griffith and avant-garde self-reflexive films, Viegas identifies a historical shift that “allows us to understand film modernity before modern cinema” (2016, 248).

While seeking to highlight what seems to be a structural and recurring crisis between the two regimes, both David Rodowick and Daniela Angelucci emphasized that the transition between the two semiotic regimes is not merely historical but conceptual. Rodowick argued that Deleuze’s readings are informed by two distinct philosophical orientations toward time, movement, and thought: in *The Movement-Image*, the influence of the Hegelian “will to truth”, in *The Time-Image*, that of the Nietzschean “will to power” (2001, 172–202). Angelucci, by contrast, described the transition as one from an organic totality (culminating in Hitler’s totalitarianism) to a “vacuum” or gap, that is, the impossibility of thought itself (2014, 372–373).

Jacques Rancière, however, offers a contrasting view. He argued that there is not even a clear distinction between the two semiotic regimes (2001, 151–152). According to Rancière, the complexity of this distinction is not confined to the nature of the relationship between image and time—whether direct or indirect—but concerns two different perspectives on that very relationship. It is in this sense that he finds it unsurprising that Robert Bresson’s films appear in both of Deleuze’s cinema books without contradiction: the cinematographic images remain the same. There is no hierarchy or historical succession in the rupture of regimes, but rather a difference in point of view—the way time is presented.

It is true that Deleuze himself never clarified this ambiguity. For example, he points to different moments as inaugurating the time-image: at times locating the rupture within Hollywood cinema, with Orson Welles, and at others within European cinema, with Roberto Rossellini.

The relationship between Deleuze’s cinematic taxonomy and history is indeed a complex one — suffice it to mention the paramount importance of World War II qua ultimate, collective trauma (Deamer 2016; De Courville 2024) in structuring his classification, down to the very division between his two tomes, *Cinema 1* and *Cinema 2*. Without going into the intricacies of this relationship, to affirm that a relationship of some kind with history is there in Deleuze’s taxonomy in the first place is safe enough

for the following question to be legitimate and, arguably, inevitable: what happened to the “time-image” *after* the publication of *Cinema 2*?

The second volume ended on a hesitant note. Television, video, eventually new media, were rapidly opening vast horizons, and the extent to which they may have fit Deleuze’s diptych was then left pending. On the other hand, the book not only ended with crisis, but started with it too, as it is the crisis of organic representation that paved the way for the time-image, and for new ways of conceiving the inseparability between the organic and the inorganic as opposed to their distinction qua grounding of the movement-image.

By the same token, the very idea of linear time was questioned, implying that the very idea of the future should possibly be replaced by that of an unceasing movement from crisis to crisis. A few crises down the line, this special issue collects recent filmic examples of inextricability between organic and inorganic: arguably, *this* is the point of *Cinema 2* if ever there is one, not least because Deleuze had been working at a redefinition of their relationship since at least the times of *Difference and Repetition*, inaugurating a strand that will then continue with the book on Leibniz (1988) and beyond. That these examples rely on forms that are recognizably different from those collected in 1985 is not accidental. Our goal has been to show that *Cinema 2* remains extremely useful for identifying new forms — ones that were not yet available forty years ago and were therefore uncharted by Deleuze —, into which the tangle between the organic and the inorganic, ensuing from Deleuze’s historical “point of no return” between the two volumes (roughly: the Second World War, Auschwitz, Hiroshima, etc.) has been, may have been, or still may be continuously reshuffled. We have, in other words, focused on the convergence between “time-image” and “death-image”, and on ways in which that convergence can emerge that are not perfectly coincident with how Deleuze formulated it in his cinema books, but may nonetheless illuminate it from the hindsight of a later historical perspective.

Yet, we should also highlight the crises in the moving image that are articulated according to a more schizoanalytic approach.

One such approach has been developed by Patricia Pisters in *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* (2012), where, as the title itself indicates, Pisters proposes a new type of image: the neuro-image. Building on Deleuze’s reflection on “the cinema of the brain” (2008, 189-204), Pisters shows how the time-image responds both to the evidence provided by the neurosciences and to the phenomena generated by the digital revolution — particularly the rampant multiplication of screens (which, she argues, are already deeply entangled with political, economic, and media assemblages), as well as the ensuing acceleration and fragmentation of perception. The result of this reflection is a third type of cinema, defined by an image that goes beyond the duality Deleuze established between the movement-image and the time-image. The image referred to here is a *neuro-image* which, formed in the likeness of the immense brain that our digital world has become, no longer merely translates the functioning of the brain, but also proves capable of creating new circuits within it (Pisters

2012, 96), according to a movement of reciprocal influence flowing from the brain to the screen and back again. Through this new taxonomic category, Pisters expands the scope of Deleuze's time-image by connecting it to new forms of audiovisual representation of the brain and time, while highlighting the role of the former as an image-producing device within the framework of modern and postmodern cinema.

The other approach, more concerned with the sexual body, builds on Deleuze's intersection with Guattari and their readings of both Freud and Lacan. This approach underlines new crises of the moving image at the crossroads between the unconscious, its immanence, animism, and the fragmentation of the body as it occurs in multimedia, capitalism, and semiotics. Influenced by *Capitalism and Schizophrenia I and II: Anti-Oedipus* and *A Thousand Plateaus* (1972 and 1980), this approach operates within an epistemological framework in which moving images are not representation. It is an animistic undertaking that bridges thinking and feeling within a vitalist, machinic ecology of *intensity*. Moving images intervene in our own thoughts and feelings through the unconscious investments of the libidinal body, in its physiological folds of *microperceptions* (Deleuze 1988).

Moving images have agency that becomes entangled, through the libido, with the audience's own agency. This produces both a perspectivist and non-metaphorical shift in our understanding of technology and art — one that disrupts the Cartesian Western divides between nature and culture, as well as between subject and object. Deleuze and Guattari refer to these processual assemblages that lead to metamorphoses as the “war machine” (1980, 434); in *What is Philosophy?* (1991), they conceptualize the object of art as an active being of sensation, composed of *percepts* and *affects*.

As an example of a contemporary conceptualization of the moving image in post-Lacanian debates, we must underscore the research of Thomas Lamarre. In his book *The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media* (2019), Lamarre introduces the term “signaletic animism” when analyzing screen-based media complexes, infrastructures, and their transmissions within *milieus* of Japanese pop-culture. He investigates the crises of the moving image in a political middle ground that is neither nature (physiology) nor culture (society), but certainly both (2018, 74). In an interview (2024), Lamarre highlighted the epistemological importance of the “Pokémon Incident”. In 1997, hundreds of children in Japan experienced epileptic seizures while watching the anime's episode “Electric Soldier Porygon”. The “Pokémon Incident” amplifies discussions about the ontology of television, haptic images, synesthesia, and *haecceity* in relation to both narratives and screens.

Drawing on Lamarre's work, Lucas Ferraço Nassif has been writing about the *metamodelization* of narcissism and the structure of the unconscious, both of which are complicated by the connection between moving images and libidinal bodies. Nassif is concerned with the entropy of the symbolic and the short-circuits linking the psychoanalytic categories of the real and the imaginary. He elaborates on non-reproductive sexuality alongside non-representation in proposing a contemporary *screen-based*

unconscious. Nassif conceptualizes the death-image between the organic of the body and the inorganic of televisual narratives (2025).

Unlike the cinema theater, television possesses a machinic body ecologically embedded in the *midst of things*. In the environment of ordinary contemporary life, television functions as an element of individuation that must be clinically examined within the framework of discontents and anxieties. Due to the animism of electromagnetic signals, one must adopt a pragmatic approach and work with the singularity of intensive alliances between the organic and the inorganic. Screens can conjure electromagnetic death-images that fragment the *gestalt* of the body. As crises, death-images in screen-based media emerge within domestic spaces or during ordinary daily activities via personal devices.

As is well known, Deleuze is concerned with image(s) in general, not necessarily with one medium in particular; no less evidently though, he does acknowledge that the art of motion (hence: *life*) qua philosophical paradox par excellence is specifically cinema. Accordingly, our special issue gathers primarily, *though not exclusively* (TV, most notably, is there too), cinematic examples. What all these examples share is that death is in the foreground in all of them, as something that can best clarify the actual stakes of Deleuze's "time-image". The selection of filmmakers from different latitudes and cinematic traditions (including Rithy Panh, Pedro Costa, Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Tsai Ming-liang, and Guiomar Ramos) for this special issue reflects an effort to assemble a corpus that may help reconsider Deleuze's concept of the "time-image" in cinema after 1985.

Filipe Ferreira's article "A imagem-morte: quinto comentário sobre Bergson" ["The Death-Image: Fifth Commentary on Bergson"] is a problematization of the concept proposed by the Film and Death project in the call for papers. He investigates the notion of the death-image in a philosophical exploration of Gilles Deleuze's books on cinema and his partnership with Félix Guattari in *What is Philosophy?*. Ferreira articulates both a fifth commentary on Henri Bergson's work and a dialogue with Susana Viegas' question: "What lies beyond the time-image?" The author indicates that the death-image is a mediation between the time-image — populated by concepts — and a new image of thought that is originated by the time-image itself.

In turn, in "El Genocidio Como Tiempo Suspendido. Deleuze, la Imagen-Tiempo y la Imagen-Muerte en Rendez Vous Avec Pol Pot" ["Genocide as Suspended Time: Deleuze, Time-Image and Death-Image in *Rendez-vous avec Pol Pot*"], Álvaro Martín Sanz analyzes Rithy Panh's representation of the Cambodian genocide in the film mentioned in the title, placing it in dialogue with Deleuze's philosophy of cinema. The author shows how, in the film — through the suspension of chronological time and the creation of numerous "gaps" in representation — Deleuze's time-image is transformed into a death-image that seeks to confront the unrepresentable: the historical and political trauma of contemporary Cambodia.

In "«La puerta está abierta». Alusión al inframundo y a la muerte en el cine sustractivo" ["«The Doorway Is Wide Open». Allusion to the Underworld and Death in

Subtractive Cinema”], David Ferragut draws inspiration from an image in the *Aeneid*, when Cassandra announces the arrival of death by pointing to the emptiness on the threshold of a door, taken as a metaphor for the off-screen space as a zone of absence. From this point, three modes of representing death in subtractive cinema, defined by what is reduced (and leaves a trace, a void) within the shot, are outlined: (1) direct spectral presence, in which death crosses the boundary between the living and the dead and manifests itself through spectres (images of death); (2) selective allusion, in which death is not shown but the framing directs the gaze toward where it ought to appear, thus creating an interior off-screen space; and (3) absolute subtractive allusion, in which death cannot be located in space or in the image, persisting only as a pure temporal presence, akin to a residual presence, that is, a death-image.

Death as form, and not as a represented object, is at the core of “Dirt in the Lungs: Specters of Death-Images in Nuri Bilge Ceylan’s *Once Upon a Time in Anatolia* (2011)”. Drawing from Deleuze’s time-image, Viegas’s death-image and Derrida’s hauntology, Ömer Derdiyok dissects three scenes of the Turkish film, to show that the presence of death therein has to do chiefly with the way time is organized and, accordingly, with the way (textual, narrative, temporal) closure is denied.

“The Death-Image and the Ethics of Time: Kiarostami’s Cinema of Life, Absence and Duration,” by Farshad Zahedi, examines the modalities of the death-image in Abbas Kiarostami’s work. Zahedi argues that Kiarostami’s counter-martyrography is not simply a modernist cinematic gesture but is deeply rooted in Persian cultural and poetic traditions, especially in the writings of Omar Khayyam (1048-1131) and Forugh Farrokhzad (1934-1967). Blending Khayyam’s hedonistic fatalism with Farrokhzad’s melancholic vitalism, Zahedi shows how *Taste of Cherry* (1997) and *The Wind Will Carry Us* (1999) resist the glorification of martyrdom and sacrificial transcendence and how, by avoiding explicit on-screen death, these films position Kiarostami against state ideologies that instrumentalize the corpse and sanctify death as a pathway beyond earthly life.

In “O Movimento de Reencontro em Documentários Autobiográficos: Retornar aos Corpos, Arquivos e Objetos de uma Vida” [“The movement of reunion in autobiographical documentaries: returning to the bodies, archives, and objects of a life”], the authors Ingrid Rodrigues Gonçalves and Fabiana de Amorim Marcello focus on three works: *Visita ou Memórias e Confissões*, by Manoel de Oliveira, *Por Parte de Pai*, by Guiomar Ramos, and the exhibition *Ritornare*, by Vasco Araújo. They establish a connection between these works through the idea of a “movement of re-encounter,” carried out via personal archives and life objects, questioning whether the screen itself might function as a body capable of absorbing something more — another materialization of the projected filmic objects. The artists under study attempt to reconnect with the past through the use of personal archives and objects, establishing a Lazarus-like relation to death and in this process, they propose reflecting not only on the filmic objects themselves but also on the concept of filmic bodies, that is, the distinction between the image as a support and the image as a projection.

Methodologically relying on a crystalline constellation between Walter Benjamin's own theorization of the crystal and Deleuze's crystal-image, David Fleming ("Monstrous, Alienated, and Still Labouring Dead Philosophers: Karl Marx (with 'Chinese characteristics' and 'cultural media features') meets Confucius ... in a crepuscular theory crystal") investigates the ethical, aesthetical and political implications of resuscitating through AI such influential dead figures as Karl Marx's and Confucius's (as in Chinese 2023 "TV Theory Film" *When Marx Met Confucius*).

In "Cidade-tempo: imagem, duração e as poéticas do viver urbano no cinema contemporâneo" ["Time-City: image, duration, and the poetics of urban life in contemporary cinema"], Paul Newman dos Santos puts forth a relation between the time-image and urbanism. Thinking about Gilles Deleuze's concept with Milton Santos, Rem Koolhaas, and Giuliana Bruno, the article is an elaboration about bodies in space. Via cinema, dos Santos underscores the claim for a living present. He conducts a debate about minimal narratives of contemporary characters inhabiting spaces of nebulosity, hesitation, and fragmentation.

Finally, in "In Between Two Deaths: Hauntological Negative Time-Images in Third World Cinema", Enxi Liu considers three films from the Global South — Apichatpong Weerasethakul's *Memoria* (2021), Jia Zhangke's *Still Life* (2006), and Jayro Bustamante's *La Llorona* (2019) — in order to analyze them through the original concept of the "negative time-image". By means of this concept, and in dialogue with the thought of Deleuze, Derrida, Lacan, and Mark Fisher, the essay seeks to show how the three aforementioned films create a non-chronological temporality, in which the present is haunted by a past that obstructs the emergence of the future, with the aim of reflecting on different forms of historical trauma.

This issue also includes two visual essays that delve into the concept of the crystal-image.

The first, authored by Catarina Patrício, brings into relation two catastrophic events separated in time, namely: the Lisbon earthquake (1755) and the Sumatra-Andaman earthquake (2004). To this end, the author considers J.A. Bayona's film *The Impossible* (2012) — which tells the story of a family affected by the 2004 earthquake — as the crystal-image of the 1755 earthquake, for which, for obvious reasons, no images exist. The result is a work of plastic montage that juxtaposes and contrasts seven hand-drawn engravings by Catarina Patrício with five film stills from Bayona's movie.

Authored by Giselle Hinterholz and titled "Juventude irresoluta: entre o devaneio e o ecrã" ["Unresolved Youth: Between Reverie and the Screen"], the second essay explores the concept of the crystal-image in relation to both interior spaces and youth desire. Hinterholz takes inspiration in Bernardo Bertolucci's film *The Dreamers*. Mixing elements of pop-culture with television screens, tiles, and interior windows that compose Portuguese homes, she observes that the collage is "an archaeological gesture, an oneiric method, a montage of the unconscious."

Funding

Funded by the European Union (ERC, FILM AND DEATH, 101088956).

References

- Angelucci, Daniela. 2014. Deleuze and the Concepts of Cinema. Translated by Sarin Marchetti. *Deleuze Studies* 8 (3): 311–14. <https://www.jstor.org/stable/45332025>.
- Baptista Marques, Vasco. 2025. “A Imagem-Morrente: Sobre Decasia e Tributes-Pulse, de Bill Morrison.” *Aniki* 12 (1): 5–32. <https://doi.org/10.14591/aniki.v12.n1.1111>.
- Bogue, Ronald. 2003. *Deleuze on Cinema*. London and New York: Routledge.
- Davis, Nick. 2013. *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Dawkins, Roger. 2025. *Gilles Deleuze’s Structuralist Cinema-World*. London: Bloomsbury.
- Deamer, David. 2016. *Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb: The Spectre of Impossibility*. London: Bloomsbury.
- De Courville, Stanislas. 2024. *L’Écran des siècles: Deleuze, le cinéma et la guerre*. Milan: Mimesis.
- Deleuze, Gilles. 1984. “Cinéma et Pensée.” Cours no. 67, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, October 30. Available at http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=4.
- . 1988. *Le Pli*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . 2008. *Cinema 2*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: Continuum.
- . 2009. *Cinema 1*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et schizophrénie I: Anti-Édipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . 1980. *Capitalisme et schizophrénie II: Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . 1991. *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.
- Del Rio, Elena. 2008. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dymek, Anne. 2015. *Cinéma et sémiotique: Deleuze en question*. Bordeaux: Le Bord de l’Eau.
- Escobar, Cristóbal. 2023. *The Intensive-Image in Deleuze’s Film-Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2017. *L’analyse de film avec Gilles Deleuze*. Paris: CNRS Éditions.
- Ferraço Nassif, Lucas. 2025. *Unconscious/Television*. Becoming Press.
- Ferraço Nassif, Lucas, and Susana Viegas. 2024. “Interview with Thomas Lamarre.” *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 16 (1): 7–30. <https://cinema.fcsh.unl.pt/index.php/revista/article/view/277>.
- Fujita, Jun. 2018. *Le Ciné-capital: D’Hitchcock à Ozu. Une lecture marxiste de Cinéma de Gilles Deleuze*. Paris: Hermann.
- Grosoli, Marco. 2025. “Wrapping Up ‘Through the Eyes of Those Who Are No Longer’: Paolo Taviani’s *Leonora addio* (2022).” *Arts* 14 (5): 1–13. <https://doi.org/10.3390/arts14050115>.
- Heidegger, Martin. 2000. *Being and Time*. Oxford: Blackwell.
- Jankélévitch, Vladimir. 2017. *La mort*. Paris: Flammarion.
- Kennedy, Barbara. 2000. *Deleuze and Cinema: The Aesthetic of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lamarre, Thomas. 2009. *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2018. *The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lévinas, Emmanuel. 2000. *God, Death and Time*. Stanford: Stanford University Press.
- Marrati, Paola. 2008. *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Translated by Alisa Harts. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Martin-Jones, David. 2011. *Deleuze and World Cinemas*. London: Continuum.

- Pisters, Patricia. 2012. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Powell, Anna. 2005. *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rancière, Jacques. 2001. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rizzo, Teresa. 2012. *Deleuze and Film: A Feminist Introduction*. London and New York: Continuum.
- Rodowick, David. 2001. *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*. Durham: Duke University Press.
- Viegas, Susana. 2016. "Gilles Deleuze and Early Cinema: The Modernity of Emancipated Time." *Early Popular Visual Culture* 14 (3): 234–50. <https://doi.org/10.1080/17460654.2016.1187075>.
- . 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222–39. <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.
- Zabunyan, Dork. 2011. *Les Cinémas de Gilles Deleuze*. Paris: Bayard.

LUCAS FERRAÇO NASSIF

Lucas Ferraço Nassif holds a Ph.D. in Literature from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro. He is a researcher in the ERC project FILM AND DEATH and an integrated member of CineLab - Laboratory of Cinema and Philosophy, part of the NOVA Institute of Philosophy, and a member of the Portuguese Center of Psychoanalysis. Director and editor of the films *Reinforced Concrete*, *Being Boring*, and *Unfamiliar Ceiling/The Beast*; and author of the book *Missing Links*, published by Barakunan, and awarded by the Association of Moving Image Researchers [AIM] in Portugal as the best monographic book of 2023. In 2025 his book *Unconscious/Television* was published by Becoming Press.

ORCID

[0000-0002-8761-1845](https://orcid.org/0000-0002-8761-1845)

CIÊNCIA ID

[391D-0E1B-0D09](https://ciencia.id/391D-0E1B-0D09)

Institutional address

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

MARCO GROSOLI

Marco Grosoli is Appointed Research Fellow at Universidade Nova (FCSH). He was Assistant Professor at Habib University (Karachi, Pakistan, 2016-2021), British Academy Postdoctoral Fellow at the University of Kent (UK, 2012-2015), Alexander von Humboldt Foundation Experienced Research Fellow in Germany in 2022, and Postdoctoral Fellow at the University of Bologna (Italy) in 2023. He published, among others, a monograph on Béla Tarr (*Armonie contro il giorno*, 2014) and one on the first years of French *politique des auteurs* (*Eric Rohmer's Film Theory*, 2018).

ORCID

[0009-0004-5251-0448](https://orcid.org/0009-0004-5251-0448)

Institutional address

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

VASCO BAPTISTA MARQUES

Vasco Baptista Marques is a postdoctoral researcher on the ERC project FILM AND DEATH. He received his PhD in Contemporary Philosophy from the University of Lisbon in 2017, with a dissertation on Vladimir Jankélévitch's metaphysics of time. Over the years, he has published his research in journals such as *Aniki*, *Philosophica*, *Sophia*, and *Trans/Form/Ação*, as well as with publishers including Routledge and L'Herne. In addition, he has been a resident film critic for the weekly newspaper *Expresso* since 2005.

ORCID

[0000-0002-4101-0497](https://orcid.org/0000-0002-4101-0497)

Institutional address

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

SUSANA VIEGAS

Susana Viegas is an Assistant Professor in the Department of Communication Sciences at NOVA University Lisbon (FCSH) and Principal Investigator of the ERC project FILM AND DEATH. She holds a PhD in Philosophy (Aesthetics) from NOVA University Lisbon and has been a Postdoctoral Fellow at the University of Dundee and at Deakin University. Her recent work addresses cinema's spectral images, questions of memory and absence, and the representation of death in contemporary film.

ORCID

[0000-0003-2917-7283](https://orcid.org/0000-0003-2917-7283)

Institutional address

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

Declaration of conflicting interests

The authors declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

To cite this article

Ferraço Nassif, Lucas, Marco Grosoli, Vasco Baptista Marques, and Susana Viegas. 2025. "Introduction: Death-Images: Revisiting Deleuze's 'Time-Image' in Cinema after 1985." *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 8-19. <https://doi.org/10.34619/h49h-ckx3>.

“Imagens-Morte: Revisitando a ‘Imagem-Tempo’ de Deleuze no Cinema Depois de 1985”

LUCAS FERRAÇO NASSIF

Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
lfnassif@fcsh.unl.pt

MARCO GROSOLI

Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
mgrosoli@fcsh.unl.pt

VASCO BAPTISTA MARQUES

Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
vascomarques@fcsh.unl.pt

SUSANA VIEGAS

Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)
Departamento de Ciências da Comunicação
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
susanaviegas@fcsh.unl.pt

Antes da publicação de *Cinema 1: A Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema 2: A Imagem-Tempo* (1985), Deleuze dedicou quatro anos de seminários à questão do cinema (de Novembro de 1981 a Junho de 1984). No ano lectivo seguinte (1984-1985), continuou a debruçar-se sobre o cinema, mas agora em articulação com a imagem do pensamento. Através do cinema, Deleuze interrogava a própria filosofia: “Suponho que todo o pensamento pressupõe uma imagem do pensamento, uma imagem variável,” afirma ele na

primeira sessão do seu curso de 1984 (Deleuze 1984). Esta coincidência temporal suscita uma questão mais vasta sobre a mútua modelação do cinema e da filosofia no pensamento de Deleuze: o que está realmente em jogo nestes dois volumes, e na relação entre eles? E mesmo no que antecede e no que se segue ao período histórico abrangido pela leitura que Deleuze faz do cinema?

No artigo “Death as Film-Philosophy’s Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time,” Susana Viegas mostrou que o conceito deleuziano de “imagem-tempo” é inseparável de uma reflexão filosófica sobre a morte. Ela afirma: “Mais do que imagens que representam diretamente a morte, o cinema sugere a sua própria versão de um *memento mori*, mas desta vez de uma maneira mais complexa, como uma elipse narrativa (do grego *élleipsis*) ou omissão, como uma imagem críptica da morte. Trata-se de uma forma indirecta e oblíqua de exprimir a não-existência futura: uma imagem-morte” (2023, 235, tradução nossa). Por outras palavras, a “imagem-tempo”, como um modo de apresentação do tempo que rompe com a sua compreensão convencional como uma sucessão de momentos discretos (em que cada um deles estaria mecanicamente ligado ao anterior e ao seguinte), envolve por definição uma concepção da morte como algo que ultrapassa a mera interrupção de uma vida linear.

Assim, a “imagem-morte” não apenas antecipa uma morte cinematográfica antes que esta ocorra (excedendo a simples interrupção de uma vida linear), como também ecoa a renovada preocupação filosófica sobre a morte que marcou o séc. XX.

De facto, a filosofia do séc. XX testemunhou um renovado interesse pela morte, à medida que as abordagens existencialistas e fenomenológicas exploravam o paradoxo de refletir sobre a própria mortalidade, assim como sobre o papel desta última na configuração de uma existência autêntica. Heidegger (2020) defendeu que a consciência da morte-própria confere sentido à vida, enquanto, após a Segunda Guerra Mundial, pensadores como Lévinas (2000) e Jankélévitch (2017) deslocaram o centro de atenção para a morte do Outro e para o sentido da acção, respectivamente, ligando assim a mortalidade à ética. O cinema tem dialogado com estas reflexões filosóficas, ao retratar aquilo que Deleuze teorizou como o “sujeito lazariano” (2008, 201) e que se encontra exemplarmente representado em “Noite e Nevoeiro” (1955, de Alain Resnais). Esta figura ilustra a convergência entre a “imagem-tempo” e a “imagem-morte”, e exemplifica aquilo que jaz “entre duas mortes” (a simbólica e a real), revelando as profundas afinidades entre o cinema e a filosofia no confronto com a mortalidade, a passagem do tempo e a vida ética.

Mas mesmo que aceitemos que a morte está no cerne da filosofia ocidental, muitas vezes evitamos esse confronto, criando assim uma desconexão fundamental entre a afirmação da vida e a evidência da morte. Esse distanciamento existencial pode resultar em apatia ou até mesmo em tanatofobia. No entanto, dada a onipresença da morte no cinema, na televisão e noutros média, existe uma oportunidade única para revisar e reexaminar este envolvimento filosófico.

No âmbito do projecto FILM AND DEATH, exploramos a intersecção entre a imagem em movimento e a mortalidade, questionando a tese segundo a qual os filmes não seriam mais do que uma fonte de distração da vida; defendemos, pelo contrário, que as imagens em movimento incitam à reflexão sobre a vida e a morte, oferecendo-nos um espaço para meditar sobre a vida ética e a natureza temporal da existência. A hipótese central do Projecto é que filosofar sobre o cinema é, de certo modo, aprender a morrer (ou treinar-se para morrer) e que o cinema, tal como a filosofia, possui as suas próprias estratégias para conferir sentido às questões e dúvidas comuns sobre a vida e a morte. Em última análise, a equipa do FILM AND DEATH investiga a situação paradoxal da vida contemporânea: embora a morte impregne os nossos média, as notícias quotidianas e a cultura audiovisual popular, nós tendemos a evitar confrontar o seu significado. E, assim como a morte tem sido desde há muito considerada como a musa dos filósofos, ela pode igualmente ser encarada como a musa dos filósofos do cinema, inspirando tanto o pensamento como a prática cinematográfica a meditar sobre a natureza transitória, finita e significativa da vida.

Marco Grosoli, por exemplo, mostrou como as *imagens-cristal* de Deleuze (um termo que designa, entre outras coisas, “todos aqueles jogos de espelhos entre o real e o imaginário, o passado e o presente, o actual e o virtual, e assim por diante, que a modernidade artística já por essa altura havia longamente ensaiado”; Grosoli 2025, 9, tradução nossa) informam substancialmente a estrutura de *Leonora Addio* (2022), o filme-testamento de Paolo Taviani. O filme apresenta até “uma imitação maneirista do neorrealismo italiano em termos especificamente reminiscentes da abordagem de Deleuze ao neorrealismo” (Grosoli 2025, 9), numa longa cena situada mais ou menos a meio do filme e composta inteiramente pelo que Deleuze designou como “situações ópticas puras” (Deleuze 2008, 2), “que emergem em resultado do bloqueio dos esquemas sensorio-motores provocado pela [Segunda] Guerra [Mundial]” (Grosoli 2025, 9, tradução nossa).

Em linha com a *materialist turn* dos estudos fílmicos contemporâneos, e baseando-se na análise de dois filmes de Bill Morrison (*Decasia* [2001] e *Tributes-Pulse* [2011]), Vasco Baptista Marques (2025) cunhou o conceito de “imagem-morrente” para referir uma imagem que expõe o envelhecimento e a morte como forças directamente inscritas no seu próprio suporte material (a película). Entendida deste modo, a imagem-morrente expande a taxonomia deleuziana da imagem cinematográfica, ao procurar pensar aquilo que ela deixou por pensar – a singularidade de uma imagem que emerge da acção destrutiva que o tempo exerce sobre a matéria fílmica, revelando assim a natureza perecível ou moribunda dessa mesma matéria, que, como toda a matéria, está inevitavelmente destinada à decomposição.

Na vasta bibliografia sobre Deleuze, para além de obras que exploram panoramicamente a riqueza filosófica e cinematográfica do díptico (Bogue 2003; Zabunyan 2011), outras há que se centram na sua capacidade de suscitar questões políticas (Marinati 2008; Fujita 2018), de género (Rizzo 2012; Davis 2013), de género cinematográfico

(Powell 2005) e de análise fílmica (Esquenazi 2017). Outras, ainda, centram-se na sua relação com o estruturalismo (Dawkins 2025), com a semiótica (Dymek 2015) e, não menos importante, com outros conceitos deleuzianos não estritamente cinematográficos (por exemplo, “sensação” (Kennedy 2000) e “afecto” (Del Rio 2008).

Mais concretamente, vários comentadores procuraram clarificar as fronteiras entre “imagens em movimento”, “imagens-movimento” e “imagens-tempo”. Entre eles, David Martin-Jones (2011) alargou o âmbito geográfico e histórico dos exemplos fílmicos, propondo o conceito de “imagem-atracção” para sustentar uma concepção não-contínua do tempo no cinema primitivo e para evidenciar os limites de uma divisão estritamente diacrónica entre os dois regimes. Por sua vez, Cristóbal Escobar (2023) introduziu o conceito de “imagem-intensiva” para articular a superação de uma falsa divisão através das intensidades cinematográficas, alargando o quadro teórico de Deleuze ao período contemporâneo. De modo semelhante, Susana Viegas analisou o aparente desinteresse de Deleuze pelo cinema primitivo. Para Deleuze, o nascimento do cinema propriamente dito começa com os “pioneiros”, como Dziga Vertov, D. W. Griffith e Abel Gance, associados à “montagem, à câmara móvel e à emancipação do ponto de vista” (2009, 27, tradução nossa). Através de uma abordagem historiográfica aos filmes pré-Griffith e aos filmes de vanguarda auto reflexivos, Viegas identifica uma mudança histórica que “nos permite compreender a modernidade cinematográfica antes do cinema moderno” (2016, 248, tradução nossa).

Ao procurar destacar aquilo que parece ser uma crise estrutural e recorrente entre os dois regimes, tanto David Rodowick como Daniela Angelucci fizeram notar que a transição entre os dois regimes semióticos não é meramente histórica, mas também conceptual. Rodowick defendeu que as leituras de Deleuze são informadas por duas orientações filosóficas distintas em relação ao tempo, ao movimento e ao pensamento: em *A Imagem-Movimento*, detecta-se a influência da “vontade de verdade” hegeliana; em *A Imagem-Tempo*, detecta-se antes a influência da “vontade de poder” nietzscheana (2001, 172-202). Pelo contrário, Angelucci descreveu a transição como a passagem de uma totalidade orgânica (que culmina no totalitarismo hitleriano) para um “vácuo” ou lacuna, ou seja, para a impossibilidade do próprio pensamento (2014, 372-373).

No entanto, Jacques Rancière apresenta um ponto de vista diferente, defendendo que nem sequer existe uma distinção clara entre os dois regimes semióticos (2001, 151-152). Segundo Rancière, a complexidade desta distinção não se limita à natureza da relação entre imagem e tempo – seja ela directa ou indirecta –, mas diz respeito a duas perspectivas diferentes sobre essa mesma relação. É nesse sentido que ele não considera surpreendente que os filmes de Robert Bresson apareçam, sem qualquer contradição, nos dois livros de Deleuze sobre o cinema: as imagens cinematográficas mantêm-se as mesmas. Não existe hierarquia nem sucessão histórica na ruptura dos regimes, mas antes uma diferença de ponto de vista - a forma como o tempo é apresentado.

É verdade que o próprio Deleuze nunca esclareceu esta ambiguidade, apontando, por exemplo, para momentos diferentes como pontos inauguradores da imagem-tempo:

ora situando a ruptura no cinema de Hollywood, com Orson Welles, ora no cinema europeu, com Roberto Rossellini.

A relação entre a taxonomia cinematográfica de Deleuze e a história é, de facto, bastante complexa – basta referir a importância fulcral da Segunda Guerra Mundial enquanto trauma colectivo último (Deamer 2016; De Courville 2024) na estruturação da sua classificação e na própria divisão entre os dois volumes (*Cinema 1* e *Cinema 2*). Sem entrarmos nas complexidades dessa relação, afirmar que existe, em primeiro lugar, algum tipo de relação com a história na taxonomia de Deleuze é suficiente para legitimar, e, possivelmente, tornar inevitável, a questão seguinte: o que aconteceu à “imagem-tempo” após a publicação de *Cinema 2*?

O segundo volume terminava de uma maneira hesitante. A televisão, o vídeo e, mais tarde, os novos média estavam a abrir rapidamente novos horizontes, e a questão de saber até que ponto eles poderiam encaixar-se no díptico de Deleuze ficou então em suspenso. Por outro lado, o livro não apenas terminava como também começava com uma crise, visto que foi a crise da representação orgânica que abriu caminho para a imagem-tempo e para novas formas de conceber a inseparabilidade entre o orgânico e o inorgânico, em oposição à sua distinção enquanto fundamento da imagem-movimento.

Pela mesma razão, a própria noção de tempo linear foi posta em causa, perguntando-se se a ideia de futuro não deveria, talvez, ser substituída pela de um movimento incessante de crise em crise. Algumas crises mais tarde, este número especial reúne exemplos filmicos recentes da inextricabilidade entre o orgânico e o inorgânico. Pode até dizer-se que, a haver um, *este é* o ponto central de *Cinema 2*, desde logo porque Deleuze tinha vindo a trabalhar numa redefinição dessa relação pelo menos desde os tempos de *Diferença e Repetição*, inaugurando uma linha de investigação que continuaria, depois, com o livro sobre Leibniz (1988) e para além dele. O facto destes exemplos se apoiarem em formas reconhecidamente distintas das que foram reunidas em 1985 não é acidental. O nosso objectivo é mostrar que *Cinema 2* continua a ser extremamente útil para identificar novas formas – formas que ainda não estavam disponíveis há quarenta anos e que, por isso, não foram cartografadas por Deleuze – formas em que a mútua imbricação do orgânico e do inorgânico, resultante do “ponto de não-retorno” histórico estabelecido por Deleuze entre os dois volumes (*grosso modo*: a Segunda Guerra Mundial, Auschwitz, Hiroshima, etc.), foi, poderá ter sido, ou ainda poderá ser continuamente reconfigurada. Por outras palavras, concentrámo-nos na convergência entre a “imagem-tempo” e a “imagem-morte”, e nas formas em que essa convergência pode emergir; formas que, sendo embora distintas daquelas que Deleuze conheceu, podem, não obstante, iluminar retrospectivamente essa convergência, a partir de uma perspectiva histórica posterior.

Mas devemos destacar também as crises da imagem em movimento que se articulam de acordo com um estudo mais esquizoanalítico.

Um desses estudos foi realizado por Patricia Pisters em *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* (2012), onde, como o próprio título indica,

Pisters propõe um novo tipo de imagem: a neuro-imagem. Partindo da reflexão de Deleuze sobre o “cinema do cérebro” (2008, 189-204), Pisters mostra como a imagem-tempo reage tanto às evidências fornecidas pelas neurociências como aos fenómenos gerados pela revolução digital. E, em particular, à multiplicação desenfreada dos ecrãs (que, defende, se encontram já profundamente articulados com assemblagens políticas, económicas e mediáticas), bem como à consequente aceleração e fragmentação da percepção. O resultado desta reflexão é um terceiro tipo de cinema, definido por uma imagem que vai para além da dualidade que Deleuze estabeleceu entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. A imagem aqui referida é uma *neuro-imagem* que, formada à semelhança do imenso cérebro em que o nosso mundo digital se tornou, já não se limita a traduzir o funcionamento do cérebro, revelando-se também capaz de criar novos circuitos nele (Pisters 2012, 96), segundo um movimento de influência recíproca que vai do cérebro ao ecrã e do ecrã ao cérebro. Através desta nova categoria taxonómica, Pisters expande o domínio de abrangência da imagem-tempo de Deleuze, relacionando-a com novas formas de representação audiovisual do cérebro e do tempo, e destacando o papel do primeiro como um dispositivo produtor de imagens no quadro do cinema moderno e pós-moderno.

Uma outra abordagem das imagens em movimento, mais preocupada com a sexualidade do corpo, explora a intersecção dos pensamentos de Deleuze e Guattari junto de suas leituras de Freud e Lacan. Essa abordagem sublinha novas crises da imagem em movimento que se dão nos cruzamentos entre o inconsciente, a sua imanência, o animismo e a fragmentação do corpo que ocorrem nos multimédia, no capitalismo e na semiótica. Influenciada por *Capitalismo e Esquizofrenia I e II: O Anti-Édipo* e *Mil Planaltos* (1972 e 1980), essa abordagem opera no num enquadramento epistemológico em que as imagens em movimento não são representações. Esse é um empreendimento animista que articula pensamento e sensação dentro de uma ecologia vitalista e maquínica da *intensidade*. As imagens em movimento intervêm nos nossos próprios pensamentos e sentimentos através dos investimentos inconscientes do corpo libidinal, nas dobras fisiológicas das suas *micropercepções* (Deleuze 1988).

A agência das imagens em movimento enreda-se, através da libido, com a própria agência do espectador. Isso produz uma mudança perspectivista e não-metafórica na nossa compreensão da tecnologia e da arte – uma mudança que vem perturbar as divisões ocidentais cartesianas entre natureza e cultura, assim como entre sujeito e objecto. Deleuze e Guattari referem-se a estas assemblagens processuais que conduzem metamorfoses como “máquina de guerra” (1980, 434); em *O Que é a Filosofia?* (1991), eles conceptualizam o objecto de arte como um ser activo de sensação, composto por *percepts* e *affects*.

Como um exemplo de conceptualização contemporâneas das imagens em movimento em debates pós-lacanianos, destacamos a investigação de Thomas Lamarre. No seu livro *The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media* (2019), Lamarre introduz o termo “animismo sinalético” ao analisar complexos

mediáticos baseados em ecrãs, infraestruturas e as suas transmissões a partir dos *milieus* que compõem a cultura pop japonesa. Ele investiga as crises da imagem em movimento num terreno político intermédio que não é nem natureza (fisiologia) nem cultura (sociedade), mas decerto ambos (2018, 74). Numa entrevista (2024), Lamarre destacou a importância epistemológica do “Incidente Pokémon”. Em 1997, centenas de crianças japonesas experienciaram ataques epiléticos enquanto viam o episódio do anime chamado “Electric Soldier Porygon”. O “Incidente Pokémon” amplifica as discussões sobre a ontologia da televisão, imagens hápticas, sinestesia e *hecceidade* em relação às narrativas e aos ecrãs.

A partir do trabalho de Lamarre, Lucas Ferraço Nassif tem escrito sobre a *meta-modelização* do narcisismo e a estrutura do inconsciente, ambos complexificados pela relação entre as imagens em movimento e os corpos libidinais. Ele interessa-se pela entropia do simbólico e pelos curto-circuitos que ligam as categorias psicanalíticas do real e do imaginário. Nassif elabora acerca da sexualidade não-reprodutiva junto da não-representação ao propor um inconsciente contemporâneo *baseado em ecrãs*. Nassif conceptualiza a imagem-morte entre o orgânico do corpo e o inorgânico das narrativas televisivas (2025).

Ao contrário da sala de cinema, a televisão tem um corpo maquínico ecologicamente inserido *no meio das coisas*. No ambiente da vida contemporânea comum, a televisão funciona como um elemento de individuação que deve ser examinado clinicamente no quadro dos descontentamentos e das ansiedades. Devido ao animismo dos sinais electromagnéticos, é necessário adoptar uma abordagem pragmática e trabalhar com a singularidade das alianças intensivas entre o orgânico e o inorgânico. Os ecrãs podem invocar imagens-morte eletromagnéticas que fragmentam a *gestalt* do corpo. Enquanto crises, as imagens-morte dos média baseados em ecrãs surgem no interior dos espaços domésticos ou durante actividades quotidianas através de dispositivos pessoais portáteis.

Como é bem sabido, Deleuze interessa-se pela(s) imagem(ns) em geral, e não necessariamente por um meio em particular; não menos evidente, porém, é o seu reconhecimento de que a arte do movimento (e, portanto, da vida), enquanto paradoxo filosófico por excelência, é especificamente o cinema. Nesse sentido, este número especial reúne, principalmente – *embora não exclusivamente* (a televisão, em particular, também está presente) – exemplos cinematográficos. O que todos estes exemplos têm em comum é o facto de a morte surgir em primeiro plano, como a instância que melhor pode esclarecer as verdadeiras implicações da “imagem-tempo” de Deleuze. A selecção de cineastas de diferentes latitudes e tradições cinematográficas para este número especial (de Rithy Panh a Pedro Costa, passando por Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Tsai Ming-liang e Guiomar Ramos) reflecte o esforço de reunir um *corpus* que possa ajudar a reconsiderar o conceito de “imagem-tempo” de Deleuze no cinema feito depois de 1985.

O artigo de Filipe Ferreira “A imagem-morte: quinto comentário sobre Bergson” é uma problematização do conceito proposto pelo projeto Film and Death em nossa chamada para artigos. Ele investiga a noção de imagem-morte numa exploração filosófica

dos livros de Gilles Deleuze sobre cinema e sua parceria com Félix Guattari em *O que é a filosofia?*. Ferreira articula ambos um quinto comentário sobre o trabalho de Henri Bergson e um diálogo com a questão de Susana Viegas: “O que vem depois da imagem-tempo?”. O autor indica que a imagem-morte é uma mediação entre a imagem-tempo – povoada por conceitos – e uma nova imagem do pensamento que é originada pela própria imagem-tempo.

Por sua vez, em “El Genocidio Como Tiempo Suspendido. Deleuze, la Imagen-Tiempo y la Imagen-Muerte en Rendez Vous Avec Pol Pot” [“O Genocídio como Tempo Suspenso: Deleuze, a Imagem-Tempo e a Imagem-Morte em *Rendez-vous avec Pol Pot*”], Álvaro Martín Sanz analisa a representação do genocídio cambojano por Rithy Panh no filme referido no título, dialogando com a filosofia do cinema de Deleuze. O autor mostra como, neste filme, através da suspensão do tempo cronológico e da criação de várias “lacunas” na representação, a imagem-tempo de Deleuze se transforma numa imagem-morte que procura confrontar o irrepresentável: o trauma histórico e político do Camboja contemporâneo.

Em “«La puerta está abierta». Alusión al inframundo y a la muerte en el cine subtractivo,” David Ferragut inspira-se na imagem da *Eneida*, quando Cassandra anuncia a chegada da morte apontando para o vazio no umbral de uma porta, como metáfora de um fora de campo enquanto espaço de ausência. A partir deste ponto, delineiam-se três modalidades de representação da morte no cinema subtractivo, aqui caracterizado por aquilo que se reduz (mas que deixa um rasto, um vazio) no plano: (1) a presença espectral direta, na qual a morte atravessa a fronteira entre os vivos e os mortos e se manifesta através de espectros (imagens da morte); (2) a alusão selectiva, na qual a morte não é mostrada mas o enquadramento orienta o olhar para onde ela deveria surgir, criando assim um fora de campo interior; e (3) a alusão subtractiva absoluta, na qual a morte não é localizável nem no espaço nem na imagem, apenas persistindo como uma presença temporal pura, semelhante a uma presença residual, isto é, a uma imagem-morte.

Morte como forma, não como um objeto representado, é o centro de “Dirt in the Lungs: Specters of Death-Images in Nuri Bilge Ceylan’s *Once Upon a Time in Anatolia* (2011)”. A partir da imagem-tempo de Deleuze, da imagem-morte de Viegas e da asombrologia de Derrida, Ömer Derdiyok dissecou três cenas do filme turco para mostrar que a presença da morte ali tem a ver majoritariamente com a maneira como o tempo é organizado e, assim, com a maneira (textual, narrativa, temporal) como o sentimento de desfecho é negado.

“The Death-Image and the Ethics of Time: Kiarostami’s Cinema of Life, Absence and Duration” [“A Imagem-Morte e a Ética do Tempo: O Cinema de Vida, Ausência e Duração de Kiarostami”], de Farshad Zahedi, examina as modalidades da imagem-morte na obra de Abbas Kiarostami. Zahedi argumenta que a contra-martiologia de Kiarostami não é apenas um gesto cinematográfico modernista, mas está profundamente enraizada nas tradições culturais e poéticas persas, sobretudo nos escritos de Omar Khayyam (1048–1131) e Forugh Farrokhzad (1934–1967). Combinando o fatalismo

hedonista de Khayyam com o vitalismo melancólico de Farrokhzad, Zahedi mostra como *O Sabor da Cereja* (1997) e *O Vento Levar-Nos-á* (1999) resistem à glorificação do martírio e da transcendência sacrificial e como, ao evitarem a representação explícita da morte, estes filmes colocam Kiarostami em oposição a ideologias estatais que instrumentalizam o cadáver e santificam a morte como uma via para além da vida terrena.

Em “O Movimento de Reencontro em Documentários Autobiográficos: Retornar aos Corpos, Arquivos e Objetos de uma Vida,” as autoras Ingrid Rodrigues Gonçalves e Fabiana de Amorim Marcello concentram-se em três obras: *Visita ou Memórias e Confissões*, de Manoel de Oliveira, *Por Parte de Pai*, de Guiomar Ramos, e a exposição *Ritornare*, de Vasco Araújo. Elas estabelecem uma ligação entre estas obras através da ideia de um “movimento de reencontro,” realizado por meio de arquivos pessoais e objetos de vida, questionando se a própria tela não funcionaria como um corpo capaz de permitir a impregnação de algo mais — uma outra materialização dos objetos fílmicos projetados. Os artistas estudados tentam reconectar-se com o passado através da utilização de arquivos e objetos pessoais, estabelecendo uma relação lazariana com a morte e, nesse processo, propõem-se refletir não apenas sobre os objetos fílmicos em si, mas também sobre o conceito de corpos fílmicos, ou seja, a distinção entre a imagem enquanto suporte e a imagem enquanto projeção.

Apoiado metodologicamente numa constelação cristalina entre a teorização do cristal em Walter Benjamin e a imagem-cristal de Deleuze, David Fleming (“Monstrous, Alienated, and Still Labouring Dead Philosophers: Karl Marx (with ‘Chinese characteristics’ and ‘chthulumedia features’) meets Confucius ... in a crepuscular theory crystal”) [“Filósofos Mortos, Monstruosos, Alienados e Ainda em Trabalho: Karl Marx (com ‘características chinesas’ e ‘vestígios de chthulumedia’) encontra Confúcio... dentro de um cristal teórico crepuscular”] investiga as implicações éticas, estéticas e políticas de, através de IA, resuscitar figuras influentes já desaparecidas, tais como Karl Marx e Confúcio (como acontece no “telefilme teórico” chinês de 2023, *When Marx Met Confucius*).

Em “Cidade-tempo: imagem, duração e as poéticas do viver urbano no cinema contemporâneo,” Paul Newman dos Santos apresenta uma relação entre a imagem-tempo e o urbanismo. Pensando sobre o conceito de Gilles Deleuze com Milton Santos, Rem Koolhaas, e Giuliana Bruno, o artigo é uma elaboração acerca de corpos no espaço. Pelo cinema, dos Santos ressalta a reivindicação por um presente vivo. Ele conduz um debate sobre narrativas minimalistas em que personagens contemporâneos habitam espaços de nebulosidade, hesitação, e fragmentação.

Finally, in “In Between Two Deaths: Hauntological Negative Time-Images in Third World Cinema” [“Entre duas mortes: imagens-tempo negativas espectrais no cinema do Sul Global”], Enxi Liu considers three films from the Global South – Apichatpong Weerasethakul’s *Memoria* (2021), Jia Zhangke’s *Still Life* (2006), and Jayro Bustamante’s *La Llorona* (2019) – in order to analyze them through the original concept of the “negative time-image”. By means of this concept, and in dialogue with the thought of Deleuze, Derrida, Lacan, and Mark Fisher, the essay seeks to show how the three

aforementioned films create a non-chronological temporality, in which the present is haunted by a past that obstructs the emergence of the future, with the aim of reflecting on different forms of historical trauma.

Esta edição inclui igualmente dois ensaios visuais que se debruçam sobre o conceito de imagem-cristal.

O primeiro, da autoria de Catarina Patrício, põe em relação dois eventos catastróficos separados no tempo, mais precisamente: o terramoto de Lisboa (1755) e o terramoto de Sumatra-Andamão (2004). Para esse efeito, a autora tratará de pensar o filme *O Impossível* (2012) de J.A. Bayona – no qual se narra a história de uma família vitimada pelo terramoto de 2004 – como a imagem-cristal do terramoto de 1755, do qual, por motivos óbvios, não dispomos de imagens. O resultado é um trabalho de montagem plástica que justapõe e contrasta sete gravuras desenhadas à mão por Catarina Patrício com cinco fotogramas do filme de Bayona.

Da autoria de Giselle Hinterholz e intitulado “Juventude irresoluta: entre o devaneio e o ecrã”, o segundo ensaio explora o conceito de imagem-cristal em relação tanto aos espaços interiores como ao desejo juvenil. Hinterholz inspira-se no filme *The Dreamers*, de Bernardo Bertolucci, Misturando elementos da cultura pop com os ecrãs televisivos, os azulejos e as janelas interiores que caracterizam as casas portuguesas, observa que a colagem é “um gesto arqueológico, método onírico e montagem do inconsciente.”

Financiamento

Funded by the European Union (ERC, FILM AND DEATH, 101088956).

Referências

- Angelucci, Daniela. 2014. Deleuze and the Concepts of Cinema. Translated by Sarin Marchetti. *Deleuze Studies* 8 (3): 311–14. <https://www.jstor.org/stable/45332025>.
- Baptista Marques, Vasco. 2025. “A Imagem-Morrente: Sobre Decasia e Tributes-Pulse, de Bill Morrison.” *Aniki* 12 (1): 5–32. <https://doi.org/10.14591/aniki.v12.n1.1111>.
- Bogue, Ronald. 2003. *Deleuze on Cinema*. London and New York: Routledge.
- Davis, Nick. 2013. *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Dawkins, Roger. 2025. *Gilles Deleuze’s Structuralist Cinema-World*. London: Bloomsbury.
- Deamer, David. 2016. *Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb: The Spectre of Impossibility*. London: Bloomsbury.
- De Courville, Stanislas. 2024. *L’Écran des siècles: Deleuze, le cinéma et la guerre*. Milan: Mimesis.
- Deleuze, Gilles. 1984. “Cinéma et Pensée.” Cours no. 67, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, October 30. Available at http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=4.
- . 1988. *Le Pli*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . 2008. *Cinema 2*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: Continuum.
- . 2009. *Cinema 1*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et schizophrénie I: Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . 1980. *Capitalisme et schizophrénie II: Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . 1991. *Qu’est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.
- Del Rio, Elena. 2008. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dymek, Anne. 2015. *Cinéma et sémiotique: Deleuze en question*. Bordeaux: Le Bord de l’Eau.
- Escobar, Cristóbal. 2023. *The Intensive-Image in Deleuze’s Film-Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2017. *L’analyse de film avec Gilles Deleuze*. Paris: CNRS Éditions.
- Ferraço Nassif, Lucas. 2025. *Unconscious/Television. Becoming* Press.
- Ferraço Nassif, Lucas, and Susana Viegas. 2024. “Interview with Thomas Lamarre.” *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 16 (1): 7–30. <https://cinema.fcsh.unl.pt/index.php/revista/article/view/277>.
- Fujita, Jun. 2018. *Le Ciné-capital: D’Hitchcock à Ozu. Une lecture marxiste de Cinéma de Gilles Deleuze*. Paris: Hermann.
- Grosoli, Marco. 2025. “Wrapping Up ‘Through the Eyes of Those Who Are No Longer’: Paolo Taviani’s Leonora addio (2022).” *Arts* 14 (5): 1–13. <https://doi.org/10.3390/arts14050115>.
- Heidegger, Martin. 2000. *Being and Time*. Oxford: Blackwell.
- Jankélévitch, Vladimir. 2017. *La mort*. Paris: Flammarion.
- Kennedy, Barbara. 2000. *Deleuze and Cinema: The Aesthetic of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lamarre, Thomas. 2009. *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2018. *The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lévinas, Emmanuel. 2000. *God, Death and Time*. Stanford: Stanford University Press.
- Marrati, Paola. 2008. *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Translated by Alisa Harts. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Martin-Jones, David. 2011. *Deleuze and World Cinemas*. London: Continuum.

- Pisters, Patricia. 2012. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Powell, Anna. 2005. *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rancière, Jacques. 2001. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rizzo, Teresa. 2012. *Deleuze and Film: A Feminist Introduction*. London and New York: Continuum.
- Rodowick, David. 2001. *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*. Durham: Duke University Press.
- Viegas, Susana. 2016. "Gilles Deleuze and Early Cinema: The Modernity of Emancipated Time." *Early Popular Visual Culture* 14 (3): 234–50. <https://doi.org/10.1080/17460654.2016.1187075>.
- . 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222–39. <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.
- Zabunyan, Dork. 2011. *Les Cinémas de Gilles Deleuze*. Paris: Bayard.

LUCAS FERRAÇO NASSIF

Lucas Ferraço Nassif é doutorado em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É investigador do projeto FILM AND DEATH do ERC — European Research Council, membro integrado do CineLab — Laboratório de Cinema e Filosofia, do Instituto de Filosofia da NOVA, e membro do Centro Português de Psicanálise. Realizador e editor dos filmes *Reinforced Concrete*, *Being Boring e Unfamiliar Ceiling/The Beast*; e autor do livro *Missing Links*, publicado pela Barakunan e premiado pela Associação de Investigadores de Imagem em Movimento (AIM), em Portugal, como o melhor livro monográfico de 2023. Em 2025, o seu livro *Unconscious/Television* foi publicado pela Becoming Press.

—

ORCID

[0000-0002-8761-1845](https://orcid.org/0000-0002-8761-1845)

—

CIÊNCIA ID

[391D-0E1B-0D09](https://ciencia.id/391D-0E1B-0D09)

—

Institutional address

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

MARCO GROSOLI

Marco Grosoli é investigador contratado pela Universidade Nova (FCSH). Foi professor assistente na Universidade Habib (Karachi, Paquistão, 2016-2021), bolseiro de pós-doutoramento da Academia Britânica na Universidade de Kent (Reino Unido, 2012-2015), bolseiro sénior de investigação da Fundação Alexander von Humboldt, na Alemanha, em 2022, e bolseiro de pós-doutoramento na Universidade de Bolonha (Itália), em 2023. Publicou, entre outros, uma monografia sobre Béla Tarr (*Armonie contro il giorno*, 2014) e outra sobre os primeiros anos da *politique des auteurs* em França (Eric Rohmer's Film Theory, 2018).

—

ORCID

[0009-0004-5251-0448](https://orcid.org/0009-0004-5251-0448)

—

Institutional address

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

VASCO BAPTISTA MARQUES

Vasco Baptista Marques é investigador de pós-doutoramento no projeto FILM AND DEATH do ERC — European Research Council. Obteve o seu doutoramento em Filosofia Contemporânea pela Universidade de Lisboa, em 2017, com uma tese sobre a metafísica do tempo de Vladimir Jankélévitch. Ao longo dos anos, publicou as suas investigações em revistas como Aniki, Philosophica, Sophia e Trans/Form/Ação, bem como em editoras como a Routledge e a L’Herne. Além disso, é crítico de cinema residente do semanário Expresso desde 2005.

ORCID

[0000-0002-4101-0497](https://orcid.org/0000-0002-4101-0497)

Morada institucional

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

Declaração de conflito de interesses

Os autores declaram não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

Ferraço Nassif, Lucas, Marco Grosoli, Vasco Baptista Marques, e Susana Viegas. 2025. “Introdução. Imagens-Morte: Revisitando a ‘Imagem-Tempo’ de Deleuze no Cinema depois de 1985.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 20-32. <https://doi.org/10.34619/h49h-ckx3>.

SUSANA VIEGAS

Susana Viegas é professora auxiliar no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade NOVA de Lisboa (FCSH) e investigadora principal do projeto FILM AND DEATH do ERC — European Research Council. É doutorada em Filosofia (Estética) pela Universidade NOVA de Lisboa e foi bolseira de pós-doutoramento na Universidade de Dundee e na Universidade Deakin. O seu trabalho recente aborda as imagens espectrais do cinema, questões de memória e ausência, e a representação da morte no cinema contemporâneo.

ORCID

[0000-0003-2917-7283](https://orcid.org/0000-0003-2917-7283)

Morada institucional

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

ARTIGOS

ARTICLES

The Death-Image: Fifth Commentary on Bergson

A imagem-morte: quinto comentário sobre Bergson

FILIPPE FERREIRA

Independent Researcher, Portugal
 filipposophy@gmail.com

Abstract

Following Deleuze's gesture, in his Cinema project, where he introduces his "film-philosophizing" with commentaries on Bergson's philosophy (in order to think the movement and time-image), I propose a new commentary on Bergson, this time having in view a new category, not mentioned at least explicitly by Deleuze, the "death-image". This is my way of responding to Susana Viegas's inspiring article on "Death as Film-Philosophy's Muse", which sparks the call for papers, set on revisiting, in the sense of expanding creatively, also for historical reasons, Deleuze's Cinema project. Added to the four commentaries Deleuze includes, this fifth one turns to Bergson's remarks on the "panoramic vision of the dead", to the situation where, brought back to life again, after dying, or going through a death experience, the dying person states they saw, in a very short time, all the forgotten events of their lives passing before them with great rapidity, with their smallest circumstances, and in the very order they occurred. Demonstrating this "moving panorama" of our lives is virtually present every time the past is remembered, whether in recollections or even dreams, I relate this "vision" not only to Bergson's metaphysics of time (which he himself does not), but also to what Deleuze defines in *The Time-Image* as "sheets of past", being it in terms of this panorama that I conceive the convergence between death and these sheets, or the death-image and the time-image. My point is that the panoramic vision carves a lacuna between the "pure past", or how the past preserves itself in time, independently of us, and how it is remembered, or even dreamed of, where the dead not only survive, but can have their existences prolonged, even if only virtually, in a past which is no longer theirs, but ours (and which cinema, as a practice of images and signs, is especially suited to actualize, this time, as death-images). This fifth commentary on Bergson's philosophy is preceded by more general considerations on the ontological status of the death-image, at least when framed within Deleuze's philosophy.

Keywords

semiotics | metaphysics | film-philosophy | non-philosophy | time

Resumo

Seguindo o gesto de Deleuze, no seu projeto *Cinema*, em que introduz a sua «filme-filosofia» a partir de comentários sobre a filosofia de Bergson (para pensar as imagens movimento e tempo), proponho um novo comentário sobre Bergson, desta vez tendo em vista uma nova categoria, não abordada explicitamente por Deleuze, a «imagem-morte». Esta é a minha maneira de responder ao inspirador artigo de Susana Viegas sobre «A morte como musa da filme-filosofia», e que motiva a chamada de artigos, onde se apresenta o objetivo de revisitar, no sentido de expandir criativamente, também por razões históricas, o projeto *Cinema* de Deleuze. Acrescentado aos quatro comentários que Deleuze inclui, este quinto volta-se para as observações de Bergson sobre a «visão panorâmica dos mortos», a situação onde, regressado à vida, após morrer ou passar por uma experiência de morte, o moribundo afirma ter visto, num curto espaço de tempo, todos os acontecimentos esquecidos da sua vida a passar diante dele com grande rapidez, com as suas mais pequenas circunstâncias, e na mesma ordem em que ocorreram. Demonstrando que este «panorama em movimento» das nossas vidas está virtualmente presente sempre que o passado é recordado, seja em recordações ou mesmo em sonhos, relaciono esta «visão» não só à metafísica do tempo de Bergson (o que ele próprio não faz), mas também ao que Deleuze define em *A imagem-tempo* como «lençóis do passado», sendo nos termos deste panorama que concebo a convergência entre a morte e estes lençóis, entre a imagem-morte e a imagem-tempo. Digo que a visão panorâmica abre uma lacuna entre o «passado puro», ou como o passado se preserva no tempo, independentemente de nós, e de como ele é lembrado, ou mesmo sonhado, os mortos não apenas sobrevivendo nesta visão, mas podendo também ter a sua existência prolongada, mesmo que apenas virtualmente, num passado que já não é o deles, mas nosso (e que o cinema, como prática de imagens e signos, está especialmente talhado para atualizar, desta vez, como imagens-morte). Este quinto comentário sobre a filosofia de Bergson é precedido por considerações mais gerais sobre o estatuto ontológico da imagem-morte, pelo menos quando enquadrado na filosofia de Deleuze.

Palavras-chave

semiótica | metafísica | filme-filosofia | não-filosofia | tempo

Beyond the time-image?

I want to begin with a comment on the call for papers on “death-Images”. Generally speaking, while aiming to revisit “Deleuze’s Time-Image in Cinema after 1985”, it gives the impression of wanting to extend Deleuze’s *Cinema* project beyond both sets of images structuring it, and dividing the project into two parts, the first dealing with *The Movement-Image*, and the second with *The Time-Image*. Besides movement-images and time-images, there would be a third category of images, death-images. Does this imply, perhaps, the ambition of adding a third volume to Deleuze’s project, one he did not write, or was in the position to set in motion in 1985, which is when *The Time-Image*

originally appeared in France? If this were the case, the “death-image” would be “beyond” the time-image just as the time-image was, for Deleuze, “Beyond the Movement-Image” (which is the title of *The Time-Image*’s opening chapter). One would perhaps also expect the post-1985 historical context to be at the origin of such a novelty at the level of the image, just as postwar Europe gave way, for Deleuze, to a new kind of image (beginning with Italian neorealism), the time-image, following the proliferation of “situations and spaces ‘we no longer know how to describe’—buildings deserted but uninhabited, cities undergoing demolition or reconstruction—and the new race of characters who emerged from this rubble, mutants, who ‘saw rather than acted’” (from the back cover of the English edition of *The Time-Image*—these situations were defined by Deleuze as “pure optical and sound situations”, in contrast with the “sensorimotor” ones of the movement-image). Finally, if great cinema authors (Welles, Resnais, Robbe-Grillet, Marguerite Duras, and so on) were able to give us *direct* time-images with their works, and break with “classical” cinema, what would be expected is for these death-images to appear in the works of contemporary authors, perhaps also, for reasons to be determined, in ones outside the scope of Western film generally (which seems to be a wager of the call, in its special welcoming of “non-Western” cinema, including “several major figures in recent so-called ‘World Cinema’ [who] engage deeply with the ‘time-image’, and in a lot of cases their cinemas relate to death and to the ‘death-image’ too” (from the call for papers).

Yet, can we really speak of a “beyond the time-image”, at least in what the death-image is concerned?

In actual fact, if we keep close to Deleuze’s text, at least explicitly (as there is not a single mention of “death-images” in *The Time-Image*, as far as I can tell), we do find an effort, on his behalf, to make the time-image converge with a new kind of image, but it is not the death-image. Instead, such convergence, or intersection, occurs with “thought-images”, or “images of thought”, and, for that matter, it is not limited to time-images, including movement-images as well. From as early as his book on Nietzsche (1962), but developed more specifically in *Difference and Repetition* (1968) and (with Félix Guattari) in *What is Philosophy?* (1994), that is, throughout his entire career, Deleuze insisted that the very act of thinking presupposes an image of what it means to think, to orient oneself in thought, the nature of the image being, therefore, “pre-philosophical”, and which is of the highest importance for philosophy, for even while appealing to a non-conceptual comprehension of what it is to think, open to “non-philosophers”, the image nevertheless conditions the act of thinking, and what such an act is meant to fabricate, for Deleuze, at least philosophically, which are concepts (1994, 37 and 40-41). Finally, in what perhaps marks the apex of the relations established between “thought and cinema” in his *Cinema* project, we will find cinema casting *its own* images of thought, two at least, corresponding to “classical” cinema, the movement-image, and to “modern” cinema, the time-image (it is in this sense that images of thought, crucial to Deleuze’s understanding of what it is to philosophize,

converge or intersect with *both* the movement and time-images). In other words, the movement-image converges with one image of thought (largely worked out on the basis of statements by Eisenstein), while the time-image with another (where Artaud's writings on cinema figure centrally).¹

And on a more general note, precisely on the relation of “thought and cinema”, it is also evident that such a relation is not limited to images of thought, which represent, as I suggested, only the apex of this relation, but is transversal to the *Cinema* project as

1 On the point dealing with the way the time-image intersects with the thought-image, or the image of thought developed by Deleuze in *The Time-Image*, there is much more to add and explore. My basic argument is that a new image of thought is developed on the basis of the time-image, or a direct presentation of time, just as an initial image of thought was developed in relation to the movement-image, anchored on an indirect presentation (mediated by movement). *The Time-Image's* chapter on “Thought and Cinema” (chapter 7) deals with both these images mostly in terms of a confrontation between Eisenstein and Artaud's writings on cinema. In what the image of thought arising from the movement-image is concerned, at stake is the revolutionary belief on behalf of great “classical” authors such as Vertov, Eisenstein or Gance, “that cinema was capable of imposing the shock, and imposing it on the masses, the people.” (157) That is, the image of thought is precisely the one of a “shock to thought, communicating vibrations to the cortex, touching the nervous and cerebral system directly” (156), one relating closely to *Difference and Repetition's* critique (chapter 3) of the moralizing dogmatic image of thought (which Deleuze defines as the “object” of his critical philosophy insofar as it is an image thinking should literally *destroy* as a condition for philosophical thought, that is, of a true creation in philosophy. In any case, “everyone knows that, if an art necessarily imposed the shock or vibration, the world would have changed long ago, and men would have been thinking for a long time. So this pretension of the cinema, at least among the greatest pioneers, raises a smile today.” (157) More generally, in my view Deleuze will dedicate the final part of his career and life to the question of the image of thought, namely, to the image his own philosophy presupposes, in a reflection beginning in *The Time-Image* (where the new image appears as an intersection or development of it), and which reaches its full expression in his final major work, his *oeuvre ultime*, written with Félix Guattari, *What is Philosophy?* From the point of view of the question of time, or the time-image, the problem to which this new image responds is the one of the very relinking of past and future (also expressed as a new “link with the world”) beyond sensorimotor schemata, that is, “beyond the movement-image”, and in terms of Deleuze's theory of the event. Deleuze's conception of the brain is also crucial in this sequence. Here a new image is developed, where the power of thought gives way “to an unthought in thought, to an irrational proper to thought, a point of outside beyond the outside world, but capable of restoring our belief in the world.” (183) It gives way, in short, to the “thought of the Outside”, where thinking plunges into chaos, into the interstice, beyond sensorimotor “shock”, to create, from itself, and in itself, not only its own beginning but also a new interval, or the very Earth, body without organs, as interval between the always already past and the eternally yet to come (and in light of which the philosopher appears in in Lazarian fashion, as someone who has returned from the “land of the dead” (207-208). In any case, the development of all these points would have to be the object of another (much longer) essay, which I am in fact currently developing. I can therefore confirm the need for greater development, and respond by adding that, for the purpose of an introductory discussion on the death-image, my objective is modest, limited to ontologically situating this image relation to the other major images dealt with by Deleuze, namely the movement-image, time-image, and thought-image, to then further determine its specific nature, especially in relation to the time-image.

a whole, that is, to cinema as a practice of images and signs on the basis of which philosophy, as a practice of concepts, is able to determine the nature of these images and signs, and to conceive their distribution or “classification”, organized broadly speaking in terms of two different kinds of images, the movement-image and the time-image. Thought, or at least philosophical thinking, traverses the *Cinema* project as a whole, at the level of the classification of images and their respective signs, but also at the level of images of thought, insofar as the movement-image, as a general category, and the time-image as another, each institute their own pre-philosophical image of what it means to think, to orient oneself in thought.

In my view, if there is such a “beyond” in Deleuze’s philosophy, beyond both the movement and time-image, it would no longer refer to the ontological dimension of images (and pre-linguistic signs) generally, but to a new dimension, which is the one of *sense*, following Deleuze’s transcendental reflection on language, *on its very possibility*, in *The Logic of Sense* (which appears many years prior to the *Cinema* project, immediately after *Difference and Repetition*, in 1969). This is a complex point, which, in any case, remains, I believe, in line with Deleuze’s thinking. As he makes clear, right from the second chapter of *The Time-Image* (1989) onwards, where he asks “under what conditions should cinema be considered a language?” (25), but which refers, in fact, to a crucial thesis (ontologically speaking) reinforced in the Conclusion, for Deleuze

Cinema is not a universal or primitive language system [*langue*] nor a language [*langage*]. It brings to light an intelligible *content* [my emphasis] which is like a presupposition, a condition, a necessary correlate through which language constructs its own ‘objects’ (signifying units and operations) ... It consists of movements and thought-processes (pre-linguistic images), and of points of view on these movements and processes (pre-signifying signs). It constitutes a whole ‘psychomechanics’, the spiritual automaton, *the utterable of a language system* (my emphasis) which has its own logic. The language system takes utterances of language, with signifying units and operations from it, but the utterable itself, its images and signs, are of another nature. (262)

In other words, language, or the “language system”, presupposes the dimension of images and signs, which constitutes, for this system, the “utterable”, just each utterance produces sense (a “pure incorporeal effect” as analyzed by Deleuze in *The Logic of Sense*, in particular the third series, “Of Propositions”, where sense appears as its own dimension in the proposition, not to be confused with signification).² From this more general

2 This distinction between *content* (constituted by images, with their pre-linguistic signs, that is, with its own “substance and form”) and *expression* (constituted by sense, and supposing its own “form and content”, that is, language) is conceived largely in terms of the linguist Louis Hjelmslev’s work, the “Danish Spinozist geologist” (from a linguistic point of view), and is central to Deleuze and Guattari’s conception of “stratification” in *A Thousand Plateaus* (1987, 43).

ontological perspective, there would be a domain of images (constitutive of a “pure semiotics”, or the “language of cinema”, contrary to the insistence in viewing it as a semiology, internal to the language system), and another dimension, truly “beyond” it, precisely by no longer pertaining to images, but to sense (it would be at this level, between images and propositions, that the very fate of thought is played out in its full extension, at least in Deleuze’s philosophy, or how I read it, that is, in its three major forms, those of art, of science, and of philosophy, as (finally) made explicit in *What is Philosophy?*—this implies, therefore, that internal to “sense”, we would find different “planes”, of composition for art, of reference for science, of immanence for philosophy, with their respective “objectivities”, percepts, affects (not to be confused with perception and affection-images), functions, prospects, and also, concepts. I believe there is a third, and final dimension, in Deleuze’s ontology, which is the one of desire (or “desiring-production”, of “intensities”), whose fullest expression is *A Thousand Plateaus*, all of which, images, sense, and desire, constitutive of an ontology of the nascent, of life in its *nascent state*, or as “Immanence: A Life...” (the title of Deleuze’s final essay, 2001, 25-33).

Death between time and thought

What is the death-image? If it is not “beyond”, how does it intersect with the time-image? And what does it tell us about death? Or more precisely, the dead, or what Deleuze himself calls, in *The Time-Image* (1989, xii and 208), “the land of the dead”?

I would like here, for the purposes of this paper, to consider the ontological status of these images, death-images. I take for granted they exist (I would not be writing this to claim the contrary), and was, in fact, initially thinking of analyzing them in the work of David Lynch, besides Apichatpong Weerasethakul, but came to the realization that the very question of what are death-images deserves to be considered, at a philosophical level, in its own right, it alone exhausting the space I have here available to explore it.

And how do I propose going about it? In what Deleuze’s philosophy is concerned, one would perhaps be tempted to consider what he himself has to say about death. Again, the call for papers also alludes to it, when stating that

To some extent, this convergence [between time and death-images] can be regarded as Deleuze’s contribution to a strand of French 20th century thought (e.g. Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Lacan, among others) fruitfully elaborating on what lies ‘between two deaths’, i.e. between the subject’s symbolic and real deaths.

That is, there would be a theory or philosophy of death in Deleuze's work, structured in terms of a conception of two deaths, one "symbolic", the other "real" (or what Maurice Blanchot, who largely inspires it, called the "double death").³

In what his thinking on the "symbolic" death is concerned, to which he dedicated most (if practically not all) of his attention, Deleuze's major interest, beginning in the final chapters of *Coldness and Cruelty* (1991b), his study on perversion, published in 1967, almost two decades prior to the *Cinema* project, was to engage with Freud's speculation in *Beyond the Pleasure Principle*, in an attempt to "critically and clinically" revise his hypothesis of a "death instinct" (which he postulated in 1920, in the aftermath of the Great War). Freud's mistake was double, in Deleuze's view: first, in relation to the very conception of death associated to the instinct, which with Freud is the material or biological conception, the "real" or common one we all know about, that we grieve with the passing of loved ones, which one day we shall too live, and whose model is the corpse; and second, in relation to the drives, where the death instinct stands in opposition to Eros, the life instinct, in a constitutive duality (Freud had a taste for them). Deleuze, on the other hand, believes there is no such duality precisely because, *at the level of the unconscious*, the death instinct does not refer to a biological, extensive model, but to a psychological, intensive one. "Freud strangely refused any other dimension to death, any prototype or any presentation of death in the unconscious, even though he conceded the existence of such prototypes for birth and castration." (1994, 111) It is in this context that Deleuze's study on perversion is important, and this for the following: the pervert reveals 1) what the intensive nature of this "symbolic" death consists of, 2) that this experience is invested as such, and, therefore, 3) that there is no duality of instincts or drives, but only a perverse way of sexualizing the unconscious, which in fact reveals Eros in its truth or "elemental" dimension, at least in what thought, and the questions of sublimation and symbolization, are concerned (perversion appearing as "the elemental aspect of neurosis" [1990, 304]). From Deleuze's point of view in *Coldness and Cruelty*, but which is a perspective traversing major works such as *Difference and Repetition* and *The Logic of Sense*, lasting until his crucial encounter with Guattari, in 1969, when it was, finally, abandoned, what sadism and masochism reveal is a death instinct modeled on the *dessexualization* of the unconscious (following an alternative take on what Freud defined as "secondary narcissism" [1994, 11]) and not the corpse, being this dessexualization invested by thought (and therefore constitutive of it). The sadist and masochist repeat this perverse *ressexualization* of the unconscious, but do so in very different ways, so distinct, in fact, that no dialectical unity, or reversion from one to the other, is to be admitted (that is, no "sadosomachistic entity"). They reveal, contrary to Freud, that there is such a phenomenon as an "experience of death", specific to the

3 *The Space of Literature*, chapter 4, "Death as Possibility", especially the section, "The Strange Project, or Double Death", 103-105.

unconscious (dessexualization, intensive), and not to the organism (corpse, extensive).

It is also worth emphasizing, clinically, or “critically or clinically” speaking, that after relaunching Freud’s death instinct on radically new terms, even if ones not foreign to Freudian theory, Deleuze will nevertheless abandon it entirely, after meeting Guattari, which is also the extent to which he turns on psychoanalysis generally, not without a bang, in *Anti-Oedipus*. We can in this way say Deleuze uses two distinct clinical models to conceive this symbolic death, the first “psychoanalytic”, the second, with Guattari, “schizoanalytic”. Privileging the pervert, the death instinct refers to a dessexualization of the unconscious, while privileging the “schizo”, the “conceptual persona” arising from the Deleuze/Guattari encounter, and who I believe is the main reason for their collaboration, the symbolic death experience is now associated to what they call the “schizophrenic process”, in other words, to “desiring-production”, insofar as it is in the immanence of this experience, or what Deleuze and Guattari also define as the “*schizophrenization* of death”, that this “production”, with its “process”, operates.⁴

Needless to say, the complexity with regard to this symbolic death is striking. Yet, in what seems to make matters worse, at least in what the death-image is concerned, this complexity would only constitute one of its poles, as the other pole is defined by death in its extensive or organic reality. We have, therefore, time-images, thought-images, but also death-images, which would include two distinct poles, a real pole, and a symbolic one. How do they relate? Or rather, what role does the death-image have in this triad?

As I indicated (even without detailing any of them), to the key transition analyzed by Deleuze, from the movement-image to the time-image (or both volumes of the *Cinema* project), correspond two distinct images of thought, one for the movement-image, the other for the time-image. In what the death-image is concerned, and while rejecting that it be “beyond” the time-image, I understand, on the contrary, it to “intersect” with the time-image, and not the movement-image (which, in fact, is a point also advanced by the call, insofar as it specifically relates the inquiry into death-images to *The Time-Image*). Now, if the time-image suggests a new image of thought, we could ask what role death, or “the death-image”, plays in this context. And, in response, I would like to suggest the following: in my view, the death-image mediates the relation between the time-image and the new image of thought it originates. That is to say, the death-image is between the time-image and its thought-image; on one of its poles, the one of “real” death, it intersects with the time-image, while on the other pole, the one

⁴ In *Anti-Oedipus* (329-331), Deleuze and Guattari speak of “*schizophrenizing* death” in terms of intensities, in the double sense that every intensity envelops a degree zero which it invests, and is followed by the experience of its finitude, as it is extinguished. Death appears at both ends of intensification, as a primordial zero (which Deleuze and Guattari relate to catatonic schizophrenia as absence of intensity) and as undoing (in that the degree of intensification is dissipated). Insofar as desiring-production produces these intensities (as schizophrenic process), it supposes this death (which is “symbolic”, or “schizophrenic”) as affirmative of its eternal return—“The Eternal Return as experience, and as deterritorialized circuit of all the cycle of desire.” (331)

of “symbolic death”, it originates a new image of thought, pertaining to the time-image, and no longer to the movement-image (this new image would be populated with concepts, on a different dimension, which is that of “sense”). From time to thought we find the death-image, converging with the time-image on one of its poles, and conditioning the emergence of a new image of thought, on its other pole—it is in terms of the death-image, therefore, that a new image of thought is constructed; or, put differently, the new image of thought, formed in the transition of the “classical” movement-image to the “modern” time-image, does not intersect directly with the time-image, but only indirectly, by means of the death-image (which, in turn, converges directly with the time-image).

How does this sequence play out, from time to thought, by way of death? We shall have to go from one pole to the other, in an adventure Deleuze also speaks of in terms of a “return from the land of the dead” (in *The Time-Image* as I already pointed out, but in other texts as well, such as in *What is Philosophy?* [69, 202]). This “land” corresponds, in our terms, to the first pole, while the “return”, to the second. It is in terms of this return that a new image of thought is instituted, of what it means to think, to orient oneself in thought, one “beyond the movement-image”. If we began asking about the ontological status of the death-image, I propose to think it internally to the time-image generally, and not “beyond” it, as are “time-images” to “movement-images”, reserving for the death-image a very special role in instituting the new image of thought. This image already appears in the *Cinema* project (in the association of thinking to an “unthought” internal to it, and in terms of which a philosophy of immanence plays out), but, in my view, is only truly realized, in its fullest expression, at least in what Deleuze’s thought is concerned, in his final major work, also his last with Guattari, *What is Philosophy?*

The panoramic vision of the dead: fifth commentary on Bergson

It is important to bear in mind that, explicitly at least, Deleuze does not attribute this role to death-images, of converging with the time-image so as to originate a new orientation in thought, the institution of a new image. In fact, he does not seem to make explicit mention of the death-image at all, as already indicated. Even when speaking of death, distinguishing two poles, real and symbolic, he does so in a different context, which is the one of an attempt to offer an alternative (“acentered”, 211) conception of the brain (and which he develops more fully in *What is Philosophy?*, in the Conclusion).⁵ Can we truly speak of death-images? Suppose they, in fact, are presupposed in *The Time-Image*? And all the while assuming, following the spirit of the call, that the

5 Even if initially, I deal with what I understand to be Deleuze’s “metaphysics of the brain” in “The Story of the Brain’s Becoming-Mind” (2023)

post-1985 context suggests such a “revision”, one perhaps, even, robust enough to cast new light on Deleuze’s philosophy?

At least this, it seems, we can take from the initial consideration of the ontological status of the death-image, and which refines our overall hypothesis: it has two poles, one intersecting or converging with the time-image, the other originating a new image of thought corresponding to it, in the transition from the movement to the time-image. For the purposes of this paper, I will not consider this adventure, into the land of the dead and back, from one pole of the death-image to the other, in its full scope. I will only deal with the first pole, with the question of how the death-image intersects with the time-image, and in what sense we may conceive such a convergence as taking us into the land of the dead, to the realm of Hades, the underworld. And to be precise, in what the time-images worked out by Deleuze are concerned, I believe it is in terms of one of them in particular that the death-image intersects with the time-image. This is the first (direct) time-image Deleuze defines, the one of the “sheets of past”. In fact, I propose that for this convergence to be considered, a new, fifth “commentary on Bergson” would have to be added to the four Deleuze introduces in his *Cinema* project. There we find a commentary on Bergson’s theses on movement, one on the varieties of movement-images, another on forms of recognition, and, finally, on Bergson’s theory of memory. All of these commentaries are crucial in structuring the *Cinema* project as a whole, at least philosophically. If we follow Deleuze’s gesture, in the context of the death-image, we would also turn to Bergson in search of some kind of indication on how to proceed philosophically, a way, in his philosophy, of conceiving how death, the “real” one, converges with the sheets of past. We would embark, then, on a further commentary on Bergson, to add to the ones included in both *The Movement-Image* and *The Time-Image*.

a) the “moving panorama” and its psychological mechanism

I suggest we turn to a conference delivered by Bergson, in London, on May 28, 1913, on the occasion of his “Presidential Address to the Society for Psychical Research”. He titled it “Phantasms of the Living and Psychical Research” (1920, 75-103). In it, Bergson deals with the question of telepathy, but also, more generally, with what he understands by “psychical research”, in the context of the Society’s investigations, where we find him also mentioning a phenomenon he had already alluded to, twice at least, in *Matter and Memory* (which appeared in 1897), and in another conference he delivered, in 1911, this time at the University of Oxford, on “The Perception of Change” (2007, 127). The phenomenon is the one of a death experience, more specifically, of the “moving panorama”, or “panoramic vision of the totality of their past”, the dead, or more precisely, those who returned from death, the “real” one, claim to have perceived.

It is true Bergson's position oscillates in what the cause may be of this "vision", belonging to the dead themselves. Of course, one could simply say the very event of death triggers it. In any case, this does not explain the psychological mechanism at work. The problem hinges on a key conception introduced by Bergson, as early as *Matter and Memory* (1991, 173), which is the idea that consciousness has its own "tension", or what he calls "attention to life". What such an attention allows for is the adaptation of consciousness, by way of the body and its different attitudes, to reality, or at least to the sort of reality that is given in the continuity between perception and action, but also, at another level, between memory and perception. Bergson will famously reject that memories (or recollections) survive in the brain, but he does, obviously, reserve a special role for the brain in *actualizing* recollections in perception, besides also *learning* the movements of the body (motor-memory). "Attention to life" refers to this crucial role of the brain in guaranteeing the sensorimotor equilibrium of a "'well-balanced' mind" (153), adapted to the exigencies of material life, that is, to action. In this sense, any break with the continuity of this attention, whether in different cases of amnesia, the ingestion of drugs, or insanity, figure as examples of a diminished attention to life precisely by affecting brain function (in this sense, such a diminution does not refer to situations in which the body alters its attitude, hesitates upon its action, as in this latter case one does not lose the continuous tension constitutive of that "well balanced mind", and assured by the brain).

Bergson's initial oscillation refers to the question of this attitude. In "The Perception of Change" (2007), when considering the psychological mechanism originating the panoramic vision of the dead, he conjectures

An attention to life, sufficiently powerful and sufficiently separated from all practical interest, would thus include in an undivided present the entire past history of the conscious person,—not as instantaneity, not like a cluster of simultaneous parts, but as something continually present which would be something continually moving.

On the other hand, in "Phantasms of the Living", he approached the problem from its opposite end (much as he did in *Matter and Memory*, 1991, 154-55), saying

The truth is that our whole past is always present behind us, and to perceive it we have but to look back; only, we cannot and we must not look back [in what recalls the story of Orpheus and Eurydice]. We must not, because our end is to live, to act, and life and action look forward. We cannot, because our cerebral mechanism is fashioned to this end,—to mask from us the past, to let at each moment only so much pass through as will throw light on the present situation and favor our action ... Should, however, the attention to life grow weak for a moment (I do not mean voluntary attention, which is momentary and individual, but that continuous attention common to us all) ... then our mind, which has of force been kept till then looking forward, loses the tension which strains it and by the

recoil is made backward-looking; it surveys its whole history. The panoramic vision of the past is due, then, to a sudden *disinterestedness of life*, born of the sudden conviction that the moment is the moment of death. Therefore, up to then the business of the brain, so far as it is the organ of memory [in the sense of actualizing, and not storing it], has been to keep attention fixed on life by usefully contracting the field of consciousness” (1920, 94-95).

Between these opposing interpretations, the latter one is dominant, not only because Bergson returns to it after having begun with it in *Matter and Memory*, but mainly due to the fact that the detour where we find him associating attention to life with the separation from “all practical interest”, seems only to contradict what he himself says of this notion in the first place. If there be such a phenomenon as the vision of the dying, where, as he puts in *Matter and Memory*, “when brought to life again, [the dying man] states that he saw, in a very short time, all the forgotten events of his life passing before him with great rapidity, with their smallest circumstances and in the very order in which they occurred” (155), then such a vision must represent, on the contrary, a fundamental break from any practical interest, being such a movement better explained, therefore, by the very loss of tension constitutive of attention to life, and not its intensification. In fact, if in evoking recollections, one supposes a change in the attitude of the body, allowing it to withdraw partially from its immediate action, in terms of which the mind will undertake the backward-movement allowing it to evoke the past, then, in the moment of death, following the kind of loss of attention to life it presupposes (which does not occur in the case of the actualization of this or that recollection), the very backward-movement would be of such a radical degree as to extend all the way back to include the totality of one’s past, and therefore to set in motion the sort of “panoramic vision” attributed to the dead, where the events of one’s existence become conscious all at once, “in a very short time”⁶.

b) innermost limit, outermost envelope

In *The Time-Image*, Deleuze will consider the question of how far this backward-movement (as psychological mechanism) takes us into the past, which is to say, what is the “outermost envelope” of memory. He does so indirectly, while questioning the ontological nature of the virtual image (memory) accompanying the actual image (perception)—in his third commentary on Bergson. In what the actuality is concerned, Deleuze will define its nature in terms of a new kind of actuality, the one of the “pure optical and sound situation”, which replaces the actuality of the “sensorimotor

⁶ I have benefitted from the analysis of an article by Hisashi Fujita (2023) on Bergson’s panoramic vision of the dead, included in his attempt to conceive a Bergsonian variant to Kant’s schematism, and following Heidegger’s take on it (in *Kant and the Problem of Metaphysics*, 1991)

situation”⁷. As Bergson clarifies in *Matter and Memory* (chapter 2), the latter situation refers to a specific kind of recognition, which is *inattentive* or motor-based, while the first to recognition of an attentive kind, precisely by supposing the body wakes up from its everyday somnolence, on the basis of which perception is heightened, singularities apprehended, and the mind, in the aforementioned backward-movement into the past, actualizes memory-images, deepening the perceptive field (it is also to this extent that, for Deleuze, the pure optical and sound situation refers to a cinema of the “seer”, while the sensorimotor situation to the one of the “agent”).

What are these memory-images actualized in perception? The nature of their virtuality? Different possibilities will be entertained, beginning with the recollection itself: after all, if what we recall are recollections, how wouldn’t they be? The flashback will also be considered, as a special variant of the recollection-image (memorably in the analysis of Mankiewicz’s work), as well as dream-images, and even world-images, which relate to “states of reverie, of waking dream, of strangeness or enchantment” (58), where Deleuze includes (no less memorably) Minnelli’s work (musical comedy figuring here as a privileged example given the way dance links bodily states to a dreamlike world).⁸

This is not the occasion to go into the details of this progression towards more and more expanded envelopes of memory, from recollections to world-images. And neither is it the moment for us to detail Bergson’s extraordinary second chapter of *Matter and Memory*, which structures Deleuze’s third commentary. In what Deleuze’s general strategy is concerned, let us say he does not find what he sets out to look for in the outward direction, towards the outermost envelope of memory, but, on the contrary, in the opposite one, towards the “innermost limit” of memory and perception, virtual and actual images. As Bergson makes clear, in *Matter and Memory* certainly, but more at length in a remarkable essay titled “Memory of the Present and False Recognition” (1920, chapter 5), where he analyzes cases of what is commonly called *déjà vu* (paramnesia), the actual image presupposed in attentive recognition, that is, in pure optical and sound situations, supposes a mirror-image doubling it, whose nature is virtual precisely by belonging to the past and the actual image to the present. The *déjà vu* experience reveals the doubling of the actual image with *its* virtual image, where what is perceived is both the perception of the actuality of the present, and its memory, which it reproduces automatically, without any kind of actualization.

7 The purely optical and sound situation (description) is an actual image, but one which, instead of extending into movement, links up with a virtual image and forms a circuit with it” (1989, 47).

8 “What counts is the way in which the dancer’s individual genius, his subjectivity, moves from a personal motivity to a supra-personal element, to a movement of world that the dance will outline” (61). Philosophically, Sartre (*L’Imaginaire*, 1940) plays a special role in the conception of world-images: “Every image”, Sartre said, “is surrounded by an atmosphere of world”, “in the sense that each dream is a world, and even each phase or image of dream” (63, 60).

In any case, the *déjà vu* only makes explicit, from an experiential point of view, what a simple analysis of passing time already allows us to conclude. We can always understand passing time to be a succession of instants, where one instant disappears entirely for another one to appear, no less fully, as if by magic, but this is meaningless. The passage of time does not operate by the succession of instants, rather in terms of the passage of presents which are both already past and still present: already past in that the present is passing, and still present in that the new present has not replaced the present entirely, part of it still to come in the new present replacing it. “If it was not already past at the same time as present, the present would never pass on” (1989, 79). Again, the *déjà vu* only makes this no less obvious conclusion patent, as what is perceived is both the actual image (passing present) and *its* virtual image (passed present), the image being present and past simultaneously, actual and virtual, “still present and already past, at once at the same time” (79).

c) the pure past

From this “memory of the present”, Bergson will conclude that recollections survive independently of whether they are actualized, that is, remembered: they survive automatically, in time itself, by the very nature of its passage, as revealed in the (clinical) phenomenon of paramnesia. Of course, to the extent that recollections are actualized, whether in perception, in dreams (where they are actualized virtually, from one virtual image to another), or in dreamlike “movements of world”, one supposes the mobilization of the past, its organization having in view our own continuity, of our existence, in time, in its passing. But the memory of the present is independent of our memory of it; being contemporaneous with the present, it survives not as this or that recollection, which has a date and would, therefore, suppose its actualization to be situated temporally (as a former present), rather it endures as a “pure recollection”, in the past itself, independently of any actualization. In other words, surviving in itself, the past survives as the *past in general*, with “no date”, as Bergson says (1920, 166). It is contemporaneous with the present, but not limited to the memory of the present, as it also includes the totality of the past, or past in general (Bergson’s famous figure of the “inverted cone”, where the tip refers to the memory of the present, or most contracted level of the past, and the base to the totality of the past, or past in general). The past appears, then, as the form of the “always already”, as what preexists our own memory of it. With Bergson, if there is an “ontological difference”, it is between the past in general, or “pure past”, as “Being” (or “Spirit”), pure virtuality, and the multiplicity of “beings” that actualize it, and which differ—human and non-human life forms alike—merely in degree (and not in nature), nothing other than the degree to which they are capable of recollecting the past, of actualizing memories, be it in recollections or dreams, but memories, nevertheless, always already there independently of our recollection, and also, cerebral activity generally.

It is in terms of these observations, with regard to the nature of the past, of the very virtuality constituting it, and which suppose a “metaphysics of time”, that Bergson will conclude, famously, what still today, or better said, especially today—if we take into consideration the establishment and rapid growth (from around the 1960s) of the so-called “brain sciences”, well beyond the “psychophysics” of Bergson’s day⁹—namely, that memories (so-called “extended memories”, or recollections, in Bergson’s terminology) do not survive in the brain as a material substrate. According to Bergson, the brain obviously does play a crucial actualizing memories, whether as recollection-images, dream-images, or even world-images (to use Deleuze’s categorization), but this does not mean these memories were stored up in the brain in the first place. As we have just seen, they cannot be in the brain as they are in time, in the past itself (which is “where” we go to look for them in the first place, giving the recollection the “mark” of the past). Again in the second chapter of *Matter and Memory*, Bergson will analyze, this time, different clinical cases of aphasia, or disturbances of memory in terms of this pathological condition (and which structure his theory of recognition), to detail just how brain lesions (localized in the hippocampus, neocortex and amygdala, even if the stress on “localization” is more fuzzy today) may impair the actualization of memories (providing him with a conception of the actualization process as a whole), without supposing the untenable hypothesis, for Bergson at least, of a destruction of memories, or of the past as such.

In what *The Time-Image* is concerned, Deleuze’s strategy will be to focus on this pure virtuality, of Bergson’s “pure past”, in order to arrive at “time-images”, or images of time itself, while emancipated from movement, or no longer subordinated to it. He will begin with the memory of the present, fabricating an extraordinary concept, the one of the *crystal*, “crystals of time”, conceived as “bits of time in its pure state”, Proust’s poetic formula serving here as inspiration (1989, 78-83). It is from within these crystals, which reveal the split grounding time, between past and future, that time, its “images”, may be perceived *directly*.

Again, this is not the occasion to detail these points, covering the central chapters of *The Time-Image* (3 to 6), just as I only introduced Bergson’s theory of memory (he develops it in chapter 3 of *Matter and Memory*). I have delimited what I believe is needed to conceive the convergence of time and death-images.

9 Nikolas Rose and Joelle M. Abi-Rached provide a compelling overview of the development of neurosciences generally in their *Neuro: The New Brain Sciences and the Management of the Mind* (2013), where special attention is given to its broader social and political implications, at the level of conceptions of mental health, or approaches to criminality, but also in terms of questions of identity and personhood.

d) *converging the vision with the sheets*¹⁰

Let us return to the question of the outermost limit of memory. We saw that Deleuze associates it with dreams, generally speaking. If it is true that the panoramic vision is of the totality of one's past, then it is not the dream, but this vision, that should trace the contour of this limit. At the outermost limit of memory we would find, then, a panoramic vision, even if only actualized in death. Would this not imply, in any case, that the vision remains present, virtually, every time a recollection is evoked, in every dream? Contrary to what occurs with recollection, dream or world-images, the panoramic vision cannot be evoked, precisely by referring to a total vision of the past. Furthermore, being actualized all at once, in a flash, it would depend on the event of death for its actualization. Still, the vision presupposes the same backward-movement of the mind, just as much as recollection, dream or world-images: the difference is the extension of the movement, its radical or even absolute nature (from a psychological point of view), in that it includes the totality of the past, reaching the outermost limit of memory. In this respect, if every evocation of the past supposes the backward-movement of the mind, we may assume, then, that the panoramic vision is there, at all times, as the vision of the totality of one's past; were the backward-movement of the mind to leap into the past as far as it does in death, following the loss of the tension constituting attention to life, then such a vision would be actualized; but being the backward-movement at play in recollections or dreams not so extreme, or absolute, while presupposing a mere change in bodily attitude, and not death, or a radical loss of tension, the moving panorama remains virtual every time the past is evoked.

We are carving a lacuna between the pure past, or past in general, which survives automatically in time (its passing), independently of how we remember it, and the memory we have of it, whether in recollections or dreams: this is the "region" occupied by the panoramic vision, presupposed unconsciously every time the past is remembered, in the sense that any recollection would suppose the totality of one's past (the backward-movement of the mind extending to the outermost envelope), just as it would suppose its own actualization, even if in the extreme limit of death (again, the "real" one).

Now, following Bergson (in the fourth commentary), Deleuze also adds that, in actualizing the past, one should suppose the past *coexists* as a whole, in its totality, at different levels of the past. Bergson's (and Deleuze's) point is that, at every level, it is always the entirety of one's past that is present, coexisting at different levels. In other words, when recollecting, or even dreaming, it is the entirety of one's past that is *repeated* at each level. The levels may be organized chronologically from the point of view of what we actually remember, but in itself, every level includes the totality of the past, where this totality, that is, our own psychological existence, is repeated as a whole (and,

¹⁰ I would like to thank Marta Guedes for sharing her views on this "convergence" with me.

therefore, non-chronologically). The past survives independently of how it is remembered (pure past), but in remembering it, we suppose the totality of our past is repeated at different levels, being it by leaping into the past generally, and then to a level of it, where the totality of my past is at play, that I arrive at this or that recollection-image, remembered by me as a former present (and only now organized chronologically).

Deleuze calls these coexisting levels “sheets of past” (the first direct time-image he distinguishes). Regardless, he does not link these sheets to the panoramic vision of the dead (and neither does Bergson). Yet, would this vision not be presupposed at each of these levels? In the sense that if it is true that every sheet of past condenses the entirety of one’s past at different levels, what such “condensation” presupposes is precisely the panoramic vision of one’s life, attributed to the dead, or only actualized in death?

Are we going too far with this association? Can we really affirm that it is this moving panorama of our lives that is at play every time we evoke the past? That the totality of our past coexists at different levels, non-chronologically, precisely due to this panoramic vision of our lives, presupposed virtually, every time we evoke the past, remember it, even if only actualized in death?

I do not see why such would not be the case. In fact, I believe it clarifies a relatively complex—yet crucial—point, at least in what “Bergsonism” (the title of Deleuze’s book on Bergson) is concerned (and which includes, in my view, Deleuze’s philosophy as its fullest expression or realization). It relates to the transition of the psychological to the ontological in Bergson, to the discovery, that is, of a new kind of memory “at the heart”, as Deleuze puts it, “of recollection-memory” (1991a, 74). This new form is “contraction-memory”. It was already alluded to in the final chapter of *Matter and Memory*, as the entry point to a new problem for Bergson, which is the one of life itself, and the role memory plays in its “creative evolution” (the title of Bergson’s book). Again, I will not go into the details. Even if I do not think it appears clearly in *The Time-Image* (especially in the initial pages of chapter 5, which is where Deleuze introduces the coexisting levels of the past, its “sheets”), what I want to point out is that there are two ways the past coexists in itself at different levels, in terms of recollection-memory and contraction-memory, which corresponds to the division, cutting through Bergsonism as a whole, between the psychological and the ontological (motor-memory, also psychological, endures in the memory the body retains of its movements). In my view, the panoramic vision of the dead refers to recollections, to the coexistence of different levels of the past *at a psychological level*, being the very boundaries of this level defined, in its “innermost limit”, by the crystal-image, or the paramnesiac doubling of the present, where one has the vision of the recollection of the present, and in its “outermost envelope”, whereby the vision of the dead, corresponding to the moving panorama of the totality of one’s past. In this light, the very conception of the “sheets of past” would correspond to a psychological viewpoint and not to “contraction-memory”, which, in turn, refers a different kind of interiority, more internal than any sheet or layer of the past (or

to what Bergson will conceive as the *degrees of difference* understood as degrees of “contraction-relaxation” of the past, or what Deleuze also calls “intensities”, but which is not the object of our concern here).¹¹

Broadly conceived, the past is contemporaneous with the present in the innermost limit, being it the past in general or the totality of the past generally speaking (the “already there”) that is preserved, the past surviving or pre-existing in itself. Making this impersonal generality coexist at different levels, every time the past is evoked and remembered psychologically, what is presupposed, in my view—being this what I suggest adding, in a fifth commentary on Bergson—is the panoramic vision of the dead. It is this vision, or moving panorama, that is repeated at every level as the totality of *my* past, or psychological existence as a whole. Every sheet of the past, therefore, is constituted by the panoramic vision of the dead, being it in terms of this vision, and of the images making up this moving panorama, that the death-image converges—so goes our hypothesis—with the time-image.

Death-image? In light of these considerations, of an ontological nature, we say it has two poles, converging with time, its sheets of past, on one of them (of “real” death), and originating a new image of thought, on the other (death appearing here “symbolically”). And in what the convergence is concerned, we also conclude it operates by way of a panoramic vision of the dying, of the totality of one’s past, psychological in nature, being precisely these moving panoramas that bring us to the death-image. As they converge with time, death-images are the images making up these visions. The dead survive in them, in this “land of the dead”, looking on us (I am recalled of the Karajia Cliff Tombs, with standing sarcophagi, of the Chachapoya, *cloud warriors*, in Peru), and dancing their presence into the moving picture of our lives, of our memories, every time we evoke the past, that we remember and dream, repeating the totality of our past at different levels, all the way to our deaths, a bit like Matisse’s dance, with the dancing figures effortlessly reaching out to each other, forming a circle, but where, in this case, a new figure would join in, moving with the other bodies just as effortlessly, as if always already there (film authors revealing to us how the dead dance with us all along, actualizing this virtuality in the vision itself).¹² In any case, it is cinema, with its practice of

11 I cannot overemphasize the importance of this distinction between the psychological and the ontological, both in the reading of Bergson’s philosophy and for Bergsonism generally, in terms of which I have to say I read Deleuze’s philosophy (even if a little crudely, I understand his thinking to be moved affectively by Spinoza, politically by Nietzsche, but, metaphysically, that is, properly philosophically, by Bergson)—and this also in the sense that “Bergsonism”, in a point that becomes especially evident in Deleuze’s philosophy, recasts Western metaphysics beyond the three major “phenomenologies” structuring its “modernity”, those of Spirit (Hegel), Consciousness (Husserl), and Being (Heidegger), in an effort, if we were to recall Bruno Latour, both confirming *We Have Never Been Modern*, and allowing us more than a mere glimpse of what may be at stake, philosophically or metaphysically speaking, for such “modernity” to be realized...).

12 I have to say this essay could have included the analysis of cinema-authors, and explore the nature of

images and signs, which may confirm, creatively, whether the convergence I propose, of time and death-images, as worked on the basis of a new, fifth commentary on Bergson, this time on the panoramic vision of the dead, has good reason to be pursued. And, more generally, perhaps why it is today, in this deeply necropolitical age, that we turn to *The Time-Image*, asking about death-images.

images and signs specific to the death-image. My initial objective was to do so, of course, especially with David Lynch, and perhaps in terms of a contrast with Apichatpong Weerasethakul, and also turning to Bioy Casares's "The Invention of Morel", which I feel dramatizes what I have in mind by death-images. I ended up framing the essay more philosophically, in terms of a supplementary comment on Bergson's philosophy (to the ones conceived by Deleuze), so as to think a specific category of images, the death-image, very much in Deleuze's spirit, who accompanied his own film-philosophizing with commentaries on Bergson. In this sense, the essay I proposed should be read as a stepping stone for further research dealing with the analysis of contemporary film-authors, very much in the same way Deleuze's commentaries on Bergson prepared his own film-philosophizing on the movement and time-image respectively.

References

- Bergson, Henri. 1920. *Mind-Energy: Lectures and Essays*. New York: Henry Holt.
- . 1991. *Matter and Memory*. New York: Zone Books.
- . 1998. *Creative Evolution*. New York: Dover.
- . 2007. *The Creative Mind*. New York: Dover.
- Blanchot, Maurice. 1982. *The Space of Literature*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Casares, Adolfo Bioy. 2003. *The Invention of Morel*. New York: The New York Review of Books.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Nietzsche and Philosophy*. New York: Columbia University Press.
- . 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*. Minnesota: Minnesota University Press.
- . 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Minnesota: Minnesota University Press.
- . 1990. *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press.
- . 1991a. *Bergsonism*. New York: Zone Books.
- . 1991b. *Coldness and Cruelty*. New York: Zone Books.
- . 1994. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- . 2001. *Pure Immanence: Essays on A Life*. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1994. *What is Philosophy?* Minnesota: Minnesota University Press.
- Ferreira, Filipe. 2023. “The Story of the Brain’s Becoming-Mind”. *Deleuze and Guattari Studies* 17 (3): 326–349. <https://doi.org/10.3366/dlgs.2023.0521>.
- Freud, Sigmund. 1961. *Beyond the Pleasure Principle*. New York: W.W. Norton & Co.
- . 1963. *General Psychological Theory*. New York: Simon & Schuster.
- Fujita, Hisashi. 2023. “Sublime and Panoramic Vision. Bergson, Kant and Heidegger on Schematism”. *Bergsoniana* (3). <https://doi.org/10.4000/bergsoniana.1512>.
- Guattari, Félix, and Gilles Deleuze. 1983. *Anti-Oedipus*. Minnesota: Minnesota University Press.
- Guattari, Félix, and Gilles Deleuze. 1987. *A Thousand Plateaus*. Minnesota: Minnesota University Press.
- Heidegger, Martin. 1997. *Kant and the Problem of Metaphysics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Latour, Bruno. 1993. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rose, Nikolas, and Joelle M. Abi-Rached. 2013. *Neuro: The New Brain Sciences and the Management of the Mind*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sartre, Jean-Paul. 2004. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. London: Routledge.
- Viegas, Susana. 2023. “Death as Film-Philosophy’s Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time”. *Film-Philosophy* 27 (2). <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.

Biographical note

Filipe Ferreira is an essayist, teacher, translator, philosopher. He has returned to Lisbon after a decade or so (2015-2024) working as a Researcher in the Department of Philosophy of the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP), where he also collaborated with the Nucleus of Studies on Subjectivity (integrated in the Department of Clinical Psychology). He received his PhD in Philosophy from NOVA University of Lisbon (2014), MA in Philosophy from New School for Social Research (2008), and MSc in Social and Political Theory from the University of Edinburgh (2002). His work is largely dedicated to Gilles Deleuze's philosophy.

ORCID

[0000-0001-7916-0397](https://orcid.org/0000-0001-7916-0397)

Declaration of conflicting interests

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

To cite this article

Ferreira, Filipe. 2025. "The Death-Image: Fifth Commentary on Bergson." *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 34-54. <https://doi.org/10.34619/jjaq-ovvl>.

Received Recebido: 2025-05-28**Accepted** Aceite: 2025-11-03

© 2025 Filipe Ferreira. This is an open access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

El genocidio como tiempo suspendido: Deleuze y el devenir de la imagen-tiempo en *Rendez-vous avec Pol Pot*

Genocide as Suspended Time: Deleuze and the Becoming of the Time-Image in Rendez-vous avec Pol Pot

ÁLVARO MARTÍN SANZ

Universidad de Valladolid, España
alvaro.martin.sanz@uva.es

Resumen

Esta investigación analiza la representación del genocidio camboyano en *Rendez-vous avec Pol Pot* (2024) de Rithy Panh a través del prisma de la teoría cinematográfica de Gilles Deleuze. Partiendo del concepto de imagen-tiempo, se examina cómo Panh desestructura la narrativa convencional para generar un tiempo suspendido que enfrenta al espectador con la memoria del horror. La película transita entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, integrando imágenes de archivo y figurinas de arcilla como estrategias para representar el trauma. Así, se argumenta que *Rendez-vous avec Pol Pot* no solo ejemplifica la consolidación de la imagen-tiempo, sino también su devenir en imagen-muerte como forma de confrontar lo irrepresentable. Además, se explora la figura del “sujeto lazareano”, caracterizado por su tránsito entre la vida y la muerte, y su rol en la construcción de un discurso fílmico que suspende el tiempo cronológico. A través de una aproximación intermedial que combina ficción y no ficción, Panh reconfigura la representación del genocidio mediante una poética de la ausencia. Este análisis demuestra cómo el cine de Panh se inserta en una tradición de representación cinematográfica del trauma y redefine los límites entre la imagen, la memoria y la historia.

Palabras clave

imagen-muerte | genocidio camboyano | Rithy Panh | cine documental | film-filosofía

Abstract

This research analyzes the representation of the Cambodian genocide in *Rendez-vous avec Pol Pot* (2024) by Rithy Panh through the lens of Gilles Deleuze's film

Keywords

theory. Drawing on the concept of the time-image, it examines how Panh deconstructs conventional narrative structures to create a suspended time that confronts the viewer with the memory of horror. The film moves between the movement-image and the time-image, integrating archival footage and clay figurines as strategies to represent trauma. Thus, it is argued that *Rendez-vous avec Pol Pot* not only exemplifies the consolidation of the time-image but also its transformation into a death-image as a way of confronting the unrepresentable. Furthermore, the study explores the figure of the “Lazarean subject,” characterized by their transition between life and death, and their role in constructing a filmic discourse that suspends chronological time. Through an intermedial approach that combines fiction and non-fiction, Panh reconfigures the representation of genocide through a poetics of absence. This analysis demonstrates how Panh’s cinema aligns with a tradition of cinematic representations of trauma and redefines the boundaries between image, memory, and history.

death-image | cambodian genocide | Rithy Panh | documentary cinema | film-philosophy

Resumo

Este artigo analisa a representação do genocídio cambojano em *Rendez-vous avec Pol Pot* (2024), de Rithy Panh, através do prisma da teoria cinematográfica de Gilles Deleuze. Partindo do conceito de imagem-tempo, examina-se como Panh desestrutura a narrativa convencional para gerar um tempo suspenso que confronta o espectador com a memória do horror. O filme transita entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, integrando imagens de arquivo e figuras de barro como estratégias para representar o trauma. Assim, argumenta-se que *Rendez-vous avec Pol Pot* não apenas exemplifica a consolidação da imagem-tempo, mas também sua transformação em imagem-morte como forma de confrontar o irrepresentável. Além disso, explora-se a figura do “sujeito lazariano”, caracterizado pelo seu trânsito entre a vida e a morte, e pelo seu papel na construção de um discurso fílmico que suspende o tempo cronológico. Através de uma abordagem intermediária que combina ficção e não ficção, Panh reconfigura a representação do genocídio por meio de uma poética da ausência. Esta análise demonstra como o cinema de Panh se insere numa tradição de representação cinematográfica do trauma e redefine os limites entre a imagem, a memória e a história.

Palavras-chave

imagem-morte, genocídio cambojano, Rithy Panh, cinema documental, filosofia do cinema

1. Introducción

Uno de los aspectos más aterradores del Jemer Rojo es la intención detrás de su locura. Gran parte de la destrucción de su revolución se llevó a cabo en nombre del futuro, o al menos de cómo el Jemer Rojo veía el futuro en países que se autodenominaban modernos. En nombre de la eficiencia y el aumento de la productividad, el Jemer Rojo abolió la vida familiar, la vida individual, los ritmos de la vida agrícola e instituyó un sistema de vida

en campos de trabajo en todo el país. La más aterradora de las fábulas futuristas se hizo realidad en este país rural del Tercer Mundo y no en el mundo industrial¹ (Becker 1998).

Estas palabras de la periodista norteamericana Elisabeth Becker sintetizan el delirio de sociedad que fue la Kampuchea Democrática, dentro de la cual, durante cuatro años de dictadura (1975-1979) se estima que desapareció el 25% de la población del país (Margolin 1997, 816-900). Bajo la glorificación por parte de Pol Pot del pasado glorioso, “Si Camboya construyó Angkor, puede hacer todo lo que se proponga” (Chandler 1983: 35), siguiendo los pasos de la Revolución Cultural china, con los desequilibrios sociales provocados por el colonialismo francés y los constantes bombardeos norteamericanos en el país como factor decisivo (Kiernan, 1997: 16), los Jemeres Rojos se hacen con el poder y llevan a cabo una catastrófico borrado de cualquier signo de progreso occidental. Con una transformación radical de la economía en un fracasado modelo basado en el cultivo de arroz que llevará a la hambruna a cientos de miles de personas, se instauran además distintos campos de la muerte en los que las ejecuciones se mantienen en silencio para evitar que crezca la oposición al régimen (Aguirre 2009, 129).

La primera gran presentación mediática de esta catástrofe para el público occidental es la del director británico Roland Joffe en *The Killing Fields* (1984), basada en la historia de Dith Pran, *fixer* del *New York Times*. No obstante, y exceptuando alguna otra película como *Year Zero: The Silent Death of Cambodia* (1979)² o la reciente *First They Killed My Father* (2018) de Angelina Jolie³, hablar de la representación cinematográfica de este genocidio equivale a hablar de Rithy Panh. Sin duda, el cineasta camboyano más notorio de la historia ha dedicado una extensa obra, tanto de ficción como documental, a indagar en las imágenes y relatos perdidos de esta catástrofe así como en la reconstrucción de un relato personal en tanto que exiliado (Martín Sanz 2018) como colectivo con amplitud para todo su pueblo a través del registro de la oralidad filmada (Torchin 2014, 40; Martín Sanz 2018b). Hechos estos que provocan que sus films puedan ser interpretados como rituales de duelo (Lefevre-Déotte 2016, 7) o como obras restituidoras de la verdad y de la justicia (Zylberman 2014, 105). Es por ello que, relacionando sus postulados con la hauntología acuñada por Derrida (1994), la especialista Deirdre Boyle declara que el camboyano es el “Barquero de las Memorias para su familia y los dos millones que murieron durante los años de Pol Pot”⁴ (Boyle 2023, 193), de tal forma que sus películas constituyen un imaginario colectivo de figuras de memoria para todas las víctimas (Assman 1995, 129). Rithy Panh, ha dedicado su trayectoria a recomponer una suerte de contramemoria del evento genocida (Rollet 2011, 216) ante la lentitud de

1 Traducción del autor.

2 Documental que tuvo una cierta resonancia en occidente de forma previa a *The Killing Fields* aunque lejos de la repercusión de esta otra.

3 Basada en el libro de memorias homónimo de Loung Ung (2009) y producida por el propio Panh.

4 Traducción del autor.

los distintos gobiernos de Camboya para ejecutar políticas públicas sobre el genocidio.

Y es que Panh, al igual que otros cineastas que han explorado sus traumas personales en marcos de violencia estatal (como Albertina Carri o Ari Folman), es una víctima directa de los Jemeres Rojos. Tras abandonar muy joven Camboya, parte como refugiado a París en donde se forma como realizador en el *Institut des Hautes Études Cinématographiques*. No es hasta 1988 que decide volver a Camboya para comenzar una extensa carrera, principalmente como documentalista, que le enfrenta a la “máquina de borrado de memoria” del régimen revolucionario (Couteau 2000, 20). Así sus películas han sido exhibidas en algunos de los principales certámenes de cine del mundo, habiendo sido premiado entre otros, en los festivales de Cannes o Berlín, o habiendo sido el primer cineasta camboyano en recibir una nominación en los premios Óscar. Esta amplia difusión de sus narrativas traumáticas ha provocado que se le haya comparado con otros cronistas de sucesos traumáticos como Primo Levi o Claude Lanzmann (Boyle 2023, 6). Hasta la fecha, sus obras principales, en cuanto a difusión y a indagación de la forma cinematográfica, son la trilogía del S-21, en la que explora a través de distintas perspectivas (víctimas y perpetradores) el homónimo centro de detención y tortura de los Jemeres Rojos, y *La imagen perdida* (2013), en donde reconstruye las imágenes perdidas del genocidio por medio de figuritas de arcilla.

Rendez-vous avec Pol Pot (2024) es el título de la última película de Panh, libremente basada en el trabajo de Becker citado anteriormente, el realizador presenta una obra de ficción que cuenta la historia de tres periodistas franceses en su desplazamiento a la Kampuchea Democrática de 1978 para entrevistarse con Pol Pot. Este filme supone para el cineasta un retorno significativo a la ficción tras su vasta trayectoria en el cine documental⁵. Así pues, dejando de lado un cine más autorreflexivo o ensayístico, Panh no solo recupera los horrores del régimen de los Jemeres Rojos, sino que también se adentra en la psique de los personajes y en los dilemas morales que estos enfrentan al interactuar con el líder camboyano, Pol Pot, apoyado por buena parte de cierta intelectualidad francesa —y no sólo francesa— de la época. De esta forma, esta nueva aproximación corrobora que el corpus del cineasta puede interpretarse como una exploración de la experiencia genocida en Camboya por medio de distintas formulaciones artísticas (French 2021, 161). Una variedad de prismas, siempre en torno al mismo sujeto, ha provocado que colaboradores asiduos hayan manifestado la sensación de que trabajar con Panh sea como trabajar en un film continuo (Boyle 2014, 34).

El presente artículo busca analizar cómo Panh estructura el tiempo cinematográfico en *Rendez-vous avec Pol Pot* (2024) para representar el genocidio camboyano mostrando la muerte no sólo como un evento pasado, sino como una presencia espectral en la memoria fílmica. Nuestro planteamiento es que esta película puede servir para ejemplificar

⁵ Si bien ha ejercido como productor de la película de Jolie mencionada anteriormente, su anterior trabajo de ficción como realizador, *Un barrage contre le Pacifique* (*The Sea Wall*), data del 2008.

a la perfección el devenir en la contemporaneidad de la imagen-tiempo postulada por Gilles Deleuze. Yendo más allá, y adoptando el concepto de imagen-muerte interpretado por Viegas (2023), es posible ver la aplicación de este tipo de representación como pieza integral de una nueva forma de narración de imágenes traumáticas que se desarrollan en el umbral existente entre la ficción y el documental.

Esta zona liminar entre la ficción y la no ficción no es exclusiva de *Rendez-vous avec Pol Pot*, pues puede rastrearse hasta su célebre *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003), donde el procedimiento de reescenificación (*role play*) activa una performatividad de la memoria que problematiza la supuesta transparencia del documental. Allí, como aquí, la puesta en escena genera una verdad situada, inestable y atravesada por la subjetividad de los personajes. Esta dinámica de trabajo confirma que para Panh la representación del genocidio nunca puede reducirse a una oposición binaria entre documental y ficción, sino que opera en un umbral que es, en sí mismo, un espacio de pensamiento, y es por ello por lo que resulta tan interesante y apropiada como objeto de estudio desde el campo de la *film-philosophy*.

2. Representaciones deleuzianas: de la imagen-tiempo a la imagen-muerte

No es hasta 1983 que Gilles Deleuze culmina sus conferencias cinematográficas con la publicación de *Cinema 1: La imagen-movimiento*. Partiendo de la filosofía y categorización de las imágenes que realiza Henri Bergson en *La evolución creadora* (1973) y en *Materia y memoria* (2006), el filósofo francés desarrolla el concepto de imagen-movimiento para describir la lógica cinematográfica predominante en el cine clásico, especialmente el hollywoodiense, durante la primera mitad del siglo XX. Para Deleuze (1984, 41) “el plano es la imagen movimiento” en el sentido de que es el movimiento el que articula una relación entre percepción, afecto y acción que, mediante el uso del montaje como garante de coherencia espacio temporal, genera un movimiento mayor que compone el todo que es la película (1984, 40), siendo las imágenes-movimiento simples cortes móviles de la duración total (1984, 26). Así pues, en este régimen de imágenes, el tiempo está subordinado a la acción, pues la narración se estructura en función de una secuencia lógica de situaciones y respuestas. El montaje es, por lo tanto, “la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo” (1984, 52).

Sin embargo, dos años más tarde, en el segundo volumen de su obra, *Cinema 2: La imagen-tiempo*, Deleuze entra a analizar el cambio radical producido en el cine tras la Segunda Guerra Mundial cuando los esquemas sensoriomotrices dan lugar a la emergencia de la imagen-tiempo. Este, “es un cine de vidente, ya no es un cine de acción” en el que los propios personajes se han transformado en una suerte de espectadores que se abandonan a una visión (2004, 13). De esta forma, el tiempo no surge como una sucesión lógica de eventos, sino que se manifiesta de forma directa en la imagen. Se invierte

así la relación clásica, “ya no tenemos una imagen indirecta del tiempo de la que emana el movimiento, sino una imagen-tiempo directa de la que el movimiento deriva” (2004, 175). En este punto es pertinente recordar la defensa que Jacques Rivette hace de Rossellini como cineasta del “ensayo” (Rivette 1955, 106). El director francés sostiene que *Voyage en Italie* abre una brecha en la historia del cine al ofrecer la posibilidad del cine-ensayo —esto es, un cine que no representa un sentido previamente definido, sino que piensa en acto, acompañando la experiencia de sus personajes sin clausurarla.

Es debido a este hecho que el cine ya no se limita a representar el mundo, sino que adquiere la potencia para convertirse en una forma de pensamiento en sí mismo con una situación psíquica que reemplaza a la sensoriomotriz (Deleuze, 2004, 228). Así, la imagen es capaz de pensar por sí misma, crear nuevos lenguajes, y revelar nuevas formas de la experiencia temporal:

El cine moderno desarrolla así nuevas relaciones con el pensamiento, desde tres puntos de vista: el borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta entre ellas; el borramiento del monólogo interior como todo del film en provecho de un discurso y de una visión indirectos libres; el borramiento de la unidad del hombre y el mundo en provecho de una ruptura que ya no nos deja más que una creencia en este mundo (Deleuze 2004, 250).

En un interesante artículo, Susana Viegas (2023) reenfoca el citado marco conceptual deleuziano a través de la figura de la muerte para plantear cómo puede el cine filosofar en torno al concepto de temporalidad, explorando la muerte no solo como tema narrativo, sino como una dimensión fundamental de la experiencia cinematográfica que permite reflexionar sobre el paso del tiempo, la memoria y la finitud de la existencia. Viegas sigue al filósofo francés en la formulación de que no es necesario aplicar conceptos *ready-made* a las películas (Deleuze 1995, 50), pues, como se dijo anteriormente, las películas basadas en la imagen-tiempo tienen ellas mismas la capacidad de pensar. De esta forma, la imagen-tiempo puede transmutarse en una suerte de imagen-muerte (*death-image*) que desarrolle por sí misma toda una serie de pensamientos y propuestas. Así, Deleuze señala cómo el cine presenta dos tipos de muerte: la interior (intrínseca como perteneciente a un accidente pasado) y la exterior (que refiere a un accidente futuro). Así, el ejemplo paradigmático que Deleuze expone de la conjugación de la imagen-muerte (concebida como imagen-recuerdo) es el de *Ciudadano Kane* (1941), establecida a través de *flashbacks* y memorias de un personaje ya fallecido en donde el uso de la profundidad de campo resulta clave para representar el tiempo y las distintas perspectivas de hechos pasados (2004, 149-151). Las imágenes de *flashbacks*, que pertenecen a un fallecido que no puede proyectarlas, conjugan una muerte inminente (exterior) mientras que el inicio de la película, con la muerte del personaje, y su final, —el significado de *Rosebud*— centran la muerte intrínseca.

Esta imagen-tiempo como imagen-muerte que se desarrolla a lo largo de la trama muestra una perspectiva múltiple que destaca ante todo por reflejar el devenir desde los umbrales de la vida y la muerte y hacia ellos mismos. Es decir, tal y como Viegas indica (2023, 223), ambos tipos de muerte son, en el fondo, el mismo. El movimiento entre escenas no es tan relevante como la propia substancia ontológica de cada una de ellas sobre su esencia temporal relacionada con la finitud, la memoria y el recuerdo en donde la contemplación principal es la de la presencia fantasmagórica contenida en el plano. En este sentido, la rememoración no es un acto conmemorativo del pasado, sino una exaltación de las sensaciones del presente, “La acción del monumento no es la memoria sino la fabulación”⁶ (Deleuze y Guattari 1994, 168), ante la inaprensibilidad del pasado.

Viegas aporta no obstante una importante distinción entre esta formulación de la muerte entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo:

Mientras que en la imagen-movimiento volvemos a un recuerdo pasado porque su simplicidad nos ayuda a comprender el presente — regresando a un pasado que ilumina o explica el presente (el caso del flashback) —, en la imagen-tiempo la situación es muy diferente. Allí, el pasado es problemático, poco fiable e inestable, y por lo tanto siempre es cuestionado y nunca puede clarificar el presente. [...] En este caso, sin embargo, la imposibilidad no es solo narrativa o empleada con fines narrativos, sino que es ontológica y epistemológica: la razón de esta imposibilidad reside en la naturaleza del pasado mismo y de las memorias colectivas⁷ (Viegas 2023, 234).

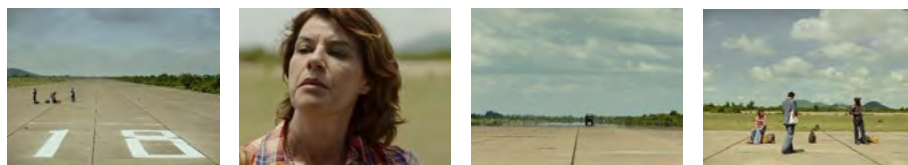
Esto es así debido a que mientras que en la imagen-movimiento las imágenes del pasado (mediante *flashbacks*) sirven para explicar el presente, la imagen-tiempo contiene en sí misma las posibilidades de una infinitud que escapa de la retórica del montaje para conjugar y transmitir el tiempo en su globalidad de tal forma que estamos frente a imágenes difíciles de categorizar, como es el caso paradigmático, también estudiado por Deleuze, de *El año pasado en Marienband* (1961). Podemos incluso estipular cómo las imágenes-tiempo, especialmente las que reflejan la muerte, se sitúan en otra línea de lo epistemológico que provoca que sean tan difíciles de definir más allá de su propia substancia. Deleuze se refiere a este tipo de imágenes (donde la temporalidad es esencia y a la vez imposible de delimitar) como imágenes cristal (Deleuze 2004, 96). La imagen de muerte tiene por lo tanto capacidad para reajustar nuestras facultades perceptivas y hacernos experimentar el tiempo de manera distinta (Kaye 2016, 101). En este sentido, tratamos a continuación de estudiar cómo este tipo de imágenes pueden conjugar como parte de una propuesta de ficción, anclada por otra parte en imágenes-movimiento, para crear representaciones de un genocidio.

⁶ Traducción del autor.

⁷ Traducción del autor.

3. El establecimiento de la imagen-tiempo como dispositivo canalizador del trauma

La apuesta de Rithy Panh por construir *Rendez-vous avec Pol Pot* en torno a la imagen-tiempo se desvela a los pocos minutos de comenzar la trama. Los tres periodistas franceses, recién llegados a Camboya, esperan en una pista de aeropuerto que los vayan a recibir (figura 1). Panh emplea una combinación de gran angular (que magnifica el tamaño del escenario) con primeros planos de los personajes esperando para reflejar la substancia propia del tiempo, que no solo se constituye como imagen-movimiento, es decir, mediante el encadenamiento de planos, sino que es la misma esencia de la espera de los tres personajes. Esta instauración del dispositivo a pocos minutos de comenzar el film desvela el núcleo figurativo de este, que, sin embargo, va oscilando progresivamente, con la llegada del camión de los Jemeres Rojos, a lo que pareciera ser un film contemporáneo convencional basado en la imagen-movimiento.



—
Figura 1
Fotogramas de *Rendez-vous avec Pol Pot*
© Catherine Dussart Productions

Este giro se produce necesariamente dada la hipótesis de movimiento que posee el film. Durante su estancia en Camboya, un comité delegado del Angkar acompaña a los periodistas a conocer la “realidad” del país. De esta forma, el montaje va mostrando el devenir de los días y distintas escenas en localizaciones diversas que muestran el desplazamiento de los personajes. Empero, al igual que sucede en esta primera secuencia, el film deja en suspenso este movimiento en cada una de las revelaciones que los personajes se van encontrando. Es decir, la imagen-movimiento, consistente en los desplazamientos, las acciones y las reacciones, da paso a una imagen-tiempo que posiciona a los personajes ante una debacle humana que van poco a poco descubriendo. Este tipo de estructura dista de ser nueva, y es, de hecho, uno de los paradigmas mencionados por Deleuze que el francés ejemplifica en su citada obra con la película *Viaggio in Italia* (1954) de Rossellini. En esta película el personaje interpretado por Ingrid Bergman representa a una turista “alcanzada en pleno corazón por el simple sucederse de imágenes o de tópicos visuales en los que descubre algo insoportable, que excede el límite de

lo que personalmente puede soportar. Es un cine de vidente, ya no es un cine de acción” (Deleuze 2004, 13). De la misma manera, Panh inserta la imagen-tiempo como dispositivo contemplativo tanto para los personajes como para el espectador.

Así, por ejemplo, la visita a un taller de artesanos se centra en la exploración que hace del espacio el personaje de Lise (que representa a Elisabeth Becker), para acto seguido extender su mirada con una serie de planos pertenecientes al ámbito de la no ficción: por un lado, de representaciones pictóricas de Pol Pot y de la Kampuchea Democrática, y por el otro, de un diorama de figuras de arcilla que refieren directamente a *La imagen perdida* (2013). Las acciones de los personajes no llevan ya a una resolución clara, sino que los exponen a una experiencia temporal pura y abierta. Estamos ante una estructura de película que se posiciona como punto de crisis entre los paradigmas de imagen-movimiento e imagen-tiempo. Y si en el caso del film de Rosellini este devenir surge debido a que una nueva tipología cinematográfica estaba naciendo, en el caso de Panh esta transmutación surge debido a que la muestra del genocidio a través de imágenes documentales insertas —o camufladas— en una ficción provocan una crisis de representación de la propia imagen que deviene un lenguaje propio para narrar el trauma. Es decir, este devenir provoca que la película pueda considerarse como perteneciente a la categoría de los *trauma films*, pues, siguiendo a la especialista Janet Walker (2005, 19), el modo se caracteriza por la “disturbance and fragmentation of the films narrative and stylistic regimes”.

Esta primera exposición del diorama de las figuras de arcilla en el taller provoca que la película desbloquee su presencia como método de representación de imágenes del genocidio. No solo estamos ante una solución de bajo coste que evita la construcción de grandes decorados y la utilización de muchos extras, sino también frente a un método de representación artística de imágenes que no existen —que no fueron capturadas en su momento o bien que se perdieron como esa *image manquante*— que pertenece al ámbito de la no ficción y que, más allá de la conexión con anteriores trabajos de Panh como *La imagen perdida* (2013), *Les tombeaux sans noms* (2018) o *Everything Will Be Ok* (2022), se asocia con las pinturas del genocidio del artista camboyano Van Nath, quien, como Panh, elige las artes plásticas como método para testimoniar y buscar justicia (Nath 1998, 188). En palabras del cineasta:

Mis películas se decantan por el conocimiento: todas se basan en lecturas, reflexiones y el trabajo de investigación. Creo, sin embargo, en la forma, los colores, la luz, el encuadre y el montaje. Creo en la poesía (Panh 2013b, 199).

Por todo lo anterior, no estamos ante unas simples imágenes más, sino que su configuración como imágenes-tiempo provoca que, desde la mirada de los figurines que representa a los tres periodistas, nos adentremos en la mirada del propio Panh como víctima-superviviente que comparte su recreación en línea con la noción ricœurana de “yo estuve ahí” (Ricoeur 1983). “Porque todo film documental resulta ser un testimonio”

(Zylberman 2018, 235). Y como si el realizador quisiera corroborar la veracidad de su representación, el diorama da paso a una de las escasas imágenes de archivo del periodo que muestran un campo de trabajo con planos generales (figura 2). El celuloide como instrumento de destrucción o de fantasía (Torchin 2014, 38). O en palabras del cineasta: “un film jemer rojo es siempre un eslogan”⁸ (Panh 2013, 34), por ello quizás la cercanía de planos a las figuritas de arcilla explora una dimensión de empatía humana ausente del material de archivo.

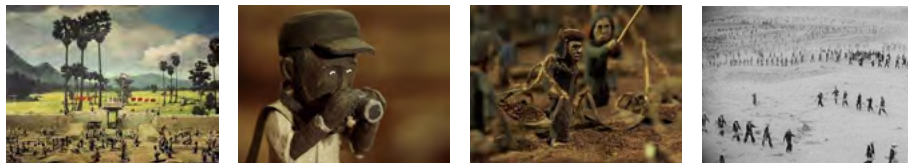


Figura 2
Fotogramas de *Rendez-vous avec Pol Pot*
© Catherine Dussart Productions

De esta forma, esta tipología de imágenes-tiempo de no ficción se abre al suceso traumático reconfigurándolo, pausando una narración que, hasta ese momento, era una ficción basada en hechos reales que fluía con el ritmo propio de las imágenes-movimiento. Es como si para Panh el acto de la explotación humana que testimonio fuera irrepresentable mediante la ficción y debiera ser reconfigurado por imágenes pertenecientes al documental, siempre en el reino de la imagen, planteamiento diametralmente opuesto al cine de palabra de Lanzmann (2011, 466). Frente a las mentiras propagandísticas que el personaje de Lise recoge en su grabadora —parte constituyente de “Una verdadera máquina de borrar la memoria”⁹ (Panh en Couteau 2000: 20)—, el cineasta opone una imagen-tiempo que no sólo tiene el potencial de suplir la ausencia de la imagen ausente del genocidio, sino que también desvela en su configuración un proceso de producción de imágenes que, mediante la arcilla, puede recrear cualquier tipo de representación (Martín Sanz 2022, 136).

Estas figuras, que recuerdan a esculturas de Picasso o a dibujos de Chagall, evocan con un planteamiento figurativo una inocencia infantil (Boyle 2023, 165) que desde la contemplación plantea y reformula actos no sólo de cómo pensar el genocidio, sino también de cómo representarlo y cómo ir más allá del mero acto de ver para configurar

⁸ Traducción del autor.

⁹ Traducción del autor.

una imagen tan irreal como espectral en la que asoma la muerte: “no se mueven como las máscaras africanas, pero que tienen el mismo espíritu, con el que se representa las almas de los desaparecidos” (Panh en Cuéllar, 2017). En palabras de Deleuze, la “imagen-tiempo pone al pensamiento en relación con un impensado, lo inevitabile, lo inexplicable, lo indecible, lo inconmesurable” (Deleuze 2004, 284). Es decir, Panh introduce la imagen-tiempo en su película no sólo como inevitable ruptura de las formas de representación del genocidio, sino para proclamar, por encima de todo, que este es irrerepresentable en su esencia total, sin que este hecho suprima la tentativa, tal y como podría sugerir el pensamiento de Wajcman (2001). Más allá de este hecho, hay también un deseo por representar el horror sin horrorizar, tal y como planteaba ya en *La imagen perdida*: “transmitir, no el horror, sino la dignidad y la humanidad de las personas que murieron”¹⁰ (Panh en Bradshaw 2017). Sus imágenes son solo una aproximación, una “incompleta necesidad” (Didi-Huberman 2004, 75), mediada, por su propia subjetividad, tal y como refleja la estética no realista de los figurines de arcilla. En este sentido, la ambigüedad del concepto de la imagen-cristal deleuzniana anticipa una representación que genera un fenómeno como nunca antes existió. Siguiendo a Benjamin:

Habría que hablar en ella [en la historia] de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende (Benjamin 2004, 397).

Las imágenes-tiempo de Panh atestiguan una reformulación que crea el tiempo del genocidio dentro del espectro audiovisual al encadenar distintas representaciones de su suceso histórico como lenguaje y como discurso. Por vetusta que sea una imagen, “el presente no cesa de reconfigurarse y, por reciente que esta sea, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse” (Cangi, 2011: 160). Y si, como dice Deleuze (2004, 280), el corte cobra un valor absoluto en cuanto que pone las asociaciones bajo su subordinación, es posible leer estas representaciones no sólo como pertenecientes a la narrativa de la película, sino también como descontextualizables en forma de una crónica fragmentada y perdida del sufrimiento humano que se conjuga como un lenguaje propio. En otras palabras, aunque desde un marco narrativo propio del cine de ficción, Panh está elaborando un discurso cuyas implicaciones se pueden relacionar con las que presentan las imágenes-tiempo de Godard en *Histoire(s) du Cinéma* al hablar del Holocausto, es decir, que la imagen-tiempo puede redimir al cine y recuperar lo real que este último no logró captar durante el Holocausto (Heywood 2009, 275). A través del lenguaje que establece,

¹⁰ Traducción del autor.

la imagen-tiempo posibilita que el “el cine está hecho para pensar lo impensable”¹¹ (Goddard 1995, 294)

Por todo ello, dada su utilización para expandir la esencia fantasmagórica de las innumerables víctimas desconocidas, Panh puede considerarse como uno de los principales exponentes contemporáneos de la imagen-tiempo, con una conjunción de representaciones que se alinea a la perfección con las palabras de Deleuze (2004, 295): “Como regla general, el cine del Tercer Mundo tiene este objeto: por el trance o la crisis, constituir una ordenación que reúna partes reales, para hacerles producir enunciados colectivos como prefiguración del pueblo que falta”.

4. El sujeto lazareano y la imagen-muerte en *Rendez vous avec Pol Pot*

En su citado ensayo, a la hora de establecer la ontología de la imagen-tiempo, Deleuze trata el caso de *Noche y niebla* (1956) de Alain Resnais al considerarlo paradigmático por propuesta de formulación. Para el filósofo francés, el filme es la prueba de que las imágenes pueden ir más allá de la simple representación de lo vivido, para abrirse a una dimensión de lo impensable y lo incomprensible. En Resnais, “el presente se pone a flotar, incierto, dispersado en el ir y venir de los personajes o ya absorbido por el pasado” (Deleuze 2004, 158). Con una alternancia de imágenes de archivo e imágenes filmadas en su presente, Resnais constituye una política de memoria que se enfrenta a los elementos traumáticos mostrando la problematización del pasado en el presente (Hebard 1997, 98-102) y de esta forma impidiendo que el evento genocida se transforme en una secuencia histórica cerrada, confinada en un lugar y tiempo específicos (Montero Sánchez 2016, 427). A ello colabora una voz en off basada en una doble perspectiva que une al testigo (el superviviente Jean Cayrol) con el visitante (el propio Resnais) (Flitterman-Lewis 1998, 208-209). De esta forma, Cayrol narra la experiencia concentracionaria como un Lázaro que vuelve de entre los muertos, “ha pasado por la muerte y nace de la muerte, de la que conserva sus trastornos sensoriomotores” (Deleuze 2004, 275). En este sentido, en consonancia con Viegas (2023, 235) el cineasta tiene la capacidad de interceder en el relato del otro conjugando un proceso fabulador. El lázaro que vuelve de los muertos tiene una nueva visión: “El artista es un vidente, un devenir. ¿Cómo relataría lo que le sucedió, o lo que imagina, puesto que es una sombra? Él ha sido algo en la vida que es demasiado grande, demasiado insoportable también”¹² (Deleuze y Guattari 1994, 171).

Rendez-vous avec Pol Pot se encarga a su vez de realizar un similar ejercicio por medio de la constitución de la imagen-muerte y de una transposición del personaje lazareano. Así, ante las constantes puestas de escena que los Jemeres Rojos ofrecen a los

¹¹ Traducción del autor.

¹² Traducción del autor.

periodistas como reemplazo de la cruenta realidad, el personaje de Paul, fotógrafo no por casualidad, escapa del confinamiento al que se les somete para tratar de encontrar la realidad. Tiene lugar entonces una de las secuencias más emotivas, impactantes del film y a la vez ejemplificación de la imagen-tiempo transfigurada en imagen-muerte. La edición muestra al actor explorando la selva, apuntando con su cámara de fotos a la cámara de Panh para acto seguido cortar a imágenes de la barbarie. El montaje nos expone entonces filmaciones de archivo, realizadas por los propios Jémeres Rojos, que van más allá de los anteriores planos generales, pues es su cercanía, la microhistoria, la que permite observar la magnitud de la tragedia a través del sufrimiento humano (figura 3).

Este tipo de tomas ya eran rescatadas en *La imagen perdida*, en donde se desvelaban como “lentas y verdaderas”¹³ (Besse 2016, 79). Panh recupera así el reconocimiento a un cámara que “logra poner en crisis las formas visuales para sacar lo real del orden establecido” (Renard, 2018, 77) sin dejar contribuir al aparato propagandístico. En este sentido, la realidad encontrada de las imágenes producidas por los Jémeres Rojos supone el descubrimiento de un *happening* como ficción en perpetua (re)creación. Una *mise en scène* constante, ordenada y orquestada por un régimen como forma de vender su progreso. Como respuesta a ello, las distintas formas cinematográficas empleadas por el cineasta a lo largo de su filmografía —incluyendo dispositivos ficcionales como la animación o la intriga histórica, “Invento situaciones”¹⁴ (Panh 2001, 386)— fundamentan, a modo de negación de la negación, la apropiación y recontextualización de estas filmaciones. De esta forma, es posible ver cómo el propósito de este film de reconstrucción histórica va más allá de la convención de ficcionalizar una realidad acontecida, busca también desactivar esas imágenes-fantasma producidas como propaganda y reinscribirlas en su verdadera condición histórica. La condición de superviviente de Panh resulta central: su gesto cinematográfico opera como una práctica de reparación, un intento de suturar la distancia entre la experiencia vivida y las imágenes producidas por los perpetradores.

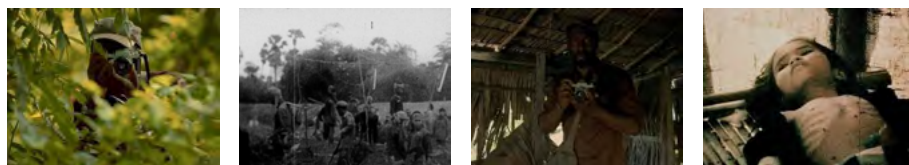
Volviendo al presente film, estas filmaciones propagandísticas dan paso a otras, capturadas esta vez por el ejército vietnamita en su invasión de la Kampuchea Democrática, que muestran grilletes, cadenas, candados e instrumentos de tortura en un espacio sonoro de silencio forestal que denota la ausencia de los gritos y lamentos asociados al escenario. Así, al igual que en *Noche y niebla*, estas filmaciones no buscan explorar sino constituir una “proyección mental” que apela a la imaginación de los espectadores (Douin 2013, 53), pues la mera presencia de las mismas deshace la existencia del personaje de Tomas.

Esta tipología de imagen-tiempo va profundizando en la tragedia mediante la supresión del movimiento como nexo y acercándose cada vez más a sus sujetos. La narrativa de la película queda suspendida y se presenta en su lugar una serie de imágenes que

¹³ Traducción del autor.

¹⁴ Traducción del autor

componen un videoensayo que divaga en torno a lo indescriptible del genocidio. Así, un nuevo plano de Tomas, esta vez más cerrado, da paso a imágenes de archivo de distintas jóvenes agonizando (figura 3). La imagen-muerte se expone en toda su ambigüedad, pues las jóvenes aún están vivas pero a la vez están condenadas, congelando la realidad de unos instantes que ya no tienen ningún contexto social o histórico más allá de la propia esencia agonizante que capturan. Tal y como expone Viegas (2023, 225), la imagen-muerte (*death-image*) no se manifiesta explícitamente, sino a través de un conjunto de imágenes-tiempo en torno a la existencia de la propia desaparición. En efecto, estas imágenes, y las que las anteceden, no son *death-images* porque muestren la muerte, sino porque desafían el tiempo empírico y cronológico de la vida cotidiana (Viegas 2024, 155) al presentar retazos de una atmósfera bañada de irrealidad en donde la muerte se reconfigura como sensación visual, para el personaje de Tomas y para el espectador con él. Estas filmaciones pueden por lo tanto considerarse ejemplificaciones del cronosigno deleuziano (Viegas 2019), y es que, al igual que en *Hiroshima, Mon Amour* (1959), el recuerdo invade el ahora hasta que lo suplanta instaurando un tiempo roto. Las imágenes dejan de ser simples documentos del pretérito para convertirse en imágenes-muerte que permiten experimentar visualmente la duración, el trauma persistente y la imposibilidad de clausurar ese pasado.



—
Figura 3
Fotogramas de Rendez-vous avec Pol Pot
© Catherine Dussart Productions

La ausencia de más material de archivo del genocidio lleva a Panh a continuar la mirada de Tomas a través de más dioramas de figuritas de barro. La cámara filma entonces distintas figuritas moribundas antes de presentar planos de fosas comunes. La manifestación del trauma colectivo a través de la espectral mirada subjetiva queda simbolizado en un plano general de una fosa común (figura 4) en el que Panh ha introducido la figurita que evocaba en *La imagen perdida* (2013) a su yo niño vestido con una colorida camisa de lunares como inserción fantasiosa de la infancia ante el negro homogéneo de los Jemeres Rojos (Phay, 2014: 160). De nuevo, el conjunto de imágenes-muerte —no por su contenido explícito sino por su formulación— supera el testimonio de Tomas como

personaje para que Panh se refleje como el testigo lazareano. Esta aproximación a lo traumático desdibuja la hasta entonces ambigua frontera entre la ficción y el documental. Se nos presenta un plano de una imagen-tiempo, transmutada en imagen-muerte, en la que el personaje de Tomas se acerca a un diorama mientras en el fondo se proyecta material de archivo del genocidio. Esta imagen supone la ejemplificación perfecta del umbral espectral que el personaje lazareano recorre antes de volver a la pura ficción. El cineasta desvela las tres capas de su dispositivo (material de archivo, ficción y recreación plástica) como un triple acercamiento que, sin embargo, no lo puede representar en su totalidad. El tiempo se manifiesta en un umbral caracterizado por el suspenso de la acción filmica y de los ritmos propios de la vida cotidiana. Panh crea un purgatorio audiovisual en el que se reúnen los distintos tipos de representaciones que ha trabajado a lo largo de su carrera.



Figura 4
Fotogramas de Rendez-vous avec Pol Pot
© Catherine Dussart Productions

Esta imagen a su vez es como una caja de pandora que, una vez abierta, termina de romper los cauces propios de una ficción de corte realista para, desde ese momento, enhebrar la película como un divagar constante de formas y contenidos en donde los límites de la ficción y el documental no existen más. Así pues, más allá del cambio de paradigma estructural, el descubrimiento de Tomas no estaría completo si no fuera por su regreso junto a sus compañeros. El fotógrafo reaparece como personaje lazareano que vuelve de su encuentro con la muerte. En este sentido, es posible trazar una conexión con los personajes lazareanos de Resnais, quien “se empeña en preservar el carácter fantasmático de los seres que muestra, y en mantenerlos en un semimundo de espectros destinados a inscribirse por un instante en nuestro universo mental” (Deleuze 2004, 275). Para Panh este carácter fantasmático se expresa mediante el silencio. El realizador, como dijimos antes, es un cineasta de la imagen, y el posicionamiento ante

las palabras como vehículos de representación que tiene esta película (las falsas realidades manifestadas en las entrevistas que la periodista mantiene con distintos Jemeres Rojos) provoca que el regreso del personaje esté caracterizado por su mutismo. Como si la inefabilidad de la imagen-muerte que el espectador también ha testimoniado limitara incluso cualquier tentativa de uso del verbo.

Siguiendo la lectura que Lambert (2002, 112) hace de Resnais y de Deleuze, la conexión con el pasado se rompe mediante su representación, pues esta “es siempre ya un bloqueo y aniquilación de tal conexión, una conexión “muerta y vacía” que establece una barrera o frontera entre el presente vivo y el pasado muerto, una zona de muerte que nunca puede ser cruzada”¹⁵. El personaje de Tomas se encuentra precisamente en este limbo, situación caracterizada por la extrañeza extrema con respecto a la vida y a sus límites, lo que le lleva a protagonizar una tensa escena en la que se adentra en un lago como espacio acuático-simbólico gritando a sus captores, que lo apuntan con sus rifles, que lo acompañen. Como si fuera una transposición de la realidad acontecida, el personaje termina fundiéndose en esta ambigüedad, desaparece de la película sin que se llegue a mostrar su destino, a pesar de que el espectador pueda fácilmente intuirlo. Se convierte así en una incógnita de cuyo testimonio tan sólo quedan un puñado de fotografías que esconde en la máquina de escribir de su compañera. Imágenes estas que, tal y como señala Didi-Huberman (2004, 170) de las cuatro célebres fotografías tomadas por un miembro del Sonderkommando en Auschwitz, frente a la tesis de lo irrepresentable, enfocan “con un poco más de precisión lo que fue una realidad”. La cual traspone Panh acto seguido, pues en vez de centrarse en los falsos negativos de la ficción, el montaje salta a un par de filmaciones de archivo del centro S-21 rodadas por los vietnamitas durante su invasión.

En este punto del metraje la película sigue desarrollando su narrativa con una auto-consciencia sobre sus propios medios de representación. Este hecho provoca que las imágenes-muerte de la no ficción interrumpan de forma constante la ficción que, al igual que los discursos de los Jemeres Rojos, se vuelve un constructo banal y falso. El cine deviene artificio, una representación externa que tiene potencial manipulador. Así, una imagen lejana de un elefante caminando por la pista del aeropuerto es, al cambiar de plano, una representación del animal de cartón piedra que trasladan los soldados revolucionarios. Panh incluso realiza una metáfora visual con este elemento a través del personaje de Alain, quien, con los ojos vendados, es incapaz de reconocer la realidad de lo que está tocando. Efectivamente, es Alain, de los tres periodistas, el que más tiempo cree en la ficción de la Kampuchea Democrática debido a su relación personal con Pol Pot, siendo de hecho la discusión final que mantiene con este la que provoca que sea ejecutado. En adición a mostrar las consecuencias reales de una oposición frontal al discurso del régimen, Panh parece representar cómo el tránsito de la ficción a la no ficción supone un proceso traumático en el que desaparece el individuo (al igual que sucede con el personaje de Tomas).

15 Traducción del autor.

Esta transición del relato ficcional en distintas imágenes-muerte que se van alternando en el metraje —incluyéndose entre otros cortes de *S-21* (2003)— crea una suerte de tiempo suspendido desde el que se representa el genocidio mediante un dispositivo teatral que atraviesa la ficción planteando el espacio como escenario escénico. Es como si después de haber mostrado una aproximación a lo real, el cine en respuesta no pudiera más que mostrarse como el artificio que realmente es, y por ello tuviera que resaltar su carácter de puesta en escena. Más allá de la presencia simultánea de los actores y las figuras de arcilla en el mismo plano, el cineasta interviene en la ficción por medio del material de archivo. Así por ejemplo, cuando los periodistas van a su encuentro con Pol Pot, Panh realiza una retroproyección que permite que a través de las ventanillas del coche veamos imágenes de archivo de una Phnom Penh desierta como consecuencia de la evacuación forzosa de los Jemeres Rojos (figura 5). De esta forma, lo que sería un desplazamiento más a través de la imagen-movimiento se configura como una sucesión de imágenes-muerte que otorga a la escena un carácter espectral. El genocidio se presenta como un tiempo suspendido caracterizado por el vacío absoluto que presentan las imágenes de archivo. Los personajes atraviesan esta escena desde una perspectiva eminentemente contemplativa. Alice incluso responde a estas imágenes filmándolas con su cámara Super 8 de tal forma que la ficción registra la no ficción en un juego de espejos en línea con la imagen-cristal que es una “búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu” (Deleuze 2004, 106). Los dos tipos de muerte (del pasado y del futuro) se manifiestan en la ausencia de vida de una ciudad que no recuperará a sus habitantes.



Figura 5

Fotogramas de *Rendez-vous avec Pol Pot*

© Catherine Dussart Productions

Este planteamiento de puesta en escena se plasma una vez más hacia el final del film. Tal y como nos narra una nueva secuencia con figurines de arcilla, Alice escapa del control de los guardias y vaga por Phnom Penh hasta que llega a una casa que ha sido desalojada. Es en este instante cuando la edición vuelve a mostrarnos imágenes filmadas. Al entrar en una estancia, el personaje se ve confrontado por una proyección contra una pared de una película previa a la toma de poder por parte del ejército

revolucionario. La labor de aniquilación de los Jemeres Rojos es la responsable de que de cerca de cuatrocientos films producidos en Camboya de 1960 a 1975 a día de hoy no queden más que una treintena en mal estado (Phay 2017, 149), por lo que Panh parece estar queriendo recuperar este material no solo como reminiscencia idealizada en forma de objeto de memoria, sino también como denuncia de toda la destrucción acontecida¹⁶. Así, las imágenes reúnen dos realidades, la documental del archivo con la ficción de un personaje observándolo. La edición complementa el aspecto sonoro con una serie de sonidos de tubos de viento que refuerzan la sensación de ensoñación de la escena.

La imagen-muerte absorbe por lo tanto también el periodo anterior a la Kampuchea Democrática, provocando una concatenación de los distintos universos dentro del tiempo suspendido que establece el genocidio. Las imágenes proyectadas se reflejan en la cara de la actriz configurando ambas realidades como un espejo de lo posible dentro del espectro de la tragedia. Al establecer la proyección, que contiene imágenes de distintas ceremonias sociales en el ámbito familiar de una casa vacía, Panh genera un presente virtual que representa lo que el presente actual podría haber sido y aún podría ser (Deleuze 1991, 69-97). Estas imágenes dan paso a filmaciones de archivo que documentan espacios vacíos como consecuencia de la evacuación realizada por el ejército revolucionario. Así, frente al decorado de la ficción se nos muestra una materialidad real caracterizada por la ausencia de sus habitantes. La presencia virtual de los desaparecidos, que coexiste con el presente, provoca que sea posible establecer una hauntología (Cheng-Hin Lim 2015, 12). Sin embargo, esta suspensión temporal provocada por la imagen-muerte, no remite a más que sí misma. Más allá de la constitución del film como objeto de memoria, de imagen-recuerdo si se usa la terminología de Deleuze¹⁷, Panh es incapaz de ofrecer respuestas. La imagen-muerte se repliega así sobre su propia condición espectral, dejando al espectador en el umbral de lo irrepresentable, objeto último de toda una filmografía.

5. Conclusiones

Lejos de ofrecer respuestas contundentes y definitivas al fenómeno del genocidio, las películas de Rithy Panh se plantean como una investigación sobre modos de representación que tratan de suplir las distintas ausencias provocadas por la barbarie. *Rendez-vous avec Pol Pot* supone en este sentido un nuevo acercamiento, en principio desde la ficción, para confrontar la propaganda de los Jemeres Rojos con los retazos de su destrucción. Por su contenido traumático en torno a un pretérito imposible de clausurar, la película resulta además una perfecta ejemplificación de la teoría cinematográfica del

¹⁶ Problemática también desarrollada en el largometraje de ficción camboyano *The last reel* (2014), dirigido por Kulikar Sotho.

¹⁷ “La imagen sólo se hace imagen-recuerdo en la medida en que ha ido a buscar un recuerdo puro allí donde éste estaba” (Deleuze 2004, 79).

filósofo Gilles Deleuze. Y es que, si bien su inicio convencional remite a la imagen-movimiento, esta no tarda en transicionar a imagen-tiempo que desarrolla un pensamiento propio sobre la existencia y la destrucción. Este proceso de transmutación culmina en una suspensión de la narrativa convencional que sitúa al espectador en un estado de indeterminación. La superposición de las distintas capas de representación, junto con la ruptura del montaje lineal, genera un tiempo roto que impide cualquier clausura definitiva sobre el pasado. Así pues, surge la imagen-muerte en el sentido propuesto por Viegas (2023), estribando la novedad en que la fractura del relato se configura como una manifestación estética del duelo y de la pérdida. Esta imagen-muerte no solo se manifiesta como un método de evocación de lo perdido, sino como una estrategia que desarticula los esquemas tradicionales de representación, instaurando un tiempo suspendido que permite que las víctimas desaparecidas coexistan con el presente.

Por otra parte, la película introduce, al igual que el cine de Resnais para Deleuze, la presencia fantasmática del personaje lazareano. Este sujeto superviviente atraviesa la frontera entre la vida y la muerte, marcando su existencia por una percepción alterada del tiempo y del espacio. Este tránsito, que se refleja en la progresiva disolución de la trama ficcional hacia lo contemplativo, abre un umbral en el que lo irrepresentable se insinúa a través de una poética de la ausencia. La decisión de Panh de insertar imágenes de archivo, dioramas de arcilla y secuencias con un planteamiento teatral no solo reconfigura el dispositivo filmico, sino que establece una dialéctica entre la materialidad del archivo y la especulación de la memoria. Asimismo, la presencia recurrente de los dioramas no solo actúa como un mecanismo de restitución de las imágenes ausentes, sino que evidencia el carácter artesanal y subjetivo de la memoria. Al modelar el pasado a través de la arcilla, Panh no solo visibiliza la carencia de imágenes de archivo, sino que postula la creación como una forma de resistencia ante el borrado del genocidio. Estas figuras se erigen así como imágenes-muerte que, en su estatismo, condensan la imposibilidad de representar plenamente la catástrofe.

La dialéctica entre la ficción y la no ficción, que atraviesa toda la filmografía del cineasta, alcanza en este film una nueva dimensión al concebir la puesta en escena teatral como una metáfora de la propia naturaleza espectral de la memoria. Con su inclusión del documental, Panh interviene sobre la ficción, que se reconfigura y se desenvuelve como una estrategia más de la no ficción. El audiovisual se concibe así como un espacio liminal que suspende el tiempo cronológico para hacer emerger la dimensión fantasmagórica de la historia. Por todo ello, *Rendez-vous avec Pol Pot* no sólo abre nuevas vías para la exploración de cómo el cine de no ficción contemporáneo puede representar fenómenos traumáticos, sino que además resulta especialmente relevante para analizar la evolución de la imagen-tiempo planteada por Deleuze en el cine contemporáneo, pues pone de manifiesto cómo esta tiene potencial de transformarse en imagen-muerte para, desde ahí, de forma inevitable, suspender por completo el relato ante su propio abismo: el punto en que la representación se disuelve y solo queda el vacío del horror.

Referencias

- Aguirre, Mark. 2009. *Camboya: El legado de los Jemeres Rojos*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Assmann, Jan. 1995. "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique* (65):125-133. <https://doi.org/10.2307/488538>.
- Becker, Elizabeth. 1998. *When the War Was Over: Cambodia and the Khmer Rouge Revolution*. Nueva York: PublicAffairs.
- Benjamin, Walter. 2004. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bergson, Henri. 1973. *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 2006. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Besse, Olivier. 2016. "Entre théâtre miniature et scène de l'Histoire, les mises en récit de soi dans L'Image manquante de Rithy Panh." Mémoire de Master 2, Université Toulouse-Jean Jaurès. https://catalogue-archipel.univ-toulouse.fr/permalink/f/4m7qgc/33UT2_PUB_DCTERMS2372.
- Boyle, Deirdre. 2014. "Confronting Images of Ideology: An Interview with Rithy Panh." *Cineaste* 39 (3): 33-35. <https://www.jstor.org/stable/43500687>.
- Boyle, Deirdre. 2023. *Ferryman of Memories: The Films of Rithy Panh*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bradshaw, Nick. 2017. "Memories of murder: Rithy Panh on *The Missing Picture*." *Sight & Sound*. Last modified February 10, 2019. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/memories-murder-rithy-panh-missing-picture>.
- Cangi, Adrián. 2011. "Poética de la luz, política del gesto." *Revista Nomadías* (14):157-169. <https://doi.org/10.5354/0719-0905.2011.17401>.
- Chandler, David P. 1983. "Seeing Red: Perceptions of Cambodian History in Democratic Kampuchea." In *Revolution and Its Aftermath in Kampuchea: Eight Essays*, edited by David P. Chandler and Ben Kiernan, 34-56. New Haven, CT: Yale University Press.
- Cheng-Hin Lim, Alvin. 2015. "Cinematic Rupture: Reading Cambodia's Genocide through Deleuze and Guattari." *Open Library of Humanities* 1 (1): e10. <http://dx.doi.org/10.16995/olh.11>.
- Couteau, C. 2000. "Rithy Panh." *Des territoires* 4 (5): 20-28.
- Cuellar, Jesús. 2017. "Rithy Panh: "Es muy difícil filmar un genocidio mediante la ficción." *Insertos. Revista de Cine*, 13 Mayo, 2017. <https://insertoscine.com/2017/05/13/rithy-panh-es-muy-dificil-filmar-un-genocidio-mediante-la-ficcion/>.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- . 1991 *Bergsonism*. Nueva York: Zone Books.
- . 1995. *Negotiations: 1972-1990*. Nueva York: Columbia University Press.
- . 2004. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1994. *What Is Philosophy?* Londres: Verso.
- Derrida, Jacques. 1994. *Spectres de Marx: L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Douin, Jean Luc. 2013. *Alain Resnais*. Paris: La Martinière.
- Flitterman-Lewis, Sandy. 1998. "Documenting the Ineffable: Terror and Memory in Alain Resnais's *Night and Fog*." In *Documenting the Documentary*, edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, 204-222. Detroit: Wayne State University Press.
- French, Lindsay. 2021. "Looking Back and Projecting Forward From Site 2." In *The Cinema of Rithy Panh. Everything Has a Soul*, edited by Leslie Barnes and Joseph Mai, 99-116. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Godard, Jean-Luc. 1995. "Le Cinéma est fait pour penser l'impensable." En *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1984-1998, édité par Alain Bergala, 2nd ed., Vol. 2, 294-99. Paris: Cahiers du cinéma.
- Hebard, Andrew. 1997. "Disruptive Histories: Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais's *Night and Fog*." *New German Critique* (71): 87-113. <https://doi.org/10.2307/488560>.
- Heywood, Miriam. 2009. "Holocaust and image: Debates surrounding Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma* (1988-98)." *Studies in French Cinema* 9 (3): 273-283. https://doi.org/10.1386/sfc.9.3.273_1.
- Kaye, John. 2016. *Introducing the Death-Image. A Philosophical Investigation Into the Philosophy of Gilles Deleuze*. Tesis doctoral (University of Western Australia).

- Kiernan, Ben. 1997. *The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*. Chiang Mai: Silkworm Books.
- Lambert, Gregg. 2002. *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*. Londres: Continuum.
- , 2011. *La liebre de la Patagonia*. Madrid: Seix Barral.
- Lefevre-Deotte, Martine. 2016. "Le travail de Rithy Panh: un appareil funéraire." *Appareil*. <https://doi.org/10.4000/appareil.2259>.
- Margolin, Jean-Louis. 1997. "Cambodge: au pays du crime déconcertant." In *Le livre noir du communisme: crimes, terreur et répression*, edited by Stéphane Courtois, Nicolas Werth, Jean-Louis Panné, Andrzej Paczkowski, Karel Bartosek and Jean-Louis Margolin, 680-750. Paris: Robert Laffont-Bouquins.
- Martin Sanz, Álvaro. 2018a. "Poética de la violencia en busca de un relato. El drama del refugiado en *Exil* (2016) de Rithy Panh." *Archivos de la Filmoteca* (75): 211-224. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/609>.
- , 2018b. "Memoria y Trauma de los otros en el cine de Rithy Panh: La trilogía sobre el S-21." *IC Revista Científica de Información y Comunicación* (15): 161-189. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/403>.
- , 2022. "Construir desde el trauma. Representación y testimonio en *La imagen perdida* (2013) de Rithy Panh." *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales* (34): 121-138. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n34a927>.
- Montero Sánchez, David. 2016. "En torno a las imágenes del horror. Montaje del conocimiento en *Tierra sin pan y Noche y niebla*." *Cauce* (39): 417-434. <http://hdl.handle.net/11441/67046>.
- Nath, Yann. 2008. *Dans l'enfer de Tuol Sleng: L'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux*. Paris: Calmann-Lévy.
- Panh, Rithy. 2001. "La parole filmée. Pour vaincre la terreur." *Communications* 71, 373-394. <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2093>.
- Panh, Rithy, y Christophe Bataille. 2013a. *L'image manquante*. Paris: Bernard Grasset.
- Panh, Rithy, y Christophe Bataille. 2013b. *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.
- Phay, Soko. 2014. "L'Image manquante de Rithy Panh. Le cinéma comme expérience de l'Histoire." *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique* (13-14): 157-167. <https://doi.org/10.4000/ELH.493>.
- Phay, Soko. 2017. "Davy Chou, ou la survivance des images perdues." In *Cambodge: cartographie de la mémoire*, edited by Patrick Nardin, Suppya Hélène Nut and Soko Phay, 181-196. Le Pré-Saint-Gervais: L'Asiathèque.
- Renard, Caroline. 2018. "El sujeto del trauma." *Ética & Cine Journal* 8 (2): 73-78. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v8.n2.22761>.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Rivette, Jacques. 1955. "Lettre sur Rossellini." In *Jacques Rivette. Textes Critiques*, edited by Miguel Armas and Luc Chessel, 95-112. Paris: Post Éditions.
- Rollet, Sylvie. 2011. *Une éthique du regard: Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris: Hermann Éditions.
- Torchin, Leshu. 2014. "Mediation and Remediation: La parole filmée in Rithy Panh's *The Missing Picture* (*L'image Manquante*)." *Film Quarterly* 68 (1): 32-41. <https://doi.org/10.1525/fq.2014.68.1.32>.
- Ung, Loung. 2009. *First They Killed my Father. A Daughter of Cambodia Remembers*. Londres: Mainstream Publishing.
- Viegas, Susana. 2019. "Deleuze's Cronosigns." In *Philosophy and Film: Bridging Divides*, edited by Christina Rawls, Diana Neiva, and Steven Gouveia, 64-77. Londres: Routledge.
- Viegas, Susana. 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222-239. <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.
- Viegas, Susana. 2024. "Death Images in Michael Haneke's Films." *Philosophies* 9 (155): 1-10. <https://doi.org/10.3390/philosophies9050155>.
- Wajcman, Gérard. 2001. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Walker, Janet. 2005. *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. London and Berkeley: University of California Press.
- Zylberman, Lior. 2014. "The Missing Picture - Film Review." *Genocide Studies and Prevention: An International Journal* 8 (3): 103-105. <https://doi.org/10.5038/1911-9933.8.3.10>.
- Zylberman, Lior. 2018. "Cine documental y genocidio: Hacia un abordaje integral." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 45 (50): 223-238. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.144075>.

Nota biográfica

Álvaro Martín Sanz es profesor en la Universidad de Valladolid. Doctor en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid con premio extraordinario, ha publicado numerosos trabajos sobre el cine de no ficción, los estudios de la memoria, la filosofía del cine y los estudios culturales. Como cineasta ha dirigido distintos cortometrajes y documentales que han recibido premios y menciones en festivales de todo el mundo.

Declaración de conflicto de intereses

El autor declara que no existen conflictos de interés potenciales con respecto a la investigación, la autoría y/o la publicación de este artículo.

Cómo citar este artículo

Martín Sanz, Álvaro. 2025. "El genocidio como tiempo suspendido: Deleuze y el devenir de la imagen-tiempo en Rendez-vous avec Pol Pot." *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 55-76.
<https://doi.org/10.34619/fzct-8tvj>.

ORCID

[0000-0002-8327-9830](https://orcid.org/0000-0002-8327-9830)

Dirección institucional

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, Universidad de Valladolid, Segovia, 40005, España.

Recibido Received: 2025-03-03**Aceptado** Accepted: 2025-12-04

© 2025 Álvaro Martín Sanz. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite debidamente al autor original y la fuente.

«La puerta está abierta». Alusión al inframundo y a la muerte en el cine sustractivo

«*The Doorway Is Wide Open*». *Allusion to the Underworld and Death in Subtractive Cinema*

DAVID FERRAGUT

Universitat Autònoma de Barcelona, España
davidferragut@riseup.net

Resumen

El denominado «cine sustractivo» (Antony Fiant 2014) reúne una tendencia del cine contemporáneo que reduce al mínimo la historia, los diálogos y el número de planos. Entre sus directores más reconocibles están Chantal Akerman, Béla Tarr o Wang Bing. Los planos se nos aparecen aquí con más autonomía que en el cine clásico y con conexiones entre ellos más mentales que espaciales. Fiant observa que esta modalidad cinematográfica recoge la herencia de lo que Deleuze (1987a) llamaba «imagen-tiempo», de modo que utilizaremos sus nociones de fuera de campo relativo y absoluto para comprender cómo se organizan los planos y qué dejan fuera de ellos. Y aunque esta tendencia sea posterior a la teorización de la imagen-tiempo, el cine sustractivo recupera la estética del cine de los orígenes, que nosotros llamamos «imagen-materia». Los ejemplos principales que utilizamos serán el cine de Pedro Costa, en particular *Cavalo Dinheiro* (2014) y *Vitalina Varela* (2019), y el de Apichatpong Weerasethakul, especialmente *Rak ti Khon Kaen* (2015). Lo que encontramos en estas películas es una referencia indirecta y fuera de campo a la muerte (Salvadó 2012) y al inframundo. Llamaremos «alusión» (Harman 2020) a esta referencia cuando ni muerte ni inframundo son representados explícitamente en el cuadro.

Palabras clave

sustracción | alusión | muerte | Deleuze | Harman

Abstract

The so-called «Subtractive Cinema» (Antony Fiant 2014) encompasses a trend in Contemporary Cinema that reduces story, dialogue, and the number of shots to a minimum. Among its most recognizable directors are Chantal Akerman, Béla Tarr, and Wang Bing. In this style, shots appear with more autonomy than

in Classical Cinema and are connected more by mental associations than spatial continuity. Fiant observes that this cinematic mode inherits what Deleuze (1987a) called the «Time-Image,» so we will use his notions of relative and absolute off-screen images to understand how the shots are organized and what they leave out. And although this trend comes after the Time-Image, subtractive cinema revives the aesthetics of Early Cinema, which we call the «Matter-Image.» The examples we will use are the films of Pedro Costa, particularly *Cavalo Dinheiro* (2014) and *Vitalina Varela* (2019), and those of Apichatpong Weerasethakul, especially *Rak ti Khon Kaen* (2015). What we find in these films is an indirect, off-screen reference to Death (Salvadó 2012) and the Underworld. We will call this reference an «allusion» (Harman 2020) when neither Death nor the Underworld are explicitly represented on screen.

Keywords

subtraction, allusion, death, Deleuze, Harman

Introducción al cine sustractivo

Las películas más antiguas que Antony Fiant (2014) analiza en su estudio sobre «cine sustractivo» son del año 2000: *La Captive* (Chantal Akerman), *Freedom* (Šarūnas Bartas), *No quarto da Vanda* (Pedro Costa) y *Werkmeister harmóniák* (Béla Tarr y Ágnes Hranitzky). Su propuesta teórica consiste en organizar bajo esta categoría una tendencia reciente del cine de autor que explícitamente define como deudora del cine moderno (Deleuze 1987a). Fiant señala que la imagen-tiempo «peut facilement s'adapter aux cinéastes de notre corpus et il nous semble utile d'y revenir ici» (*op. cit.*, 13). Dicho *corpus* se compone, entre otros, de directores como Lisandro Alonso, Wang Bing, Tsai Ming-liang y Albert Serra, además de los ya mencionados. Y pueden incluirse también, de modo paradigmático para dar una muestra más amplia que no está contemplada en el libro de Fiant, la obra de Apichatpong Weerasethakul, Kelly Reichardt, Lois Patiño o Lucrecia Martel. No es este el único esfuerzo por agrupar bajo una categoría coherente una filmografía que, a efectos prácticos, es casi siempre la misma, aunque difiera la perspectiva de análisis y el periodo seleccionado — y todo esto implica ciertas divergencias en los títulos escogidos —, que habitualmente se sitúa entre finales de los años ochenta y la actualidad. Nadin Mai (2021) determina que la frontera podría situarse en 1989, como un tercer «año cero» en la historia del cine, después de 1895 y 1945.

Esta filmografía también se conoce como «slow cinema» (Jaffe 2014; De Luca y Barradas 2016; Çağlayan 2018 y Mai 2021) si se tienen en cuenta la dimensión temporal, el ritmo y la duración del plano; como «cine contemplativo» (Tuttle 2010) si se privilegia la percepción en vez de la acción; como «cine posnarrativo» (Muñoz-Fernández 2017a) si se compara con las reglas formales clásicas, y dicho de modo general, como «cine

posmoderno» (Imbert 2019; Ferrer Ventosa 2024) si lo que se considera es la lógica cultural que está detrás de elementos compartidos con otras artes — como la arquitectura o la literatura — como el pastiche o la desmitificación de personajes y narrativas arquetípicas. El cine sustractivo se asocia más directamente con lo que Jaime Pena (2020) llama «cine de la ausencia»: es la paradójica percepción de un objeto que falta —que no está presente en la imagen, pero que es invocado constantemente por ella— lo que tienen en común. Pena localiza una «forma rigurosa» (ibid., 76-78) utilizada para dar cabida a lo que no puede ser mostrado, lo que estuvo allí pero ya no está —e incluso se podrá decir, con ejemplos que mencionaremos, lo que está ya allí pero no vemos—. Esta forma consiste en señalar desde el presente acontecimientos pasados en el lugar en el que ocurrieron. La ausencia se convierte en una entidad positiva que debe ser abordada.

A grandes rasgos, el cine sustractivo tiene como operación fundamental la reducción de información, la austeridad en los medios utilizados y se integra en la tradición del minimalismo artístico: se compone de «[m]oins d’histoire, moins de scénario, moins de récit, moins de parole, moins de musique, moins de décors, des personnages moins définis, moins de rythme effréné, moins de plans...» (Fiant 2014, 12). Lo que nos interesa para este artículo no serán cuestiones estructurales o narrativas, ni que se prescinda de diálogos o música, sino aquello que se sustrae al plano. De hecho, Fiant observa:

Si le cadre-cache ainsi défini semble si bien correspondre aux cinéastes soustractifs, c’est qu’il participe bien d’une opération de repli autarcique. Pleinement conscients de l’impossibilité de représenter le monde dans son intégralité, renonçant à la grande forme, ils se “contentent” de fragments, dans une démarche relevant souvent de la synecdoque. Sous-traire n’est donc pas éliminer. Subsiste autour du visible, autour du champ représenté, un hors-champ particulièrement prégnant s’en venant compenser le phénomène de soustraction, enrichir, pourvu qu’on le prenne pleinement en considération, les regards portés sur le monde. Et là encore une question d’espace est en jeu, avec un hors-champ immédiat, sensible, ou un hors-champ plus lointain, plus ou moins représentable dans l’esprit du spectateur mais qui, toujours, participe à la dynamique esthétique évoquée jusqu’ici (Fiant 2014, 63).

Lo que queremos retener es lo siguiente: «sustraer no es eliminar», porque lo que no se percibe sigue persistiendo, ya sea físicamente en algún lugar, ya sea espiritualmente como concepto o pensamiento. Incluso con un plano autárquico, como desconectado de los demás, el fuera de campo no desaparece. Fiant se refiere así a una doble dimensión del cuadro o del plano. Esto, de hecho, nos sitúa en una distinción análoga a la que Susana Viegas (2023) establece entre «images of death» y «death-images», es decir, la representación directa o relativa de la muerte por un lado, e indirecta y espiritual por otro. Nuestro punto de partida será el de buscar la expresión de la muerte fuera de campo —tanto su valor físico como espiritual—, pero también la insistencia del reino de los muertos, del inframundo, como una dimensión que coexiste con la realidad. De

lo que se tratará, en definitiva, será de localizar las *alusiones* a la muerte, no solo su expresión visible. Para ello, analizaremos con detalle múltiples películas de cine sustractivo —además de mencionar otras que no lo son—, pero nos centraremos sobre todo en *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa 2014), *Vitalina Varela* (Pedro Costa 2019) y *Rak ti Khon Kaen* (Apichatpong Weerasethakul 2015). Estas tres películas —de dos de los directores más representativos de la tendencia sustractiva en el cine (Fiant 2009)— se construyen alrededor de la convivencia entre lo físico y lo espiritual, hay referencias explícitas a espectros y al vínculo con la muerte, y diversas escenas clave están guiadas por diálogos y acciones que señalan el inframundo. En otras palabras, estas tres películas realizan el gesto de Casandra en la *Eneida*: apuntando con el dedo al umbral de la puerta de entrada a la ciudad, anunciaba la llegada de la muerte —aunque todavía no fuera visible, aunque hubiera que empezar únicamente a pensar en sus consecuencias—.

2. Fuera de campo e imagen-materia en Deleuze

Noël Burch divide en seis segmentos los espacios fuera de cuadro: encontramos cuatro zonas más allá de los lados de la pantalla, a saber: abajo y arriba e izquierda y derecha. También es habitual pensar en el fuera de cuadro que estaría situado detrás de la cámara, algo así como en la posición del espectador. En el juego de planos y contraplanos —dos planos distintos— acabamos teniendo acceso a estas zonas tapadas. Por último, hay un fuera de cuadro en el interior mismo del cuadro: «todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte» (2017, 23). Pero estos fueros de cuadro no agotan todas las posibilidades. Deleuze añade un segundo nivel que nos parece clave para comprender el cine sustractivo.

En *La imagen-movimiento*, Deleuze explica que el fuera de campo se compone de dos aspectos. No es que haya dos fueros de campo, uno espacial y otro espiritual, uno relativo y otro absoluto, sino que ambas modalidades se dan simultáneamente. El fuera de campo relativo o espacial es tal vez el más sencillo de delimitar: si en un plano vemos a un personaje hablando hacia el fuera de campo, hacia el exterior del plano, esperamos que aparezca un contraplano con el interlocutor del personaje. Así, el fuera de campo viene a ampliar el espacio visible del primer plano: es relativo a este espacio visible. Pero, a pesar de poder componer conjuntos de espacios en una cartografía más o menos precisa, amplía o detallada para una película, generando distintos planos y contraplanos, componiendo múltiples planos uno tras otro, este fuera de campo nunca se cierra, nunca aparece el último lugar que faltaba por mostrar. No existe un último fuera de campo que deba ser ocupado con una imagen. Esto es así porque, para Deleuze, el segundo aspecto del fuera de campo, que él llama absoluto, permite justamente abrir el espacio, habilita nuevas composiciones, nuevas combinaciones, nuevos conjuntos. Si

se pueden generar infinitos conjuntos de planos es porque emanan del absoluto, porque el absoluto no se agota. Este absoluto es el aspecto espiritual del fuera de campo. Por definición, por tanto, este fuera de campo no se muestra ni puede mostrarse.

Si tenemos películas en las que el fuera de campo relativo predomina, como ocurre en el cine clásico y neoclásico de Hollywood, tenemos también otras películas en las que el fuera de campo absoluto es protagonista, en las que, si hubiera contraplano, nunca lo veríamos —y queremos hacer notar que, en adelante, cuando nos refiramos solamente a una de las dos dimensiones no estaremos diciendo que la otra no exista, sino que la dimensión tratada domina sobre ella—. «En un caso, el fuera de campo designa lo que existe en otra parte, al lado o en derredor; en el otro, da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino que más bien “insiste” o “subsiste”» (Deleuze 1984, 35). En otras palabras, Burch estaría refiriéndose siempre al aspecto relativo de los fueros de campo. No nos cuesta encontrar aquí la dimensión de lo «actual» en Deleuze, aquello que se ha hecho presente, el estado de cosas del mundo. Y se añade, además, la dimensión «virtual», lo que no está presente pero permite que lo presente sea, la dimensión propiamente temporal y potencial (Deleuze 1987b, 39; Deleuze 2002): el fuera de campo absoluto. Aunque hasta ahora hemos mencionado el plano y el cuadro sin precisar sus diferencias, lo cierto es que la dimensión espiritual y temporal hace que estemos hablando, en sentido estricto, de «planos», mientras que nos refiramos a «cuadros» cuando solo apuntan al espacio, como ocurre con la fotografía.

Debe imaginarse, por tanto, que el plano es una especie de anilla en el centro de un tejido en cuyos extremos están el tiempo y el espacio. La anilla corre de un lado a otro, se anuda más cerca de una parte que de otra. Y cuanto más cerca está el plano del espacio y de la materia, más se aleja del tiempo y la duración —ninguno de estos conceptos son estrictamente lo mismo, pero para lo que nos interesa aquí podemos usarlos emparejados—. En *La imagen-movimiento*, Deleuze sostiene que el plano une las partes visibles con el todo, une la materia con la duración (1984, 38-39). Y en la medida en que el cine clásico apunta hacia la materia, por tanto en la composición de planos y fueros de campo relativos y en la suma de partes visibles, el tiempo jamás se muestra directamente. El régimen de la imagen-movimiento estaría, para Deleuze, a medio camino de los dos polos del espacio y el tiempo. Este sería el régimen de signos del cine clásico. La imagen-tiempo se situaría en uno de los extremos y mostraría directamente el tiempo, encarnaría la virtualidad, de modo que produciría ya no un movimiento ordenado en el espacio, sino un «movimiento aberrante» (1987a, 56), según la célebre formulación: descentraría el espacio porque es el tiempo el que gobierna las imágenes. La anilla (el plano) estaría en este polo y configuraría el régimen de signos del cine moderno.

Por último, y aunque Deleuze no explica nunca este régimen de la imagen (Viegas 2016), proponemos la existencia de una imagen-materia, casi estática —para el sentido que nos interesa aquí, como si fuera una instantánea, como si no hubiera movimiento interno—, propia del cine de los orígenes que se distinguiría poco de la fotografía.

A diferencia de la imagen-movimiento, se colocaría pegado a la materia y no a cierta distancia, por lo que el tiempo apenas se filtraría en ella, hasta el punto de que Deleuze considera este cine como una imitación aún de los dispositivos ópticos anteriores al cine. Este régimen haría del plano —recordemos que se enlaza siempre con la dimensión espiritual o temporal, ya sea indirectamente, ya sea directamente— un calco del cuadro, se convertiría en un falso cuadro. Con esto sugerimos que si bien es verdad que una buena parte del cine sustractivo, o de sus aspectos estilísticos, puede asociarse al cine moderno o a la imagen-tiempo, existe también una tendencia a situarse en la imagen-materia, una vuelta al cine de los orígenes (Muñoz-Fernández 2014 y 2017b).

Con esta explicación pretendemos aclarar dos puntos mencionados por Fiant en su cita: existe siempre un fuera de campo, por tanto no cabe hablar de «eliminación». Sustraer sería más bien «virtualizar». Pero, además, nos indica que aquella tendencia a la «autarquía» del plano obedece a un retorno al cine de los orígenes. No olvidemos que, precisamente, la autarquía del plano es una de las características de este cine, según Burch (2006); y la no-continuidad, la enorme e indeterminada distancia entre un plano y otro, es un elemento constitutivo de su estructura, si seguimos a Gunning (1990). Antony Fiant señala que

Des films ramenant de cette manière le cinéma à ses qualités premières, originelles, incitant à revenir à sa définition fondamentale, en tant qu'articulation d'espaces et de temps. Ces deux éléments sont d'ailleurs eux-mêmes et par nature soumis à des choix relevant de la soustraction, à commencer par les deux principales opérations éliminatoires les déterminant, le cadrage et le montage, dans un ensemble de choix visant à une réduction du monde, à une mise en forme et en récit [...] (2014, 10).

La anilla, en definitiva, se dirige al espacio y se aleja del tiempo. El plano se hace imagen-materia. Pero el tiempo, en el fondo y a una distancia insondable, sigue emitiendo su radiación.

3. La muerte en el cine de Pedro Costa

Lo dicho hasta ahora debería permitir acercarnos a nuestra propuesta sobre la expresión indirecta de la muerte (*death-image*). Si queda siempre un fuera de campo espiritual al que no le damos forma, es tentador pensar en qué tipo de imagen ha sido sustraída, en imaginar qué hay en el contraplano —si es una figura, un concepto, otro universo—: cómo es ese todo que une las partes. Este es el ejercicio de Glòria Salvadó (2012) en su estudio sobre el cine portugués contemporáneo. Para introducir sus ideas, nos centraremos en el cine de Pedro Costa, que es uno de los directores principales de su texto. Pedro Costa además sería la quintaesencia del cine sustractivo, en la medida en que rechazó el sistema de producción del cine de autor, más vinculado al régimen estético del cine moderno:

«Había demasiados artificios, demasiadas máquinas. [...]. Había un mundo exterior de producción, de extraños, que me molestaba», confiesa (Cyril Neyrat, Pedro Costa y Andy Rector 2011, 36-37). El ejercicio de Costa consistirá, desde *No quarto da Vanda* (2000) en adelante, en reducir su presencia en el lugar donde filma, de modo que ya no trabajará con un amplio equipo de técnicos, recurrirá a dispositivos digitales —una Panasonic DVX100, que tiene la virtud de tener colores muy apagados (*ibid.*, 94)— y él mismo deberá hacerse «anónimo: pegarse a un trozo de naturaleza y no moverse, recibirlo y hacerlo lo mejor posible para que pase sin un exceso de efectos, de imaginación, de sofisticación, de tópicos, de ideas y de tentaciones» (*ibid.*, 86).

Haciéndose imperceptible, llega también a espacios más cerrados, más íntimos. Esto tiene repercusiones en decisiones técnicas evidentes como el plano fijo, pues trabajando solo —o prácticamente solo, en *Juventude em marcha* (2006) tenía un equipo de cuatro personas— no puede, aunque tampoco quiere, mover la cámara. Pero las repercusiones también se perciben en otros apartados como en la iluminación. En *No quarto da Vanda* (2000) contaba solamente con una entrada de luz natural del tamaño de un ojo de buey, que se reforzaba a veces con lámparas o con espejos de mano, de modo que el foco más intenso acababa siendo el reflejo de estas luces sobre el rostro de la protagonista. Vanda quedaba así sumida en un claroscuro permanente que la aislaba de su entorno (*ibid.*, 59). En pocas palabras, su cine se hace minimalista: los espacios se reducen y las personas aparecen como separadas del mundo —el mundo fuera de campo—. El aislamiento de los personajes, por seguir con las indicaciones de Fiant, es una característica frecuente del cine sustractivo (2014, 43-50). En este caso, además, el personaje está encuadrado como en un retrato fotográfico, se acerca a la lógica de las primeras composiciones del cine (imagen-materia) en la medida en que apenas se mueve y el vínculo con otros lugares queda desarticulado —no en vano algunos de estos planos han formado parte de la exposición «Canción de Pedro Costa» (Javier Codesal), retratos con movimientos mínimos y lentos de las personas retratadas—.

De Glòria Salvadó nos interesa una de sus ideas principales: lo que está en el contraplano del cine de Pedro Costa, afirma, es la muerte. Cuando Vitalina Varela, en la película homónima, llega a Lisboa para buscar a su esposo (Joaquim), la presencia indirecta de él es constante, pero se hace especialmente intensa cuando Vitalina recibe la noticia de que ha fallecido: lo intuimos a través de objetos profanos y sagrados, lo intuimos a través de relatos que hacen de él sus compañeros. No tenemos más que su rastro, pero insiste, presionan sobre el plano, como si estuviera en alguna parte aunque no le alcancemos a ver. Que el plano esté construido alrededor de un halo de luz —que muchas veces parece emanar de la persona— y oscurezca los bordes, no solo separa a los personajes de su entorno, sino que los sume en un espacio espectral. La imagen más cercana a la muerte que tenemos es un pequeño altar. Pero al margen de este recuerdo, la muerte sería algo así como el contraplano absoluto o espiritual.

«Todas estas imágenes [...] establecen un encuentro con la muerte —explica Glòria Salvadó—, se abren hacia un tiempo suspendido, hacia un “más allá”, hacia una cierta

idea de infinito que está relacionada con dos elementos clave para la historia, la política, el arte y el pensamiento de Portugal: el mar y el navegante» (Salvadó Corretger 2012, 32). La imagen virtual del mar se entrelaza con la muerte. Muchos de los personajes de Pedro Costa son inmigrantes caboverdianos (Overhoff Ferreira 2014, 333) y lo que les separa ahora de su lugar de origen es el mar, un horizonte que es el vínculo con su pasado. Incluso cuando no orbita alrededor del plano la presencia de una persona fallecida, el pasado mismo se convierte, en opinión de Glòria Salvadó, en una presencia funesta. Glòria Salvadó concluye que este pasado no es solo personal, sino también colectivo: es el pasado colonial el que pesa sobre sus existencias, atrapadas ahora en un barrio (Fontainhas) que va a ser demolido en *No quarto da Vanda*. Carolin Overhoff Ferreira lo resume de este modo:

A falta de integração e a marginalização das personagens não é explicada, porém, visualizada através de uma mise-en-scène que cria uma atmosfera de claustrofobia e inacessibilidade. As personagens principais são constantemente expostas em grandes planos, nos quais olham sem expressão para o nada [...]. O isolamento e a falta de comunicação são também expressos através da ausência de campo/contra-campo (ibid, 236).

Sin embargo, Pedro Costa no siempre usa la misma estrategia para referirse a la muerte. Esta segunda estrategia nos encaminará hacia el siguiente apartado. Joaquim, el esposo difunto de Vitalina, aparecía en una película anterior, *Cavalo Dinheiro* (2013) y por tanto podemos recordarle. Le vemos al comienzo, junto con otros amigos al lado de la cama de Ventura, el protagonista de la película, que está ingresado en un hospital; y le vemos también al final, antes de que Ventura se marche. Vitalina informa a Ventura en *Cavalo Dinheiro* de que su esposo falleció el 23 de junio de 2013 y cuyo sepelio fue el 27 de junio, tres días antes de que ella llegara a Lisboa, donde está enterrado en el cementerio de Amadora. Ventura responde que ha visto a Joaquim en el hospital, por lo cual deduce que sigue vivo. Ambos, Joaquim y Ventura, hablan, en efecto, y no tenemos ningún indicio de que esté realmente muerto y, si lo está, no se nos señala de ninguna manera que la irrupción del fantasma perturbe a Ventura.

En *Cavalo Dinheiro* vemos otro espectro, la estatua de un soldado que en opinión de Rancière (en Rancière y Cyril Neyrat 2022) es una clave del mensaje político del cine de Costa. Esta estatua no se integra con tanta naturalidad, sino que penetra en un umbral —coincide con Ventura en el ascensor, un lugar sin sitio específico dentro del edificio, ni arriba ni abajo, sino en todas partes y en ninguna—. Directamente vinculado con la estatua-soldado, la película se compone como una sucesión de capas de realidad que se van entremezclando: Ventura parece revivir la acción militar contra el colonialismo que acabaría en la dictadura del Estado Novo. Por poner otros ejemplos, en *Juventude em Marcha* —protagonizada por Ventura—, Vanda afirma que la casa está llena de fantasmas; no vemos ninguno aunque se aluda a su presencia en el fuera de campo. Con este catálogo de espectros se consigue un efecto capital: especialmente *Cavalo Dinheiro* y *Vitalina Varela* constituyen una expresión de la convivencia entre el inframundo y el

mundo físico sin que la ruptura con la realidad sea particularmente abrupta, al contrario de lo que sostienen algunas teorías sobre lo fantástico (David Roas 2001), para las cuales debería producirse un efecto de terror. Se configura una suerte de limbo que habitan los personajes, de ahí el aspecto alucinógeno de *Cavalo Dinheiro* generado tanto por la composición de los planos —inclinados, con puntos de fuga marcados, etc.— como por su orden en el montaje. Esta idea de espacios de los cuales no percibimos la continuidad pero que están, pese a todo, aglutinados en un concepto o un estado de ánimo, organiza también películas como *Fantasma* (Lisandro Alonso 2006) o *Bu San* (Tsai Ming-liang 2003). Se trata de una tendencia del cine, presente desde sus orígenes, que compone diferentes dimensiones —los vivos y los espíritus, lo real y lo imaginario, etc.— en una sola realidad (Epstein 2015 y Medeiros 2023) y que ha sido rescatada por el cine sustractivo (Castello Branco 2024, quien se refiere al *slow cinema*), especialmente por Apichatpong Weerasethakul, que tematiza en sus películas esta fluctuación entre distintas esferas.

4. Alusión al inframundo en Apichatpong Weerasethakul

Hemos dicho de *Cavalo Dinheiro* que, formalizando una versión muy particular del género fantástico, presentaba una realidad entremezclada con lo sobrenatural —según la interpretación que tomemos, podría ser un fantástico extraño, si optamos por que Ventura padece alucinaciones, o un fantástico maravilloso, si consideramos que lo que percibe es la realidad misma (Todorov 2016)—. Esta es de hecho una característica estructural del cine de Apichatpong Weerasethakul. Lo que proponemos en este apartado es una conceptualización de este universo animista.

La cuestión de hacer que lo fantástico esté entrelazado con las leyes naturales nos lleva a un tipo de realismo, si se quiere, ampliado. La ontología orientada al objeto (OOO) de Graham Harman, también llamada *weird realism*, presenta al objeto —cualquiera que sea: una silla o una fruta, pero también un ser humano, una idea, las seis de la tarde....— dividido en cuatro polos. Resumiremos su proyecto ontológico (ontografía) de cuatro puntos para tener una panorámica, pero nos centraremos únicamente en dos de sus aspectos (Harman 2016). El primer polo es el objeto real, que siempre se oculta a la experiencia y equivaldría a la clásica noción del ser-en-sí de algo (la humanidad de lo humano). El segundo es el objeto sensual, lo que se percibe como objeto unificado (un humano). El tercero son las cualidades reales, aquellas que, «inmersas» o por debajo del objeto sensual definen qué es el objeto en relación a otros (el bipedismo de un humano en principio le distingue de un árbol). Por último, las cualidades sensuales son el agregado de percepciones y elementos «incrustados» por encima del objeto sensual (un humano ruborizado, un humano vestido de militar). Lo que se establece aquí son dos regiones: lo real que no es directamente accesible (objeto real y cualidades reales) y la región fenoménica que sí lo es (objeto sensual y cualidades reales), y entre ambas se despliegan múltiples enlaces que determinan su composición y por extensión la del mundo.

En este sentido, Harman, como Heidegger, considera que el ser (real) de cada objeto permanece oculto a las percepciones, que captan solo su corteza, los aspectos sensuales. Los objetos reales no se unen entre sí —ocultos, no se tocan con otros objetos—, pero sí su afloración, los polos sensuales. Pero para que los polos sensuales estén unidos es necesario un observador, no necesariamente humano o animal. Es en esta corteza en la que es posible hablar de relación, que se fija entre lo visible de dos objetos separados que permanecen unidos bajo la mirada de un tercer objeto. Puede imaginarse un fuego que consume una casa como en el cine de Tarkovski (como en *Offret* 1986 o en *Zerkalo* 1975), pero el fuego y la casa como objetos reales permanecen ajenos, según Harman: solo los elementos de la corteza (sensuales) del objeto real contactan con elementos de la corteza del otro. Que la casa se calcine en parte y que el fuego se propague hacia un lado y hacia otro, no cambia la realidad del objeto real —la casa sigue siendo la casa y el fuego, el fuego—. Lo que cambia es lo visible: el objeto sensual y las cualidades sensuales. Incluso con el esqueleto de tabiques de madera después de ser calcinada, sigue siendo el mismo objeto real —lo que parece proponer una respuesta a la paradoja del barco de Teseo— aunque haya perdido muchas de sus cualidades o hayan sido modificadas. Entre ese objeto real nunca percibido, independiente de la experiencia, y su afloración, el objeto sensual, se extiende una serie ingente, pero no infinita, de cualidades sensuales.

Esta ontografía nos puede dar una lectura del mundo que incorpore lo que hemos descrito como dimensión fantástica. Harman (2020) encuentra ejemplos del horror o de lo fantástico en dos tensiones establecidas entre sendos polos que hemos descrito arriba. Cuando estas tensiones se rompen («brecha»), aparece dicho efecto. La primera tensión, que Harman llama «alusión», se produce entre el objeto real y las cualidades sensibles, que es el vínculo que conforma el espacio según Harman. La segunda, que llama «cubismo», se produce entre el objeto sensual y las cualidades sensibles, que es el vínculo propio del tiempo. La brecha del espacio se obtiene negando la posibilidad del lenguaje de expresar la imagen (sensible) de lo que se ha visto. Cuando los narradores de Lovecraft —los observadores que perciben la corteza sensual— reconocen su impotencia para describir lo que ven, o cuando construyen una visión con una amalgama de criaturas —el caso de Cthulhu— de la cual se dice que no hace justicia a una realidad presentada como una forma inaprensible, lo que se está haciendo es «sugerir» (Harman 2020, 42) lo que no tiene imagen posible en las categorías humanas. En el fondo, estas descripciones señalan el ocultamiento permanente del ser-en-sí (el objeto real). La brecha del tiempo en cambio multiplica las potencias del lenguaje más que ponerlas en cuestión. Se trata de añadir cualidades, hacerlas crecer hasta componer imágenes vibrantes y cambiantes, como si se metamorfosearan progresivamente.

Harman analiza la descripción del color en la novela *The Colour Out of Space* (1927) de H. P. Lovecraft, e insistentemente recuerda que la dificultad de una película para sugerir el misterio del color que da nombre al texto la abocaría a pecar de literal o de ilustrativa. En el fondo, dicho color se mostraría directamente y traicionaría la naturaleza del relato. En cambio, Lovecraft solo alude a él: «El color, que recordaba a algunas de las

bandas del extraño espectro del meteorito, era casi imposible de describir, y tan solo por analogía podía llamarse color» (en Hartman *ibid.*, 111). Y, de hecho, Harman parece anticiparse a la película basada en la novela y protagonizada por Nicolas Cage, *Color Out of Space* (Richard Stanley 2019), lo que predomina es una aurora boreal omnipresente, de color magenta eléctrico, que es un color perfectamente determinable:

Aquí encontramos otro reto imposible para los directores de Hollywood, ya que no hay un modo concebible de representar “un color por analogía” en película. Lovecraft ayuda a hacerse a la idea ofreciendo un conjunto de características subsidiarias: el color tiene una textura “satinada”; al palpar la sustancia esta ofrece una vaga impresión de “quebradiza y hueca a la vez”; cuando es golpeada contundentemente con un martillo “estalla en una pequeña chispa” sin dejar nada tras de sí (*ibid.*, 112).

Una respuesta rápida sobre la posibilidad del cine de expresar la alusión es que puede en efecto reproducirse mediante el fuera de campo relativo o absoluto. Matizaremos este punto al final, cuando recojamos en una síntesis los ejemplos que iremos diseminando. Hemos visto una alusión con la persistencia en *Vitalina Varela* de la muerte y el recuerdo nunca actualizado en imágenes de la persona fallecida. El director Apichatpong Weerasethakul ofrece en *Rak ti Khon Kaen* sendas imágenes de este modelo de Harman (alusión y cubismo). Puede decirse que incluso acepta el envite de expresar cinematográficamente la alusión. En *Rak ti Khon Kaen*, un soldado llamado Itt (Banlop Lomnoi) padece una extraña dolencia similar a la narcolepsia que le sume en un sueño profundo, tan profundo que se sumerge en el inframundo. Se trata de una dimensión espiritual que, tal como le explican las diosas que se le aparecen a Jenjira (Jenjira Pongpas), absorbe la energía de los soldados dormidos, quienes están conectados a unas máquinas —parecidas a las máquinas de soporte o de infusión— que emiten una lenta secuencia de luces desde un tubo fluorescente, como si con ellas pudieran mantenerse aún vivos. En una escena, la médium Keng (Jarinpattr Rueangram), justo después de una recaída narcoléptica de Itt, le propone a Jenjira mostrarle lo que ve el soldado y ser la voz de él, su guía, para acompañarla a través del mundo espiritual. Sin embargo, la cámara permanece en el mundo superficial, real o físico. Las dos mujeres caminan a través del palacio del rey del inframundo: pasan por el gran salón, el vestidor del príncipe, un baño de oro, etc. Pero nada de eso aparece en la imagen —y regresamos aquí a la forma rigurosa que describe Jaime Pena, a la imagen de la ausencia—. En su lugar, tenemos un parque que en la película es un espacio de culto. La dimensión espiritual o sobrenatural se nos señala mediante la palabra y la posición de la cámara. Ahora bien, el fuera de campo interior no es más que la puerta por donde asoma el mundo espiritual. Ese otro ámbito queda siempre —y recuperamos el fuera de campo absoluto— en la dimensión espiritual del otro mundo. Este recurso es utilizado también en la película *Lúa vermella* (Lois Patiño 2020), cuando en tres planos consecutivos seguimos la posición y el trayecto del protagonista (O Rubio), convertido en un espectro. En los dos últimos

planos de esta serie, un *travelling* parece seguir su presencia de derecha a izquierda y de abajo arriba. Nunca le vemos, pero le acompañamos como si estuviera caminando, y en un punto el ruido que emitirían sus pasos se confunde con el rumor del agua y el del viento entre la hierba y los matorrales. El espectro se disuelve incluso en sus aspectos más ínfimos —desaparece el sonido—. En términos de Burch, ambos ejemplos mostrarían un fuera de campo interior.

El cubismo en *Rak ti Khon Kaen* se produce por las máquinas del sueño conectadas a los soldados narcolépticos. Estas máquinas están compuestas por un tubo fluorescente que sigue una secuencia de colores: verde, blanco, rojo y azul. La secuencia domina las escenas en las que los soldados y las máquinas están en el interior del campo. Pero en dos ocasiones irradian hacia espacios donde ellas no están. Una vez las vemos en las calles; otra, en un centro comercial, que se nos aparece además formando una espiral, un símbolo, como se sabe, de la hipnosis o el abismo (Trías 2013). Son planos fijos con ligeras modulaciones de luz. No parece forzado decir que los espíritus campan a sus anchas en las dos secuencias de la irradiación, porque la luz señalaría que el mundo físico comparte un mismo plano con el mundo onírico, que este sumerge en su secuencia de colores a aquel —como en el ejemplo del palacio, la serie de colores es la expresión de la radiación de fondo de la dimensión espiritual, el fuera de campo absoluto—. Y esto nos conduce, creemos, a un hecho específico de la sustracción tal como la entiende Apichatpong Weerasethakul. Es habitual que la aparición del espectro se manifieste como una sobreimpresión: lo es desde Méliès, se hizo frecuente en el cine clásico (por ejemplo, en *The Ghost and Mrs. Muir*, Joseph L. Mankiewicz 1947) y llega hasta algunas obras de cine sustractivo (*O Estranho Caso de Angélica*, Manoel de Oliveira 2010). Estos fantasmas aureolados que transgreden el tejido de lo real son los «cuerpos Méliès», como diría José Bértolo (2020). Pero aquí no emerge ninguna sobreimpresión en el palacio cuando podría hacerlo, sustituyendo una realidad positivista por la región sobrenatural de los dioses y los espíritus. En otra escena vemos también la comunicación entre lo natural y lo sobrenatural, cuando las dioses se personan ante Jenjira: «[d]epois de um certo espanto de incredulidade sobre se estava mesmo na presença das deusas, a conversa flui e a realidade é aceite como normal ou natural» (Medeiros 2023, 41). Estas apariciones son habituales en el cine de Apichatpong Weerasethakul. Ocurre también, por ejemplo, en *Lung Boonmee valuek chat* (2010). Si bien en la célebre secuencia de la cena entre tres de los personajes principales (Boonmee, Jen y Tong), se aparece lentamente el fantasma de Huay, la esposa difunta de Boonmee, como una sobreimpresión, poco después se manifiesta también el fantasma-animal de Boonsong, hijo del aquel, como una figura física y no espiritual, sin irrupciones espectrales, sino subiendo unas escaleras —y con unos penetrantes ojos rojos como un láser—. Allí donde sí vemos los fantasmas, o bien se nos presentan como seres de carne y huesos —no hay, de nuevo, sobreimpresión: vemos, en cambio, «cuerpos Méliès»—, tal como ocurría en *Cavalo Dinheiro*, o bien con el efecto físico de las luces que acabamos de describir, lo que de nuevo tampoco es una sobreimpresión de una segunda imagen sobre el mundo —aunque supongamos que nadie

del mundo físico puede verlas—, sino una luz directa sobre la materia o una alteración de la luz del mundo.

5. Conclusiones: la doble alusión

En los casos particulares comentados de cine sustractivo, la relación con la muerte y el mundo de los muertos —pero también con el mundo sobrenatural— se presenta, en definitiva, de tres maneras. En primer lugar, como si fuera una entidad real (Joaquim en *Cavalo Dinheiro* y las diosas en *Rak ti Khon Kaen*), borrando la frontera que separa el mundo real de la dimensión fantástica, la región sobrenatural o el inframundo. Temáticamente hay un retorno a la mezcla de dimensiones de la realidad en un mismo plano. Podemos bautizar esta imagen como *índice*, por seguir la división de Peirce (2024, 87-92), porque es un objeto que se refiere a otro —al mundo de los espíritus, por ejemplo— por contigüidad y contacto, al ser los fantasmas un rastro de los vivos que fueron, mientras que las diosas son el trazo de la región sobrenatural. Esta articulación con el inframundo se convierte en una representación directa de la muerte cuando lo que vemos es el espectro de una persona fallecida: *images of death*.

En segundo lugar, la relación se muestra con un fuera de campo relativo interior (el palacio en *Rak ti Khon Kaen* y O Rubio en *Lúa vermella*) porque el plano captura aunque no muestre. A esta primera alusión la llamaremos *alusión selectiva*, pues nos señala qué debemos ver, hacia dónde debemos mirar, incluso si no vemos aquello que se nos dice. En otro género y en otro contexto, la alusión selectiva coincidiría con la «forma rigurosa» descrita por Jaime Pena —se nos relata qué ocurrió desde el estricto presente—. Podemos pensar, desde las categorías de Viegas, que estamos todavía en el ámbito de una representación directa de la muerte, incluso si no está en el plano, incluso si está como evaporada, alejándose de la visibilidad y situándose en una región intermedia. No queremos decir que sea explícita; sería directa en el sentido de que la muerte está allí, invisible, o estuvo allí, dentro del plano aunque se haya retirado. La selección la entendemos aquí como la operación básica del encuadre cinematográfico (Marrati 2003, 40) y como opuesta a la sustracción (Pardo 2011, 16).

Por tanto existiría, en tercer lugar, una *alusión sustractiva* más oblicua (la muerte en *Cavalo Dinheiro* y el inframundo en *Rak ti Khon Kaen*). Ya no está en un espacio relativo, sino en el tiempo puro; orbita en el fuera de campo absoluto que jamás se expresa: «aquello que la selección práctico-circunstancial de la percepción deja pasar a medida que el presente pasa: lo desenfocado, lo que cae fuera del punto de vista, lo que no es, no ha sido y no puede jamás ser presente ni presencia, lo que se da originariamente como pasado. [...] Es un tiempo que, para el sujeto, no puede aparecer sino como esencial o irreversiblemente perdido» (Pardo 2014, 40). En ambos casos la alusión apunta hacia *algo* (objeto real, por usar la terminología de Harman) que ya no el lenguaje, sino la imagen misma no puede expresar (cualidades sensibles). Pero en esta última, que no

se hace nunca presente y ni siquiera podemos ubicarla, lo que tenemos es que subsiste sobre lo actual —como una radiación de fondo—: *death-image*.

En el segundo libro de la *Eneida*, Casandra avisa de la llegada de los troyanos (Virgilio 2009, 194): «la puerta abierta está: que entre la muerte...» (*patet isti ianua leto*). Su mirada, su dedo, señalan un lugar vacío, el umbral de la puerta, pero no aquello que entra. El fuera de campo es ese lugar vacío. Por esta vez, creemos que la metáfora de la puerta, y no la de la ventana, describe fielmente la sustracción como una operación cinematográfica fundamental.

Financiamento

Este artículo es resultado de la investigación llevada a cabo gracias a las ayudas FPU (2018) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Expreso mi agradecimiento a todo el equipo del proyecto *GHOST — Espectralidade: Literatura e Artes (Portugal e Brasil)* [2022.o8396.PTDC], en especial a José Bértolo, por haber acogido mi propuesta de colaboración y por su generosidad, y a Amândio Reis, por su inestimable ayuda. Las ideas desarrolladas en este texto surgieron en el marco de una estancia breve en dicho proyecto.

Referencias

- Bértolo, José. 2020. *Espectros do cinema. Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues*. Lisboa: Sistema Solar/Documenta.
- Burch, Noël. 2006. *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- . 2017. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Çağlayan, Emre. 2018. *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Newcastle: Palgrave Macmillan.
- Castello Branco, Patrícia. 2024. "O cinema, o não-humano e a resposta ecológica: explorando novos encontros com o planeta." En *Cinema e Filosofia. Encontros e reflexões*, coordinado por Patrícia Castello Branco y Susana Viegas, 13–42. Lisboa: Ifilnova.
- Costa, Pedro, Cyril Neyrat y Andy Rector. 2011. *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata: Conversación, collage, documentos*. Barcelona: Intermedio.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- . 1987a. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- . 1987b. *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- . 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- De Luca, Tiago, y Nuno Jorge Barradas. 2016. *Slow Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Epstein, Jean. 2015. *La inteligencia de una máquina: Una filosofía del cine*. Buenos Aires: Cactus.
- Ferrer-Ventosa, Roger. 2024. *Tiempo elástico: La extraña temporalidad en las artes audiovisuales desde los años setenta*. Santander: Shangrila.
- Fiant, Antony. 2009. "Contemplation n'est pas inaction. Wang Bing, Pedro Costa, Apichatpong Weerasethakul." *Doble jeu*, 6.
- . 2014. *Pour un cinéma contemporain soustractif*. París: PUV.
- Gunning, Tom. 1990. "Non Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films." En *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, editado por Thomas Elsaesser y Adam Barker, 86–94. Londres: British Film Institute Publishing.
- Harman, Graham. 2016. *El objeto cuádruple: Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. Barcelona: Anthropos.
- . 2020. *Realismo raro: Lovecraft y la filosofía*. Barcelona: Holobionte Ediciones.
- Imbert, Gérard. 2019. *Crisis de valores en el cine posmoderno (más allá de los límites)*. Madrid: Cátedra.
- Jaffe, Ira. 2014. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Nueva York: Columbia University Press.
- Mai, Nadin. 2021. *Human Condition(s): An Aesthetic of Cinematic Slowness*. Rennes.
- Medeiros, Margarida. 2023. *Animismo e outros ensaios sobre fotografia e cinema*. Lisboa: Sistema Solar/Documenta.
- Muñoz-Fernández, Horacio. 2014. «El documental de retaguardia: James Benning y Peter Hutton». *Revista Cine Documental* (10). <https://revista.cinedocumental.com.ar/el-documental-de-retaguardia-james-benning-y-peter-hutton/>.
- . 2017a. *Posnarrativo: El cine más allá de la narración*. Santander: Shangrila.
- . 2017b. «Cierta tendencia (nostálgica) del slow cinema». *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 4 (2), 289–314. <https://doi.org/10.14591/aniki.v4n2.283>.
- Pardo, José Luis. 2011. *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-Textos.
- . 2014. *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-Textos.
- Pearce, Charles Sanders. 2024. *Claves semióticas*. Buenos Aires: Cactus.
- Pena, Jaime. 2020. *El cine después de Auschwitz: Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

- Rancière, Jacques, y Cyril Neyrat. 2022. *Pedro Costa: Les chambres du cinéaste*. París: Éditions de l'Œil.
- Roas, David. 2001. «La amenaza de lo fantástico.» En *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, 7-44. Madrid: Arco Libros.
- Salvadó Corretger, Glòria. 2012. *Espectres del cinema portuguès contemporani: Història i fantasma en les imatges*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Todorov, Tzvetan. 2016. *Introducción a la literatura fantástica*. Ciudad de México: Coyoacán.
- Trias, Eugenio. 2013. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Tuttle, Harry. 2012. "Slow Films, Easy Life." En *Unspoken Cinema* (blog). <https://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html>.
- Viegas, Susana. 2016. «Gilles Deleuze and Early Cinema: The Modernity of the Emancipated Time.» *Early Popular Visual Culture* 14 (3). <https://doi.org/10.1080/17460654.2016.1187075>.
- . 2023. «Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time.» *Film-Philosophy* 27 (2). <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.
- Virgilio. 2009. *Eneida*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

- Bu San*. Dirigida por Tsai Ming-liang. Homegreen Films, Taiwán, 2003. 82 min.
- Captive, La*. Dirigida por Chantal Akerman. Gémini Films et al., Francia/Bélgica, 2000. 108 min.
- Cavalo dinheiro*. Dirigida por Pedro Costa. Sociedade Óptica Técnica, Portugal, 2014. 104 min.
- Color Out of Space*. Dirigida por Richard Stanley. SpectreVision, Estados Unidos, 2019. 111 min.
- O estranho caso de Angélica*. Dirigida por Manoel de Oliveira. Filmes do Tejo et al., Portugal/España/Francia/Brasil, 2010. 97 min.
- Fantasma*. Dirigida por Lisandro Alonso. Slot Machine et al., Argentina/Francia/Países Bajos, 2006. 63 min.
- Freedom*. Dirigida por Šarūnas Bartas. Gemini Films et al., Francia/Portugal/Lituania, 2000. 96 min.
- Ghost and Mrs. Muir, The*. Dirigida por Joseph L. Mankiewicz. 20th Century Fox, Estados Unidos, 1947. 104 min.
- Juventude em marcha*. Dirigida por Pedro Costa. Contracosta Produções et al., Portugal/Francia/Suiza, 2006. 150 min.
- Lúa vermella*. Dirigida por Lois Patiño. Zeitun Films, España, 2020. 84 min.
- Lung Boonmee raluek chat*. Dirigida por Apichatpong Weerasethakul. Kick the Machine et al., Tailandia/España/Alemania/Reino Unido/Francia, 2010. 113 min.
- No quarto da Vanda*. Dirigida por Pedro Costa. Contracosta Produções et al., Portugal/Alemania/Suiza/Italia, 2000. 170 min.
- Offret*. Dirigida por Andréi Tarkovski. Argos Films, Suecia, 1986. 145 min.
- Rak ti Khon Kaen*. Dirigida por Apichatpong Weerasethakul. Kick the Machine, Tailandia/Alemania/Francia/Malasia, 2015. 122 min.
- Vitalina Varela*. Dirigida por Pedro Costa. Sociedade Óptica Técnica, Portugal, 2019. 124 min.
- Werckmeister harmóniák*. Dirigida por Béla Tarr y Ágnes Hranitzky. 13 Productions et al., Hungría/Francia/Italia/Alemania/Austria, 2000. 139 min.
- Zerkalo*. Dirigida por Andréi Tarkovski. Mosfilm, Unión Soviética, 1975. 107 min.

Nota biográfica

Graduado en Humanidades y doctor en Historia del Arte por la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Colaborador em los ámbitos de Historia y Teorías del cine y Filosofía del cine en distintos centros (UAB, Ateneu Barcelonès, NOVA FCSH). Investigador en estética y cognitivismo en el grupo New Media, Arts & Cognition (NE/ON).

ORCID

[0000-0001-7245-8553](https://orcid.org/0000-0001-7245-8553)

Institutional address

Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras (UAB)
c/ de la Fortuna, edificio B
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès),
Barcelona, España

Declaración de conflicto de intereses

El autor declara que no existen conflictos de interés potenciales con respecto a la investigación, la autoría y/o la publicación de este artículo.

Cómo citar este artículo

Ferragut, David. 2025. "La puerta está abierta. Alusión al inframundo y a la muerte en el cine sustractivo."
Revista de Comunicação e Linguagens (63): 77-93. <https://doi.org/10.34619/unfp-sjz7>.

Recibido Received: 2025-05-19**Aceptado** Accepted: 2025-11-03

© 2025 David Ferragut. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite debidamente al autor original y la fuente.

Dirt in the Lungs: Specters of Death-Images in Nuri Bilge Ceylan's *Once Upon a Time in Anatolia* (2011)

Terra nos Pulmões: Espectros das Imagens-da-Morte em Once Upon a Time in Anatolia (2011), de Nuri Bilge Ceylan

ÖMER DERDIYOK

Pompeu Fabra University, Spain
omerderdiyok@gmail.com

Abstract

This article examines *Once Upon a Time in Anatolia* (2011) as a film that engages death not as a representational event but as a temporal condition articulated through cinematic form. Rather than organising its narrative around revelation, causality, or resolution, Nuri Bilge Ceylan's film unfolds through delay, repetition, and procedural routine, allowing death to persist across landscape, duration, and institutional practice. The article argues that death in *Once Upon a Time in Anatolia* operates as a formal pressure that shapes perception and narration without stabilising into spectacle or closure. Drawing on Gilles Deleuze's theory of the time-image, Susana Viegas's concept of the death-image, and Jacques Derrida's hauntology, the article situates Ceylan's film within a cinematic tradition that renders finitude perceptible through temporal organisation rather than thematic representation. Death appears not as an endpoint but as a condition internal to time itself, and which makes itself felt through suspension, interruption, and erasure. The analysis develops through close readings of three motifs: the nocturnal search across the Anatolian steppe, the prolonged tracking of a fallen apple, and the autopsy sequence in which dirt is discovered in the victim's lungs and subsequently excluded from the official record. These moments do not function symbolically or allegorically. Instead, they expose how death persists as duration and trace, shaping movement, attention, and documentation. By reframing slowness and ambiguity as temporal mechanisms rather than stylistic effects, the article offers a new perspective on Ceylan's cinema and contributes to broader discussions in film-philosophy concerning the relationship between time, death, and cinematic form.

Keywords

time-image | death-image | Nuri Bilge Ceylan | hauntology | spectrality

Resumo

Este artigo analisa *Once Upon a Time in Anatolia* (2011) como um filme que aborda a morte não como um acontecimento representacional, mas como uma condição temporal articulada pela forma cinematográfica. Em vez de organizar a sua narrativa em torno da revelação, da causalidade ou da resolução, o filme de Nuri Bilge Ceylan desenvolve-se através do atraso, da repetição e da rotina procedimental, permitindo que a morte persista ao longo da paisagem, da duração e das práticas institucionais. O artigo sustenta que, em *Once Upon a Time in Anatolia*, a morte opera como uma pressão formal que molda a percepção e a narração sem se estabilizar em espetáculo ou fechamento. Com base na teoria da imagem-tempo de Gilles Deleuze, no conceito de imagem da morte de Susana Viegas e na hauntologia de Jacques Derrida, o artigo situa o filme de Ceylan numa tradição cinematográfica que torna a finitude perceptível por meio da organização temporal, e não da representação temática. A morte surge não como um ponto final, mas como uma condição interna ao próprio tempo, registada através da suspensão, da interrupção e do apagamento. A análise desenvolve-se a partir de leituras detalhadas de três motivos: a busca noturna pela estepe da Anatólia, o prolongado acompanhamento de uma maçã caída e a sequência da autópsia em que se descobre terra nos pulmões da vítima, posteriormente excluída do registo oficial. Esses momentos não funcionam de modo simbólico ou alegórico; antes, expõem como a morte persiste como duração e vestígio, moldando o movimento, a atenção e a documentação. Ao reformular a lentidão e a ambiguidade como mecanismos temporais, e não como efeitos estilísticos, o artigo oferece uma nova perspectiva sobre o cinema de Ceylan e contribui para debates mais amplos na filosofia do cinema sobre a relação entre tempo, morte e forma cinematográfica.

Palavras-chave

imagem-tempo | imagem-da-morte | Nuri Bilge Ceylan | hauntologia | espectralidade

Introduction

Nuri Bilge Ceylan's *Once Upon a Time in Anatolia* (2011) revolves around a murder in the rural expanse of Turkey's Central Anatolia. A police team, a doctor, a prosecutor, and two suspects spend an entire night searching for a corpse buried somewhere in the steppe. Yet the film is far less concerned with solving the crime than with observing how bureaucratic procedures, institutional routines, and everyday interactions take shape in the presence of death. Rather than organising its narrative around revelation or resolution, the film focuses on the "moods, feelings, and ideas that arise as a result of such a crime" (Rattee 2017, 208). As the narrative progresses, its perplexing elements increasingly interfere with causal intelligibility, calling for what Dudai describes as "a shift in attunement," away from goal-oriented progression and toward a mode of attention no longer governed by narrative resolution (Dudai 2022, 38). Scenes unfold around delay rather than discovery: locations are misremembered, procedures are discussed

at length, the autopsy is conducted with weary routine, and reports are drafted as administrative necessity. What comes into view is not the dead body itself, but the behaviour of the living as they navigate the demands that death imposes. Because the act of murder is never shown, death appears only obliquely, through the nocturnal landscape, through an apple rolling downhill, through the soil discovered in the victim's lungs during the autopsy. Rather than depicting death as an event, the film is concerned with the traces it leaves behind in the world of the living. This article approaches these traces through Gilles Deleuze's emphasis on situations rather than action in the time-image, Susana Viegas's conception of death-images inseparable from temporality, and Jacques Derrida's hauntology, foregrounding death not as a representable occurrence but as a condition that persists through time, procedure, and perception.

Once Upon a Time in Anatolia has generated a substantial body of scholarship addressing narrative indeterminacy, spatial absence, and the difficulty of truth. Critics have examined the film's refusal of causal closure, reading the nocturnal search as a process in which meaning continually slips away rather than achieving resolution (Dudai 2022). Others have situated the film within the aesthetics of slow cinema, emphasising long takes, dedramatisation, and boredom as strategies that suspend narrative momentum and foreground duration (Çağlayan 2018; Rattee 2017). A further strand of criticism, most notably in the *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan* volume edited by Gönül Dönmez-Colin, has approached the film from the angle of absence and indirection, analysing it through the lens of spectral temporality and layered presence (Ochonicky 2023), transnational aesthetic indistinctions (Diken 2023), and ineffability as per religious and existential tropes (Kickasola 2016). While these approaches have illuminated the film's narrative opacity, affective atmosphere, and formal restraint, they have not directly theorised how death itself operates as a temporal and perceptual condition within the film's cinematic organisation. This article intervenes at this juncture by theorising *Once Upon a Time in Anatolia* through the concept of the death-image, understood as a mode in which death persists not as event or representation, but as duration, trace, and formal pressure.

Gilles Deleuze's distinction between the movement-image and the time-image offers a way of rethinking cinematic temporality that departs from narrative-centred and representational approaches. In classical cinema, time is subordinated to action: perception leads to decision, decision to movement, and movement organises the unfolding of events according to a sensory-motor schema (Deleuze 1986, 26). The time-image emerges when this schema no longer functions, when action ceases to organise experience and characters find themselves immersed in situations they cannot master or resolve. In this regime, Deleuze argues, "movement becomes aberrant in essence" and time appears directly, as duration, delay, and suspension (Deleuze 1989, 271). What is at stake in this shift is not simply a new narrative style, but a different ontology of the image: cinema no longer represents events unfolding in time but renders time itself perceptible as a force that exceeds action and causal explanation. Read through this

framework, *Once Upon a Time in Anatolia* can be understood not merely as narratively indeterminate or atmospherically slow, but as structured around situations in which time persists without resolution. Rather than asking what the search leads to, a Deleuzian reading foregrounds how duration, waiting, and procedural repetition reorganise perception itself, opening a conceptual space in which death can be approached not as narrative event but as temporal condition.

Building on this reconfiguration of cinematic temporality, Susana Viegas proposes the concept of the death-image as a way of thinking how cinema engages death without representing it directly. What is at stake in this intervention is a shift away from understanding death as event, theme, or narrative content, and toward grasping it as a temporal condition inscribed in the image itself. For Viegas, cinema “thinks about death” not by showing dying bodies or terminal moments, but by making perceptible what she calls future nonexistence: the awareness that every cinematic present is already passing, already destined to disappear (Viegas 2023, 225–235). In this sense, “the cinematic experience is in itself equal to the viewer’s awareness of his or her mortality, as a memento mori” (Viegas 2023, 225). In her later work, developed most explicitly in “Death Images in Michael Haneke’s Films,” Viegas sharpens this concept by arguing that the death-image is articulated not primarily through representational content but through cinema’s formal operations. Following a Deleuzian lineage, she suggests that a “death image” is not an image of death but a dying image, one in which temporal organisation, interruption, and deferral make finitude perceptible within the image itself (Viegas 2024, 5). Read through this lens, *Once Upon a Time in Anatolia* can be positioned not simply as a film that withholds the spectacle of death, but as one in which death persists as a temporal force distributed across waiting, repetition, and procedural time.

The theoretical frameworks mobilised here, Deleuze’s time-image and Viegas’s death-image, emerge from distinct but connected historical moments. Deleuze develops the time-image in response to the crisis of action and representation in postwar modern cinema, where narrative causality gives way to duration, waiting, and perceptual uncertainty. Viegas’s intervention revisits this lineage from a contemporary standpoint, asking how cinema continues to “think about death” in an era saturated with images and accelerated temporal regimes. To return to films such as *Once Upon a Time in Anatolia* is therefore not to retreat into a canon of modern art cinema, but to examine how durational, suspension-based forms persist as critical counter-practices within today’s visual culture. In a moment when death is often rendered hyper-visible, spectacular, or instantaneous, these films insist on death as something that unfolds slowly, indirectly, and formally, through time, delay, and disappearance rather than representation. It is this persistence of the death-image as a formal problem, rather than a historical motif, that motivates the present analysis.

The film’s temporal and affective structures are reinforced by its socio-political context. As Kaya Genç observes, Ceylan’s cinema has consistently been affected by the climate brought about by the Justice and Development Party (AKP) without ever

depicting politics directly (Genç 2025). Throughout the 2010s, the increasing centralisation of public administration in Turkey and the expansion of executive power have been discussed as part of the country's shift toward "competitive authoritarianism" (Keyman ve Gümüşçü 2014; Esen ve Gümüşçü 2016). At the same time, ethnographic and sociological studies have shown that the state's presence in everyday life was experienced in capillary, affective, and often unpredictable ways, such that routine bureaucratic procedures became sites where broader political tensions were felt and negotiated (Navaro-Yashin 2002; White 2014; Saraçoğlu & Demirtaş 2020). Read against this scholarship, *Once Upon a Time in Anatolia* situates administrative delay and procedural repetition within a lived experience of institutional power that is diffuse rather than overt.

Lastly, Jacques Derrida's notion of hauntology is yet another means through which the film's temporal, institutional, and formal operations can be understood as interwoven with each other. For Derrida, haunting is not a metaphor but a structural condition of time itself: presence is always inhabited by what has passed and by what has yet to arrive. Time, famously described as "out of joint," unfolds not as linear succession but as a disarticulated field in which traces persist without stabilising into resolution (Derrida 1994, 30, 202). Within this framework, death cannot be understood as a completed event; it operates instead as an organising absence that structures the present through delay, repetition, and return. *Once Upon a Time in Anatolia* repeatedly stages this hauntological condition. The body remains absent for much of the film, yet governs the nocturnal movement; burial sites are misidentified; and the autopsy produces a decisive trace only for it to be excluded from the official record. These moments exemplify Derrida's notion of the trace not as a remainder of what once was, but as an active force through which the past insists without becoming fully present (Derrida 1994, 34). In this sense, the film does not represent death but allows it to operate as a spectral condition internal to time itself.

Taken together, Deleuze's account of the time-image, Viegas's theorisation of the death-image, and Derrida's hauntology provide a framework for understanding how *Once Upon a Time in Anatolia* renders death as duration, trace, and formal pressure rather than as narrative event. The sections that follow develop this argument through close analyses of three recurring motifs: the nocturnal traversal of the Anatolian landscape, the fallen apple, and the autopsy scene. In them, earth, gravity, and breath become haunted sites of perception, and death persists neither as spectacle nor closure, but as a lingering temporal condition distributed across perception, procedure, and cinematic time.

Spectral Search in Anatolian Landscape: Echoes of Death

Once Upon a Time in Anatolia (2011) follows a police team searching for a buried corpse after a murder that is never shown. The film's only glimpse of the pre-crime moment appears in the opening sequence, where the suspect, his accomplice, and the

soon-to-be victim share a quiet meal in a roadside tire shop. The camera begins outside a dirty window, peering into the dim interior. The men appear blurred and indistinct, flickering under the blue glow of a television, their identities suspended by shallow focus. As the camera slowly tracks forward, their faces momentarily sharpen before dissolving again into indeterminacy. One of the men—the victim—then rises and approaches the window, gazing outward. At this point, the camera withdraws, returning to its earlier distance, leaving the soon-to-be dead man occupying the viewer's position behind glass: a figure caught between interior and exterior, presence and withdrawal. As James Rattee observes, “the manner in which the camera records, emphasising elements that do not directly advance the narrative, is pivotal to how the film will speak to us” (Rattee 2017, 211). Ceylan's use of long takes and dedramatised performance produces a stretch of dead time in which gestures slow, dialogue thins, and action disengages from narrative progression. Rather than functioning as exposition, the scene suspends causal development, making duration itself perceptible and establishing a rhythm of waiting that will structure the film as a whole. When the victim later steps outside to feed a dog and the opening credits begin over the sound of barking, the film marks a quiet passage from presence to absence.

From this spectral opening, the narrative shifts directly into the search—an extended, nocturnal traversal of the Anatolian steppe in which the corpse remains absent, yet its anticipated discovery structures the rhythms of movement and delay across the landscape. (Image 1) the suspect cannot recall where the body was buried, and so the search repeats exactly four times until they take a break at a near village and continue in the early morning—circling the same indistinct hills, arriving again and again at wrong locations, each stop marked by hesitation, fatigue, and a growing sense of futility. This cyclical structure is precisely what defines the time-image as Deleuze describes it: a cinema where “the anomalies of movement become the essential point instead of being accidental or contingent” (Deleuze 1989, 128). In this world, movement no longer organizes action toward resolution—it fragments it. The convoy's repetitive motions do not advance the narrative but instead create a space saturated with delay and disorientation. Deleuze writes that “landscapes are mental states, just as mental states are cartographies, both crystallized in each other” (Deleuze 1989, 206-207). This is echoed in his reading of Antonioni's *The Eclipse* (1962), where he observes a cinema of “limit-situations” that reaches the point of “dehumanized landscapes, of emptied spaces that might be seen as having absorbed characters and actions” (Deleuze 1989, 5). The Anatolian terrain—barren, opaque, indistinct—performs a similar absorption, not merely serving as backdrop but slowly consuming the identities, intentions, and affective rhythms of those within it. It acts not only as a setting, but also as a crystallized mental and emotional topology—a cinematic field in which the absence of the body haunts both the frame and the consciousness of those who search.



Image 1

Search for the buried body in a desolate Anatolian landscape

© 2011 Zeyno Film / NBC Film / Arte France Cinéma /
Turkish Ministry of Culture

Mark Fisher's concept of absence as a generative condition helps to clarify the film's aesthetic of disorientation: here, absence is not a void but a structural force—it shapes and defines what is present, giving death a weight that exceeds its visibility (Fisher 2014, 23). The endless hills and unmarked roads are not mere backdrops for the investigation, but extensions of the corpse's disappearance and its gravitational pull. As the police convoy creeps through the night—reduced to faint beams of headlights swallowed by blackness—the Anatolian landscape evokes a site of cinematic disorientation. Death is not dramatized; it is diffused into every frame, saturating the darkness, the silence, and the repetition. What the characters fail to locate, the film renders palpable: a haunting structured not by what appears, but by what stubbornly refuses to appear.

This spatialisation of absence is unpacked with particular clarity in Adam Ochonicky's analysis of *Once Upon a Time in Anatolia*, for which absence is produced not through narrative omission but through the film's formal organisation of landscape. Contrasting Anatolia with Ceylan's earlier urban films, Ochonicky argues that absence emerges through scale, lighting, and shot duration, within a rural terrain whose spatial relations remain clear yet affectively uninhabitable (Ochonicky 2023, 92). The sustained use of extreme long shots, stationary framing, and nocturnal contrast lighting renders the Anatolian steppe as a space that precedes and outlasts narrative action, appearing largely indifferent to the characters who traverse it (Chatman 1985, 125, cited in Ochonicky 2023, 92). Human figures are reduced to fleeting silhouettes, intermittently visible in headlight beams and shadow, as if perpetually on the verge of erasure. As Ochonicky notes, this formal arrangement produces a landscape of absence that threatens to swallow the search itself (Ochonicky 2023, 93). Read alongside Fisher's account of absence

as a generative condition, the landscape functions not as a metaphor for loss but as a perceptual structure that exerts pressure on attention and agency, allowing death to be felt as a formal condition rather than a visible event.

In Viegas's terms, the Anatolian landscape functions as a death-image not because it represents death, but because it makes finitude perceptible through temporal organisation. Death appears here as a condition internal to the image, registered through duration, suspension, and the thinning of presence rather than through narrative event (Viegas 2023, 225–235; 2024). This operation becomes clearer when read alongside Ochonicky's account of Ceylan's recurring "landscapes of absence," in which empty frames and negative space establish absence as a mode of the present rather than a deficit to be filled. These images do not direct attention toward something missing beyond the frame; they visualise a world already shaped by disappearance, where overlapping temporalities press upon the now (Ochonicky 2023, 100). In *Once Upon a Time in Anatolia*, the nocturnal steppe exemplifies this condition. The terrain does not conceal the corpse as an object awaiting recovery; it sustains a perceptual field in which absence precedes presence and remains indifferent to action. Extended shots of hills, roads, and open ground exceed narrative function, producing a spectral present in which space appears suspended between what has passed and what never fully arrives. Rather than merely postponing resolution, time reorganises perception itself: movement loses direction, repetition displaces progress, and duration outweighs causality. The landscape does not signify mortality symbolically; it performs finitude formally, allowing absence and temporal drift to structure the image from within. Read through Viegas and Ochonicky jointly, the Anatolian steppe can be read as central to how the film thinks death cinematically, not by generating meaning, but by gradually eroding it, until absence emerges as the unstable ground of the present.

This act of searching without guarantee of discovery finds a parallel in *Taste of Cherry* (1997), a comparison that necessarily bridges distinct national cinemas and political contexts. The connection is not proposed on the level of cultural equivalence, but as a shared formal problem: how cinematic landscape can sustain an encounter with death without rendering it visible or narratively resolved. In *Taste of Cherry*, the protagonist, Mr. Badii, drives through the Iranian countryside in a similarly vast, sunlit landscape, looking for someone who will agree to bury him after he takes his own life. The search unfolds through repetition, detour, and inconclusive encounters, situating death not as an event to be reached but as a condition that structures perception and movement.

In both films, searching becomes inseparable from an engagement with death understood not as a terminal moment but as a persistent pressure shaping orientation and purpose. Rex Butler reflects on this dynamic in *Taste of Cherry* (1997), suggesting that "the afterlife in it is figured not as something out there but as something in here. It is not what reduces life to a copy of something else but what allows the very resemblance of life to itself" (Butler 2012, 73). In this sense, death can be read as a pervasive force that renders life "ecstatic," constantly mediated by what is deferred or absent (Butler 2012, 73). Alan S.

Weber adds another layer of interpretation, noting how the silent hills surrounding Tehran evoke a “spiritually parched and end-of-life nuance,” amplifying the ethereal ambiguity and existential weight of the landscapes (Weber 2013, 100). Similarly, the landscapes in *Once Upon a Time in Anatolia* mirror the spectral uncertainty of the characters’ search for the buried corpse, blurring the boundaries between life, death, and memory, and transforming the act of searching into a confrontation with existence itself.

Derrida’s notion of conjuration helps clarify this shared operation. Conjuration names an anxiety that “calls upon death ... to summon the presence of what is not yet there” (Derrida 1994, 135). Here, the concept is used to describe how death exerts pressure on the present as an unresolved temporal force, shaping movement, repetition, and perception without becoming fully visible or narratively resolved. In *Taste of Cherry*, conjuration takes the form of anticipation, as the landscape bears the imminence of a death that may or may not occur. In *Once Upon a Time in Anatolia*, conjuration functions differently: the corpse already exists, yet remains inaccessible. Repeatedly traversed at night, landscape sustains death as absence, structuring time and movement with no destination. Rather than being represented as spectacle, landscape becomes the medium through which death is felt as temporal pressure.

Ceylan himself observes, “With Kiarostami’s films I really felt as if I was seeing my own country. Iran and Turkey are quite similar in appearance, at least in terms of the people and countryside” (Suner 2010, 90). Crucially, this shared formal logic does not unfold in an abstract existential space, but within rural regions marked by political and administrative unevenness. In both Iran and Turkey, such regions function as zones where state power is present yet diffuse, encountered less through direct enforcement than through delay, negotiation, and procedural ambiguity. Kiarostami’s cinema captures this condition obliquely, displacing political pressure into duration, repetition, and unresolved encounters shaped by censorship and moral regulation. Ceylan’s *Anatolia* similarly appears as a space where institutional authority circulates without clarity: police, prosecutors, and doctors enact state power through routines that wither away as opposed to attaining a proper conclusion, and through procedures that defer responsibility as opposed to embracing it. In this sense, the rural landscape becomes a site where temporal suspension and administrative uncertainty converge, rendering closure, legal, or narrative, structurally unavailable.

The Fate of a Falling Apple: Possibilities of Death

At the fourth stop of the search, where movement has given way to repetition, the driver pulls down a branch from a luminous apple tree. Several apples fall, scattering on the ground. At this moment, the doctor approaches the suspect, and a charged glance passes between them—haunted, accusatory, and inexplicably fearful. But just as the tension rises, Ceylan cuts away and chooses to follow one of the fallen apples. The

apple begins its descent with a gentle roll. As the camera traces the apple's movement with near-hypnotic attention, it rolls slowly at first, then gains speed, bouncing lightly over the uneven ground before slipping into a stream. Yet the apple's drift is not entirely mute: as it glides through the stream, the ambient murmur of water and the detached bureaucratic chatter of the policemen linger along. As James Rattee notes, "the discrepancy between the conversation and the movement of the camera splits our attention from the apparent focal point of the narrative," dislocating the viewer's gaze and echoing the film's deeper logic of spectral indirection (Rattee 2017, 212). Carried along by the water, the apple bobs and spins, occasionally slowed by pebbles before finally coming to rest—lodged against a small rock. It seems as though it might move again, but it doesn't. The tracking shot ends. (Image 2)

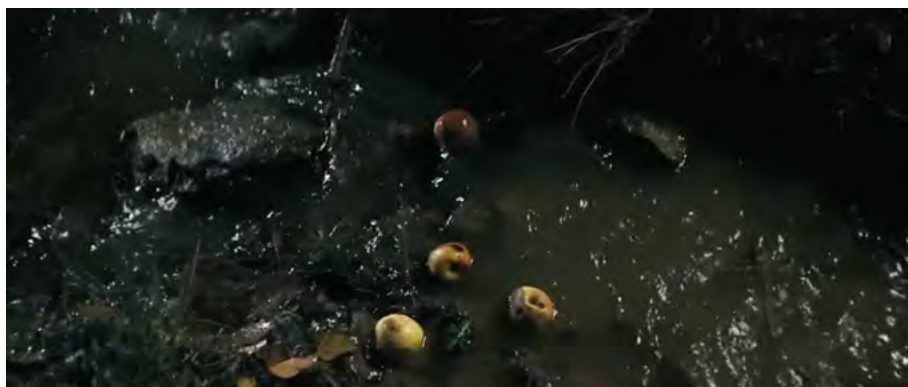


Image 2

The rolling apple finally sets still | © 2011 Zeyno Film / NBC Film / Arte France Cinéma / Turkish Ministry of Culture

Read through Viegas, the falling apple sequence acts as a death-image not because it symbolises death, but because it renders finitude perceptible through temporal organisation. What the image stages is not an allegory of mortality but an encounter with duration moving toward arrest. As Viegas argues, cinema thinks death when it exposes the present as already slipping into nonexistence, when time is no longer subordinated to narrative progression but revealed as attrition and disappearance (Viegas 2023, 225–235; 2024). The apple's movement unfolds precisely within this register. Detached from causal necessity and narrative function, its drift suspends action and redirects attention away from human agency. The shot neither advances the investigation nor resolves tension; instead, it lingers on motion without purpose, allowing time to thicken and gradually lose momentum. Death is not represented as an event that happens to a body but

enacted as a temporal condition internal to the image itself, captured in slowing, hesitation, and eventual stillness. Crucially, the apple's stop is not framed as an ending but as an interruption. The cut arrests the image at the moment when movement might resume, producing what Viegas describes as a dying image—one that withdraws rather than attaining accomplishment, leaving duration unresolved. The spectator is not invited to interpret the apple but to remain with the sensation of time failing to move forward. The apple does not “mean” death; it performs finitude by allowing time to exhaust itself onscreen. What remains after the cut is not narrative insight but a residue of suspended attention—an image that has ceased to move yet refuses closure.

Why do we track the falling apple? Werner Hamacher, drawing from Derrida's reflections on the spectral, writes: “In the spectral, something past, itself provoked by something to come, something outstanding and as of yet still in arrears, demands its rights here and now” (Hamacher 1999, 181). The apple's drift evokes more than a poetic image—it becomes a spectral demand, a slow insistence from the past, unsettled and unaccounted for. On the waters of the Anatolian steppe, the apple can be read as a ghostly vessel for those who have vanished into the silence of this land—where the driver sees the necessity of a gun, where death hovers in the doctor's melancholic surrender, and where the prosecutor's wife whistles back from beyond, haunting his evasive confession. In this reading, the past is not finished—it bears witness in memory and lingers in the landscape, seeking reckoning. The apple's motion does not represent closure but re-opens time, as if to ask, again and again, what has been left ungrieved, unspoken, and unresolved.

Then, why did it stop? In this framing, death is not a fixed point at the end of a line, but a condition revealed through a series of affects, delays, and unfinished gestures. The stream operates as a field of duration, and the apple's passage unfolds, in Deleuze's words, “as a series of powers,” each moment suspended between stasis and potential renewal (Deleuze 1989, 275). This is why Ceylan's decision to end the shot precisely as the apple stops is so significant. In reality, the apple continued to drift—but Ceylan chose to cut, explaining: “Giving hope has become a cliché in cinema, and I don't like that attitude” (qtd. in Kickasola 2016, 13). This gesture—cutting precisely as the apple comes to rest—reveals Ceylan's commitment to a cinema that resists emotional closure. Rather than allowing the apple to continue drifting and suggest a natural arc toward renewal or release, the film arrests the movement at a point of ambiguity. In choosing to end the shot here, Ceylan does not deny meaning altogether, but instead suspends it, asking the viewer to remain within the discomfort of incompleteness. The apple functions as a modest but potent figure for death in the film, not through spectacle or finality, but through stillness, hesitation, and the subtle withdrawal of narrative continuation.

“To know the human is to pluck an apple from the Tree of the Knowledge of Good and Evil, and to track its fall,” writes Joseph Kickasola, invoking a biblical metaphor that resonates deeply with Ceylan's apple sequence (Kickasola 2016, 33). The act of tracking the apple's descent evokes, in this view, a way of tracing the arc of human existence

itself—marked not by dramatic culmination, but by slow drift, interruption, and eventual stillness. Kickasola emphasizes that Ceylan's cinema engages with the spiritual not through overt symbolism, but through what he calls “a complicated relationship with the aesthetics and power of the religious artifacts,” resulting in “a formal articulation of timeless, yet urgent, existential issues” (Kickasola 2016, 33). In this way, the apple is both myth and matter, both sacred symbol and discarded fruit. Its fall enacts a quiet theology of mortality. As Ceylan himself puts it, “the fate of the apple is not so different from our fate. Everything created in the world has the same destiny—animals, trees, humans” (qtd. in Kickasola 2016, 13). In a world where divine judgment is absent and narrative closure is refused, the apple's fall can be read as a minor liturgy of existence—its motion echoing the human journey not toward revelation, but toward a shared, unceremonious destiny where death is neither climax nor punishment, but the gentle, inevitable folding of life into time.

After the fourth failed search, the investigation pauses in a nearby village, where the team takes shelter in the house of the local mukhtar. This shift from open landscape to interior space marks not a reflection on death, but a condensation of rural micro-politics. The mukhtar embodies what Elise Massicard describes as a “hybrid” figure: simultaneously a street-level state agent, a locally elected representative, and a broker operating between formal institutions and informal local interests (Massicard 2015, 273–274). Positioned at the furthest reach of the state's authority, he performs governance through proximity, familiarity, and opportunistic negotiation rather than rule enforcement. Ceylan stages this dynamic through exaggerated hospitality and strategic narration. The mukhtar offers food, insists on tea, flatters the officials, and repeatedly steers the conversation toward village needs, pressing the prosecutor to speak with the district governor about funding for a morgue and a body-washing room. While framed as a public necessity, his insistence carries the recognisable contours of patronage politics, where infrastructural requests double as opportunities for personal gain and local leverage. Death enters this exchange not as an existential concern but as administrative currency: a justification mobilised to secure resources within a system marked by corruption, favour-trading, and blurred accountability. The scene thus exposes how state power in rural Anatolia operates less through transparent governance than through personalised negotiation, where authority is enacted in living rooms rather than offices, and where public need becomes indistinguishable from private interest.

Within this male-dominated space of bureaucratic talk, negotiation, and exhaustion, the appearance of the mukhtar's daughter introduces a distinctly gendered interruption. Serving tea by the flickering light of a kerosene lamp, she enters not as a participant in the exchange of authority, but as a figure whose presence reorganises the scene's visual economy. As Gönül Dönmez-Colin observes, the daughter “mesmerises all men while serving tea,” becoming a luminous yet fleeting presence—“the light that briefly illuminates the darkness, a mirage in the desert”—while remaining almost entirely silent. (Dönmez-Colin 2023, 177) Her visibility is intense, yet her narrative agency is minimal.

She does not speak, make requests, or intervene; instead, she absorbs the men's gazes, leaving them speechless. In this sense, her silence functions as a structuring absence within the scene, exposing the gendered asymmetry that underpins both the social space of the mukhtar's house and the film's broader distribution of voice and authority.

Dönmez-Colin asks whether this silence should be read as a trope of disempowerment, echoing Marguerite Duras's association of feminine silence with exclusion from symbolic speech, or alternatively, following Kaplan, as a potential form of resistance—"a political resistance to male domination through the power of silence," operating outside a symbolic order structured by male concerns (Kaplan 1983, 9, cited in Dönmez-Colin 2016, 177). Ceylan refuses to resolve this ambiguity. The daughter's screen time remains tightly circumscribed, her role limited to advancing male narratives of fatigue, desire, and moral reflection. Yet her presence produces a fissure in the scene's masculine logic: she becomes, as Dönmez-Colin suggests, a mirror reflecting the men's interior states rather than an agent of her own. As Orit Dudai notes, the sequence unfolds within an oneiric register—storm, darkness, and unstable lighting blur the boundary between waking perception and half-dream (Dudai 2022, 40). In this register, the daughter does not function as symbol or narrative clue, but as a gendered disturbance through which desire, guilt, and anxiety briefly surface without finding language. The mukhtar's house thus can be read as a charged interior where political routine, masculine authority, and feminine visibility intersect, revealing how silence and marginalisation are built into both the film's social world and its cinematic form.

Dirt in the Lungs: Aftermath of Death

During the night at the mukhtar's house, the suspect confesses that he is the biological father of the victim's son. At first light, the police resume their search. At the very first location hitherto explored, the suspect recalls the spot, and they finally discover the buried body. The moment of finding is not marked by revelation or solemnity, but by a strange, subdued quietness. The dog that the deceased man had fed at the beginning of the film sits calmly atop the loosely covered grave. A lock of hair and part of an ear are visible above the surface. They begin to dig carefully, slowly uncovering the body. As the corpse emerges, they realize it is bound in a hogtie—an image that registers with a quiet shock. The brutal, dehumanizing way in which the body was buried unsettles the team. The prosecutor calls the courtroom clerk to report the discovery. What follows is a striking composition: the bound body of a man lying on the earth, surrounded by a small contingent of bureaucrats. The clerk sets up his laptop on a makeshift stand, transforming the scene into a depiction of procedural authority.

As Deleuze and Guattari argue in *Anti-Oedipus*, modern institutional power absorbs death not through ritual or mourning but through procedures of inscription and control, transforming it into an object to be recorded, processed, and consumed by

administrative language (Deleuze and Guattari 1983, 194). In this regime, death is no longer returned to the earth as a communal event but rendered legible through documentation. This logic is enacted onscreen as the courtroom clerk types beside the bound corpse. Surrounded by laptops, forensic terminology, and half-hearted remarks, the body is converted into a bureaucratic artifact..

The prosecutor begins his formal report. This act of narration, assisted by the clerk's typing, is what the film's language relies on the most in the aftermath of the body's discovery. Later, in the autopsy room, the doctor will do the same. In both cases, the manner in which they report the death speaks volumes about who they are. The prosecutor, in an oddly inappropriate aside, jokes that the dead man resembles Clark Gable. We soon realize this is less about the corpse than about himself—he admits people once called him “Clark Nusret,” revealing a weak vanity beneath his cold seriousness. The awkwardness continues when the team realizes they haven't brought a body bag. Improvising, they wrap the corpse in a blanket and attempt to place it in the trunk of the car. When it doesn't quite fit, the prosecutor even suggests tying the body again—a moment that distills the cold pragmatism creeping into the scene. Eventually, they manage to fit it in. The driver adds a few ripe melons he found at the burial site, placing them next to the body. Then, they begin the quiet drive to the town hospital.

As the investigation moves into the morgue, the camera briefly shifts to the victim's wife, Gülnaz, who arrives to identify the body. Wrapped in a red scarf, she sheds a single tear, her grief registered quietly and without narrative elaboration. Significantly, earlier in the film—after the suspect confesses that he is the biological father of the victim's son—the commissar remarks, “Wherever there is trouble, there is a woman behind it.” The timing of this declaration is crucial: it is uttered only once female sexuality is revealed as the hidden motor of the crime. Responsibility is thus rhetorically displaced, away from male violence and toward an implied feminine cause.

As Gönül Dönmez-Colin observes, Gülnaz enters the film as an enigma marked by loss and suspicion: a woman who has lost not only her husband but also the social protection attached to male presence, simultaneously widow, partner of a man to be imprisoned, and mother of an orphaned son (Dönmez-Colin 2023, 177–178). Ceylan's camera reinforces this ambivalence through a brief but telling gesture. As Gülnaz walks down the morgue corridor, the frame lingers on her high heels, invoking what Dönmez-Colin identifies as a fetishistic visual code that aligns the grieving woman with the figure of the adulteress. Gülnaz is rendered visible and scrutinised, yet never granted speech or narrative agency. The doctor's silent glance toward her neither judges nor consoles; it merely acknowledges her presence. In this way, the morgue functions as a space where gendered asymmetry is intensified: while the dead man is reduced to an object of forensic procedure, the living woman is exposed as a body burdened with implication, visibility, and guilt.

The doctor then begins the autopsy alongside a technician whose casual demeanor contrasts sharply with the gravity of the procedure. As they work, the technician chats

about new tools available at another hospital, remarking on how they “sit better in the hand”—a strangely intimate remark that merges bodily familiarity with institutional detachment. The doctor brushes off the conversation and signals the clerk to start taking notes. As the procedure unfolds, the doctor continues to dictate in a formal, clinical rhythm: “The brain and cerebellum were removed... The chest was opened... The heart was removed... The lungs were removed...” The language is precise, procedural, and affectively flat, reducing the body to a sequence of organs and actions and situating death firmly within bureaucratic process rather than human response.

While the doctor briefly steps away to look out the window, the technician inspects the lungs and notices something irregular: dirt lodged in the trachea, extending deep into the respiratory passages. He hesitates, then asks whether the man might have been buried alive. The significance of this moment lies not in symbolism but in material discrepancy. As Asuman Suner argues, ghosts in contemporary Turkish cinema do not operate as figures of speech or metaphor, but as residual traces—material or narrative remains that resist disappearance and unsettle official accounts (Suner 2005, 15). The soil in the lungs functions precisely in this way: not as an expressive sign, but as a stubborn remainder that exceeds the procedural language governing the autopsy.

Read through Susana Viegas’s concept of the death-image, the dirt in the lungs functions not as evidence to be interpreted or truth to be revealed, but as a temporal disturbance that briefly renders finitude perceptible within the image itself. For Viegas, death-images do not depict death as an event, nor do they rely on representational signs; rather, they emerge when cinema makes visible the condition of future nonexistence by allowing interruption, suspension, and disappearance to structure perception (Viegas 2023, 225–235; 2024). The autopsy scene is one of those cases. The discovery of dirt interrupts the smooth procedural rhythm of the examination, introducing a momentary hesitation that opens a fragile temporal interval within bureaucratic time. Crucially, this interval does not lead toward narrative resolution. Instead, it exposes how easily finitude can be absorbed back into institutional duration. The dirt appears only briefly, without emphasis, explanation, or visual insistence, and is immediately subjected to the same recording logic that governs the rest of the body. In Viegas’s terms, the death-image here is not the dirt itself, but the fleeting condition under which death becomes perceptible only to risk erasure at the very moment of its appearance. The image registers mortality not through spectacle or revelation, but through its susceptibility to omission. What the scene makes visible is not death as fact, but death as something temporally unstable—something that passes through the image without securing a place within it. In this sense, the autopsy does not confront death directly; it stages the conditions under which death can momentarily surface and then recede, leaving behind no guarantee of persistence. The dirt in the lungs thus exemplifies the death-image as Viegas defines it: a cinematic configuration in which finitude is felt not through meaning, but through the threat of disappearance embedded within time itself.

Crucially, the dirt does not “speak.” On the contrary, it marks the point at which violence becomes vulnerable to erasure. Its presence exposes a gap between what the body contains and what institutional narration is prepared to register. In this sense, the dirt signifies enforced silence rather than articulation: evidence that exists materially but can be neutralised through omission. Derrida’s notion of the “protest of corpses”—drawing on Victor Hugo—is useful here only insofar as it names the pressure exerted by remains that disturb closure without resolving into meaning. The dirt does not communicate; it interrupts. It reveals how truth, once subjected to bureaucratic procedure, can be absorbed, simplified, or made to disappear.

The technician’s suspicion is correct—The suspect had indeed buried the victim while he was still alive. The victim, unable to breathe, had inhaled soil as he suffocated underground. But just as the doctor had earlier implied that the cause of the prosecutor’s wife’s death was never formally recorded, he now chooses to conceal this discovery. Turning back to the clerk, he calmly continues his report: “No abnormalities were encountered in the trachea, esophagus, or soft tissue of the neck.” As Deleuze and Guattari argue, cruelty is not some primal, natural violence but “the movement of culture that is realized in bodies and inscribed on them” (Deleuze, Gilles; Guattari, Felix; 1983, 145). The autopsy becomes precisely such a moment of inscription—where the institutional ritual does not expose violence, but instead participates in its erasure. The dirt in the lungs, which could testify to a live burial, is systematically silenced and omitted from the official account.

The technician hesitates—torn between speaking up or staying silent—but ultimately continues the autopsy alongside the doctor. As the first incision is made, a drop of blood splashes onto the doctor’s face. While the procedure continues, the doctor steps away to the window and looks at the murdered man’s wife and their young son walking outside. It is at this precise moment that the doctor’s silence begins to acquire a discernible context. Although Orhan Emre Çağlayan argues that “we are also not given any clue as to why the doctor does not fully report the apparent truth” (Çağlayan 2018, 79), the film stages a set of visual and temporal relations that render his decision intelligible without rendering it explicit. The doctor’s gaze does not showcase an interior moral struggle; instead, it links the autopsy’s procedural violence with the presence of the child, whose future becomes momentarily thinkable along the lines of the institutional consequences of truth-telling. Knowing that officially reporting the soil in the lungs would result in a harsher sentence for the suspect, the doctor remains silent—acting on the belief that a lighter punishment might allow the father to reunite with his son sooner. It becomes clear that the reason he chose to conceal the dirt found in the lungs is this child. The doctor, knowing that officially reporting the soil in the lungs would lead to a harsher sentence for the suspect, decides to remain silent—believing that a lighter punishment might allow the suspect to reunite with his son sooner. From the window, the doctor sees the kid momentarily slip away from his mother, and join a group of boys playing football. In a close-up, we see the doctor’s face, the drop of blood

from the autopsy still clinging to his skin. (Image 3) Though he has chosen to suppress the truth in an attempt to protect the child's future, he has nonetheless denied justice to victim—and the blood on his face is the symbol of his “crime”. The doctor steps back from the frame, leaving behind only the slightly open window. As Adam Ochonicky observes, this empty frame, an image of absence, punctuates the film's emphasis on impermanence and the unreliability of what remains visible (Ochonicky 2023, 100). With the haptic sounds of the autopsy inside and the children playing outside blend together, end credits start to roll.



Image 3

The murdered man's blood on the doctor's face

© 2011 Zeyno Film / NBC Film / Arte France Cinéma /
Turkish Ministry of Culture

The doctor's decision to suppress the truth—to erase the spectral trace of soil in the lungs—is not merely a compassionate gesture. It is, more deeply, an act of selective mourning that Derrida calls “killing the dead”: a choice that denies one ghost its voice so another might be spared. (Derrida 1994, 109). By choosing to protect the child and obscure the brutality of the victim's death, the doctor follows “the law of finitude, law of decision and responsibility for finite existences” (Derrida 1994, 109). Yet this choice, made in silence and recorded as absence, enacts a form of forgetting that carries its own specter. By forgetfulness (guilty or innocent, it little matters here), by foreclosure or murder Derrida writes, “this watch itself will engender new ghosts” (Derrida 1994, 109). The drop of blood on the doctor's face can be read as the mark of this suppressed truth—a visible stain left by what he has chosen not to acknowledge.

Conclusion

Once Upon a Time in Anatolia does not treat death as a problem to be solved or clarified. Instead, death appears as a condition that extends across time, landscape, and institutional routine, shaping how events unfold without ever stabilising into narrative resolution. Read through a hauntological framework, the film emerges as one in which death acts less as an occurrence than as a persistent pressure, structuring movement, delay, and perception long before the body is found and long after its examination concludes. This perspective offers a distinct contribution to existing scholarship on Ceylan, which has frequently framed the film in terms of slowness, ambiguity, or narrative indeterminacy. While such readings have productively illuminated Ceylan's resistance to causal progression, a hauntological approach clarifies how these features function as temporal mechanisms rather than stylistic preferences. Ambiguity in *Once Upon a Time in Anatolia* is not simply the absence of explanation. It is the means through which knowledge circulates unevenly, recalled incorrectly, deferred by procedure, or quietly absorbed into administrative language. What persists is not uncertainty as mood, but uncertainty as structure.

By bringing together Deleuze's time-image, Viegas's death-image, and Derrida's hauntology, this article has shown how death in the film is held as duration rather than as spectacle. The night search disperses absence across the landscape; the fallen apple embodies finitude through a suspended trajectory; and the dirt in the lungs introduces a material trace that enters institutional time only to be excluded from its final account. These moments do not ask to be interpreted symbolically. Instead, they organise attention around interruption, delay, and disappearance, allowing finitude to register through form rather than representation. Seen in this light, *Once Upon a Time in Anatolia* does not invite the spectator to resolve what remains unclear. It invites the spectator to remain with what fails to attain closure. Ceylan has remarked that depth in cinema depends on activating the viewer's imagination, insisting that "everyone has to try to create their own 'reality' for the film" (Ceylan 2012, 32). A hauntological reading sharpens this claim by showing that what the viewer constructs is not a coherent explanatory framework, but a relation to unresolved traces—procedures without closure, images without confirmation, and absences that continue to shape what is seen.

Rather than offering death as an endpoint, Ceylan's film allows it to persist as a temporal condition that neither resolves nor disappears. In doing so, *Once Upon a Time in Anatolia* situates death not at the limits of narrative, but within the ongoing flow of time itself, where traces remain active precisely because they cannot be fully accounted for.

References

- Bachelard, Gaston. 1964. *The Psychoanalysis of Fire*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Butler, Rex. 2012. "Abbas Kiarostami: The Shock of the Real." *Angelaki Journal of Theoretical Humanities* 17 (4): 61–76. <https://doi.org/10.1080/0969725X.2012.747330>
- Çağlayan, Orhan Emre. 2018. "Nuri Bilge Ceylan: An Aesthetics of Boredom." In *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*, edited by Orhan Emre Çağlayan, 161–219. Cham: Palgrave Macmillan.
- Ceylan, Nuri Bilge, entrevista de Geoff Andrew. 2012. *Journey to The End of Night* Sight & Sound, (April).
- Andrew, Geoff. 2012. Interview by Nuri Bilge Ceylan. "Journey to The End of Night." *Sight & Sound* 22 (4): 28–32.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York and London: Routledge Classics.
- Diken, Ebru Thwaites. 2023. "Transnational Indistinctions: Bir Zamanlar Anadolu'da/Once Upon a Time in Anatolia (2011) and Kış Uykusu/Winter Sleep (2014)." In *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan*, edited by Gönül Dönmez-Colin, 103–118. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dönmez-Colin, Gönül. 2023. "'Gender Trouble' and the Crises of Masculinities in the Films of Nuri Bilge Ceylan." In *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan*, edited by Gönül Dönmez-Colin, 168–185. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dudai, Orit. 2022. "The impossible possible narrative: the quest for truth in Bir Zamanlar Anadolu'da/Once Upon a Time in Anatolia (Nuri Bilge Ceylan, 2011)." *Studies in European Cinema* 19: 35–50.
- Esen, Berk, and Şebnem Gümüüşçü. 2016. "Rising competitive authoritarianism in Turkey." *Third World Quarterly* 1581–1606. <https://doi.org/10.1080/01436597.2015.1135732>.
- Fisher, Mark. 2014. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester, UK and Washington, USA: Zero Books (an imprint of John Hunt Publishing Ltd.).
- Genç, Kaya. 2025. "The Dreamers and Cynics of the New Turkey." *Foreign Policy*, August 8. <https://foreignpolicy.com/2025/08/08/turkey-erdogan-movies-film-culture-director-nuri-bilge-ceylan/>.
- Hamacher, Werner. 1999. "Lingua Amissa: The Messianism of Commodity-Language and Derrida's Specters of Marx." In *Ghostly Demarcations: A Symposium On Jacques Derrida's Specters of Marx*, edited by Terry Eagleton, Fredric Jameson, Antonio Negri, et al. Jacques Derrida, 168–213. London and New York: Verso.
- Keyman, E. Fuat, and Şebnem Gümüüşçü. 2014. *Democracy, Identity and Foreign Policy in Turkey: Hegemony Through Transformation*. London: Palgrave Macmillan.
- Kickasola, Joseph. 2016. "Tracking the Fallen Apple: Ineffability, Religious Tropes, and Existential Despair in Nuri Bilge Ceylan's Once Upon a Time in Anatolia." *Journal of Religion & Film* 20 (1): Article 13. <https://doi.org/10.32873/uno.dc.jrf.20.01.13>.
- Massicard, Élise. 01 Jan 2015. "The Incomplete Civil Servant?: The Figure of the Neighbourhood Headman (Muhtar)." In *Order and Compromise: Government Practices in Turkey from the Late Ottoman Empire to the Early 21st Century*, edited by Marc Aymes, Benjamin Gourisse and Élise Massicard, 256–290. Brill.
- Ochonicky, Adam. 2023. "The Aesthetics of Space and Absence: Üç Maymun/Three Monkeys (2008) and Bir Zamanlar Anadolu'da/Once Upon a Time in Anatolia (2011)." In *ReFocus: The Films of Nuri Bilge Ceylan*, edited by Gönül Dönmez-Colin, 84–102. Edinburgh University Press. Edinburgh.
- Rattee, James. 2017. "The Search for Meaning in Once Upon a Time in Anatolia (Nuri Bilge Ceylan 2011)." In *The Long Take: Critical Approaches*, edited by Douglas Pye John Gibbs, 207–219. London: Palgrave Macmillan London.
- Suner, Asuman. 2005. *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- _____. 2010. *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: I.B. Tauris.
- Viegas, Susana. 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222–39. <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.
- _____. 2024. "Death Images in Michael Haneke's Films." *Philosophies* 9 (5): 155. <https://doi.org/10.3390/philosophies9050155>.
- Weber, Alan S. 2013. "Michael Powell's The Thief of Bagdad and Abbas Kiarostami's A Taste of Cherry: Two Faces of Orientalism." *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 6: 91–108. <https://doi.org/10.2478/ausfm-2014-0006>.

Biographical note

Ömer Derdiyok is a Turkish multidisciplinary artist and researcher. He holds a BA in Visual Communication Design from Istanbul Bilgi University and an MA from the University of the Arts London. He is currently a PhD candidate in the CINEMA research group at Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, researching images of nature in the cinema of Nuri Bilge Ceylan.

ORCID

[0009-0003-7300-7393](https://orcid.org/0009-0003-7300-7393)

Institutional address

Universitat Pompeu Fabra
Faculty of Communication
Roc Boronat building (Poblenou campus)
Roc Boronat, 138
08018 Barcelona, Spain

Declaration of conflicting interests

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

To cite this article

Derdiyok, Ömer. 2025. "Dirt in the Lungs: Specters of Death-Images in Nuri Bilge Ceylan's Once Upon a Time in Anatolia (2011)." *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 94-113. <https://doi.org/10.34619/dizt-xquf>.

Received Recebido: 2025-05-31**Accepted** Aceite: 2025-12-02

© 2025 Ömer Derdiyok. This is an open access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

The Death-Image and the Ethics of Time: Kiarostami's Cinema of Life, Absence and Duration

A Imagem-Morte e a Ética do Tempo: O Cinema de Vida, Ausência e Duração de Kiarostami

FARSHAD ZAHEDI

Department of Communication and Media Studies
Universidad Carlos III de Madrid, Spain
fzahedi@hum.uc3m.es

Abstract

This article investigates Abbas Kiarostami's cinematic engagement with mortality, temporality, and ethical spectatorship through the lens of Susana Viegas's "death-image." Unlike conventional depictions of death, Kiarostami stages mortality as an unseen but structuring presence, emphasizing life's duration over narrative closure. Drawing on Deleuze's time-image, Sareh Javid's early-film readings, and Asbjørn Grønstad's concept of biovisual ethics, the study situates Kiarostami's work within a framework in which observing, waiting, and contemplation constitute acts of ethical attention. Two case studies, *Taste of Cherry* (1997) and *The Wind Will Carry Us* (1999), demonstrate how Kiarostami constructs cinematic space and duration to sustain ambiguity and invite reflection. In *Taste of Cherry*, the final sequence enacts the Deleuzian crystal-image, blending actual and virtual registers to destabilize distinctions between life and death, reality and fiction. In *The Wind Will Carry Us*, the village cemetery functions as a locus for observing ordinary life amid the deferred event of death, reinforcing an ethics of attention. Intertextual references to Persian literary traditions, particularly Omar Khayyam's quatrains, underscore a philosophy of impermanence and sceptical reflection on transcendence. Kiarostami's films cultivate an ethical cinematic space where life, death, and temporality coexist in uncertainty, resisting spectacle and closure, and fostering a contemplative engagement with the flow of time.

Keywords

Abbas Kiarostami | death-image | time-image | Biovisual ethics | Persian literary intertextuality

Resumo

Este artigo investiga o engajamento cinematográfico de Abbas Kiarostami com a mortalidade, a temporalidade e a experiência ética do espectador à luz do conceito de “imagem-morte” de Susana Viegas. Ao contrário das representações convencionais da morte, Kiarostami apresenta a mortalidade como uma presença invisível, porém estruturante, enfatizando a duração da vida em vez do fechamento narrativo. Baseando-se na teoria da imagem-tempo de Deleuze, nas leituras dos primeiros filmes por Sareh Javid e no conceito de ética biovisual de Asbjørn Grønstad, o estudo situa a obra de Kiarostami num quadro no qual observar, esperar e contemplar constituem atos de atenção ética. Dois estudos de caso, *Taste of Cherry* (1997) e *The Wind Will Carry Us* (1999), mostram como Kiarostami constrói o espaço cinematográfico e a duração para sustentar a ambiguidade e convidar à reflexão. Em *Taste of Cherry*, a sequência final exemplifica a imagem-cristal de Deleuze, fundindo registros atuais e virtuais e desestabilizando as distinções entre vida e morte, realidade e ficção. Em *The Wind Will Carry Us*, o cemitério da aldeia funciona como locus de observação da vida quotidiana diante da morte adiada, reforçando uma ética da atenção. Referências intertextuais à tradição literária persa, especialmente os quatrains de Omar Khayyam, enfatizam uma filosofia da impermanência e uma reflexão cética sobre a transcendência. Os filmes de Kiarostami cultivam um espaço cinematográfico ético onde vida, morte e temporalidade coexistem na incerteza, resistindo ao espetáculo e ao fechamento, promovendo um engajamento contemplativo com o fluxo do tempo.

Palavras-chave

Abbas Kiarostami | imagem-morte | imagem-tempo | ética biovisual | intertextualidade literária persa

Introduction

The obsession with the theme of death in some of Kiarostami's films merits attention from several perspectives. It is in *Life, and Nothing More...* (1992) that this obsession first emerges. A wandering man, searching for news about whether his acquaintances are dead or alive, becomes central to the narrative. The film masterfully interweaves multiple layers of reality with fiction. First, the figure of Kiarostami himself appears in the film through an actor-surrogate, who is searching for the two non-professional child actors from his earlier work *Where Is My Friend's House?* (1987). Second, the real natural catastrophe — the devastating earthquake in northern Iran in 1990 — structures the fictional narrative. The film opens with the director and his young son travelling by car toward the Rudbar region of northern Iran, where the 1987 film was shot, and which now lies in ruins. Yet the anticipated encounter never occurs; the journey is not completed, as the road to Koker — the village where the earlier film was set — has collapsed. What the travellers to Koker ultimately discover is not a destination, but the road itself: time in delay. In Deleuzian terms, their experience opens onto the ceaseless flow of

time, a temporality that surpasses and destabilises their anxious pursuit of fixed or conclusive knowledge. Time passes, the desired object is never attained, yet the travellers gradually encounter the persistence of ordinary life, resisting death and destruction. The flow of daily existence, in its unadorned materiality, becomes a spontaneous object of attention. This shift from action to reaction, from doing to observing, aligns the film with what Deleuze terms the cinema of the seer (1989, 2). According to Asbjørn Grønstad, it is precisely in this mode that the time-image emerges, “where reaction supersedes action” (2012–13, 22). Here, narrative progression gives way to the experience of duration itself, in which observing, waiting, and perceiving take precedence over purposeful action.

Hamid Dabashi’s commentary on the film is particularly insightful in ethical terms. Responding to the sharply divided reception among Iranian critics — many of whom questioned the morality of transforming the suffering of ordinary people into cinematic images that could be celebrated at European festivals — Dabashi emphasizes the ethical dimension of Kiarostami’s material vision. He highlights how the filmmaker’s attention to everyday life, its rhythms, and its fleeting moments unsettles conventional religious and ideological assumptions, inviting viewers to reflect rather than pass judgment. Dabashi concludes that Kiarostami “has learned his materialism from Forugh Farrokhzad’s and Sohrab Sepehri’s poetry, but he is material in the most positive and life-affirming sense of the term” (2001, 295), a materialism that foregrounds presence, perception, and ethical attentiveness over spectacle or prescriptive meaning.

Life, and Nothing More... impacts on the Cannes jury in 1992. French critics in particular identified traces in it of an “Oriental Rossellini” (Tobin 1992). The awarding of the honorary Rossellini Prize to Kiarostami at Cannes that year marked the beginning of a highly fruitful international career for the filmmaker. His thoughtful intertextual reference to *Where Is My Friend’s House?* also brought retrospective attention to the earlier film, which had gone largely unnoticed during his first appearance at international festivals in 1987, and to the village of Koker where it was set. Kiarostami’s subsequent three films likewise explore the dynamic tension between life and death. *Through the Olive Trees* (1994) tells the love story of a couple previously introduced in *Life, and Nothing More....* It explores the sprouting of affection in the aftermath of disaster, in the midst of ruins and suffering left by the earthquake. The third and fourth films, *Taste of Cherry* (1997) and *The Wind Will Carry Us* (1999), are both masterpieces in which death is a central entity. In *Taste of Cherry*, Badii, a solitary middle-aged man, drives through the hills on the outskirts of Tehran in search of someone willing to bury him after he commits suicide. In *The Wind Will Carry Us*, a television journalist crew wait in a remote Kurdish village for an old woman to die, hoping to document the region’s elaborate funeral rites. Yet while in both film death is delayed, displaced, or left off-screen, it is life which is present in its duration and in its biological existence. In Deleuzian terms, these films are not primarily concerned with what happens, but with temporality itself, where the ordinary displaces the extraordinary. The protagonists inhabit *temps mort*, waiting

for a death that remains omnipresent yet unresolved on screen. Following Grønstad, this attentiveness to unfolding moments can be understood as a mode of “biovisual ethics” (2016, 87): the viewer is invited to dwell with uncertainty, observe life and mortality with openness, and engage with the flow of time as an act of imaginative ethical attention.

Kiarostami’s style has been approached through diverse frameworks, including “slow cinema” (Romney 2010), “poetic-minimalist realism” (Ghorbankarimi 2018; Sheibani 2011), authorial readings (Ishaghpour 2000, 2012; Elena 2005; Dalla Gassa 2000), and postcolonial or critical perspectives (Dabashi 2025; Raesch 2009; Zahedi 2018). In this study, I build on Sareh Javid’s (2017) analysis of his oeuvre through the lens of Deleuze’s time-image, highlighting how temporality, waiting, and observation structure narrative experience. This is complemented by Susana Viegas’s (2023) work linking the time-image to cinematic representations of death and the ethical stance of the filmmaker. Together with Asbjørn Grønstad’s (2016) concept of biovisual ethics, these readings provide a framework to understand Kiarostami’s cinema as cultivating an ethical attentiveness: inviting viewers to dwell with uncertainty, attend to life and mortality, and engage with the flow of time as an ethical, reflective experience rather than a conventional narrative outcome.

Viegas’s concept of the “death-image” is not merely a literal depiction of dying, “but a temporal phenomenon that provokes thought—death as movement, as absence, and as the passing of time itself—something to be thought through rather than simply seen” (Viegas, forthcoming). This aesthetic emerged as both a reaction to and a contestation of the ideological conditions of post-revolutionary Iran, eventually becoming a hallmark of Kiarostami’s authorial signature, especially after his recognition in European film festivals. Examining *Taste of Cherry* and *The Wind Will Carry Us*, this study situates Kiarostami’s use of the death-image within Deleuzian theory, the Persian literary tradition—including the poetry of Omar Khayyam—and the socio-historical context of post-revolutionary Iran, with attention to state ideologies and visual propaganda surrounding mortality and martyrdom. Key questions include how the refusal to show death on screen opens space for time to become visible, what it means for death to be unseen yet structuring, and how Kiarostami’s formal strategies — long takes, minimal editing, and the use of off-screen space — support a Deleuzian reading.

The term ethics is employed here not in a prescriptive or moralizing sense, but in the sense articulated by Downing and Saxton (2009) and Grønstad (2016), where it denotes an openness of the image that resists interpretive closure. Rather than assigning meaning or value, an ethical cinematic gesture refrains from appropriating death as spectacle or ideological signification. Kiarostami’s films sustain ambiguity, allowing life and death, presence and absence, to coexist without resolving into transcendence, narrative finality, or political certainty. In this framework, the films maintain a space for reflection in which the viewer is invited to dwell in uncertainty and hesitation, attending closely to ordinary life, observing mortality without anxiety, and engaging with the flow of time as a form of imaginative ethical attention (Grønstad 2016). This attentiveness

— what Grønstad calls a “biovisual ethics” — creates an encounter that is both perceptual and ethical, where the cinematic image opens a shared space for reflection rather than closure, encouraging viewers to inhabit the rhythm of life in close proximity to the ever-present but unseen reality of death.

The Death-Image as constructive of duration

Deleuze’s *Cinema 2* (1985/1989) marked a foundational transformation in post-war film history. It introduced the concept of the time-image as constitutive of this shift, supplanting the earlier paradigm of the movement-image. The traumatic impact of the war, along with the exhaustion of classical cinema’s dominant narrative structures, gave rise to what Deleuze calls a “direct time-image” (1989, xi). This development was the result of the pervasive uncertainty that followed the collapse of pre-war narrative certainties — an uncertainty that manifests in catastrophic situations:

The fact is that, in Europe, the post-war period has greatly increased the situations which we no longer know how to react to, in spaces which we no longer know how to describe. These were ‘any spaces whatever’, deserted but inhabited, disused warehouses, waste ground, cities in the course of demolition or reconstruction. And in these any-spaces-whatever a new race of characters was stirring, kind of mutant: they saw rather than acted, they were seers. (Deleuze 1989, xi)

Deleuze identifies the emergence of a modern cinema that, in contrast to classical cinema, seeks to depict time on screen. Time, in this sense, appears in its pure duration, rendered through techniques such as the long take and the portrayal of situations that may be either “extremes, or, on the contrary, those of everyday banality, or both at once” (Deleuze 1989, xi). This modern cinema emerges as a response to an existential crisis, detaching the experience of time from the chronological order of past-present-future. Instead, it renders perceptible “relationships of time which cannot be seen in the represented object and do not allow themselves to be reduced to the present” (Deleuze 1989, xii). This detachment is evident in a cinematic moment filmed in the past, presented to a spectator in the future, but experienced as a continuous present. As this is intrinsic to the medium itself, modern cinema becomes self-aware, revealing temporality in its layered and folded form — what Deleuze calls the crystal-image of time. This break between perception and action opens up a space for contemplation, drifting, listening, and situations in which action is suspended.

The crystal-image also enables the fusion of the actual and the virtual, often through direct references to reality within fiction, or through self-reflexive authorial interventions that expose the meta-narrative structure. For Deleuze, this capacity positions cinema as a powerful philosophical tool, capable of reflecting a world increasingly marked by

uncertainty, ambiguity, and fragmentation. Unlike classical cinema, which maintains a logic of action and consequence, modern cinema depicts hesitation and confusion, serving as a symptom of the breakdown of narrative certainties. Characters in such films contemplate rather than act; they become observers of time rather than agents of change. This new formal mode — hovering between the real and the virtual, fusing multiple layers of time and memory — draws the spectator into a state of doubt rather than resolution. Images become problems rather than answers, compelling the spectator to confront the instability of reality itself and its complex political entanglements.

Readings of Kiarostami's work through the lens of the time-image can be found in the scholarship of Sareh Javid (2017) and Asbjørn Grønstad (2012–13). Javid contends that, even in his early films, particularly *The Traveller* (*Mosafer*, 1974), Kiarostami structures his cinema according to the Deleuzian time-image. According to Javid, he breaks the classical movement-image paradigm by placing characters in situations where the sensory-motor link is suspended: action ceases to be the primary driver, and contemplation, waiting, and aesthetic perception take precedence. This rupture produces what Deleuze terms “pure optical and sound situations” (1989, 19) or “any-spaces-whatever” (1989, xi). Javid identifies these spaces in Kiarostami's cinema as inseparable from its temporal structure: the camera lingers, characters observe, and the on-screen result reflects the filmmaker's meditation on historical and social circumstances (2017, 33).

Within this framework, the protagonist transforms from an acting agent into a “seer” in Deleuze's sense — a subject who looks, waits, and perceives phenomena that cannot be dominated or resolved (2017, 39). Javid further argues that Kiarostami's aesthetic choices — such as employing non-professional actors, blending fiction and documentary, and shooting on location — should not be reduced to social realism. Instead, they constitute a form of “minor cinema” in the Deleuzian sense: politically engaged yet indirect, manifesting politics through temporality, time-images, and uncertainty rather than through explicit representation (2017, 45, 91–112). Javid concludes that Kiarostami develops a poetics of time and perception, in which reality is not an object for action but a field of experience. This poetics persists throughout his oeuvre and forms the foundation of his later works, offering what Javid calls a “clearing where truth emerges” (2017, 127).

Asbjørn Grønstad, in turn, analyses one of Kiarostami's late films, *Shirin* (2008), showing how the time-image can be extended into an ethical encounter. In the film, Kiarostami presents only close-ups of women's faces watching a film that we never see; the object of their gaze remains absent. This formal choice spatialises duration, making visible and tangible the passage of time, the waiting, and the act of witnessing itself, rather than focusing on narrative action. Grønstad terms this a “spatialization of duration” (2012–13, 103): the extended takes of the watchers create a field of attention in which temporality is felt rather than simply narrated. Within this field, the viewer is invited into what Grønstad describes as a cinema of ethical intimacy — a mode of spectating that emphasises empathy, the affective presence of the other, and the responsibility of

looking. By removing the event-image and presenting faces in sustained observation, *Shirin* foregrounds an ethics of presence rather than spectacle. According to Grønstad, Kiarostami thereby transforms the time-image into an ethical image: one that resists closure, does not dictate meaning, and instead opens an affective zone of uncertainty, openness, and reflection.

Together with Susana Viegas's (2023) interpretive framework on the death-image, these studies provide the theoretical foundation for the two case studies examined in this article. Viegas links this concept to Deleuze's notion of the time-image by examining how cinema stages the coexistence of life and death and the interplay of multiple temporal dimensions. In contrast to the movement-image, Deleuze's time-image emphasises non-chronological time, in which past and present coexist and interact within a virtual, mental space. This philosophical shift enables cinema to represent death not simply as the cessation of life, but as a paradoxical presence that operates within life itself. Viegas further elaborates on this dynamic in her discussion of the Deleuzian cinema of the brain, arguing that "Deleuze's cinema of the brain (the intellectual type of cinema in which the brain and the world are alike) depicts the coexistence of the present and the past (of a present which is passing, and of a past which is preserved) and is grounded in the question of a passing time and a shared meditation on death" (2023, 230).

Drawing on Bazin, Viegas articulates a direct implication of this philosophical framework in everyday life: "Recording something (in a photo or in a film) is a way of preserving the present and [offers] the possibility of bringing it to life again, with the resurrection of these moving images expressing the ontological status of film as such" (Ibid). Yet the death-image becomes especially prominent in films that resist conventional representations of time and memory — most notably in the works of Alain Resnais, such as *Night and Fog* (*Nuit et brouillard*, 1956), in which the filmmaker uses archive footage of Auschwitz to depict traumatic historical events. Resnais's characters, whom Viegas describes as "beings of thought" (2023, 225), embody a dual relationship to death: "death from the inside or past" and "death from the outside or future" (Deleuze, quoted in Viegas 2023, 228). These figures inhabit a world constituted by memory, where personal recollections merge with depersonalized virtual images. This formulation resonates with Deleuze's notion that time is the only subjectivity and positions the death-image as a manifestation of the split between past and present — a rupture through which time reveals its pure, unmediated form.

According to Viegas, films such as Patricio Guzmán's *Nostalgia for the Light* (*Nostalgia de la luz*, 2010) exemplify the death-image by engaging with a "forgotten and vanished past and memory, thus creating the idea that they can also resist death and change in a literal way" (2023, 234). This film centres on the fate of Chilean dissidents who disappeared during the Pinochet dictatorship. In contrast to Resnais's cinematic reconstruction of the Auschwitz trauma (which combines archival material and memory fragments to reconstitute history), Guzmán's film is marked by a conspicuous absence of such documentation. There is no archival footage; there are no official records.

This lack of preserved memory becomes the film's central concern, as it renders visible the ongoing efforts of relatives and researchers who continue to search the Atacama Desert for any trace of the murdered political prisoners.

Here, the death-image manifests not as a literal representation of death, but rather as a meditation on mortality, impermanence, and the transience of time. The film functions as a kind of *memento mori*, inviting viewers to contemplate their own finitude through the cinematic experience. Yet it is equally haunted by absence — striving “to show what is invisible and what has been forgotten or is meant to be non-existent” (Viegas 2023, 235). In this sense, as Viegas suggests, the death-image aligns with Deleuze's concept of the time-image by foregrounding non-linear temporality. Death is positioned not as an endpoint, but as something folded into life and time, destabilising conventional understandings of memory, existence, and historical continuity.

From multiple theoretical vantage points, this framework offers new ways of interpreting the work of modern filmmakers such as Abbas Kiarostami. The following section argues that his treatment of death as a structuring absence functions not merely as a *memento mori*, but more significantly, as a way of foregrounding the life that is repressed beneath the imagery of mortality. What is crucial here is that this concept is not solely thematic but also actively informs the filmmaker's formal strategies. In this sense, Kiarostami's filmmaking resonates with what Andrei Tarkovsky (1986) refers to as “sculpting in time”: a mode of representing the pressures of temporality through spaces of wandering, uncertainty, observation, waiting, and doubt. At the same time, this aesthetic approach allows Kiarostami to adopt a stance critical of the totalising ideological frameworks of his historical moment, particularly the propaganda films about heroic martyrdom, with images that resist closure, certainty, and representational fixity.

Case Study 1: *Taste of Cherry* (Ta'm-e gīlās, 1997)

Geoff Andrew has noted “how each [of Kiarostami's] films develop the themes, motifs, and stylistic tropes of its predecessors” (2005, 31). While this may initially sound like a straightforward auteurist claim, it nevertheless points to the persistent and recursive concerns that critics have identified throughout Kiarostami's career. As discussed earlier, the death-image — using Viegas's terminology — emerges in the Koker Trilogy and is further elaborated in the subsequent films *Taste of Cherry* and *The Wind Will Carry Us*, Kiarostami's thirteenth and fourteenth features (including shorts). *Taste of Cherry*, which Hamid Dabashi describes as “an antimetaphysical examination of suicide” (2001, 73), follows Badii, a middle-aged man who plans to end his life. Driving through the barren outskirts of Tehran, he searches for someone willing either to bury him or to rescue him should he survive the attempt. Eventually, an elderly taxidermist agrees to help, while gently attempting to dissuade him. The taxidermist recounts his own aborted suicide, describing how the taste of a few mulberries revived his desire to

live. This “sweet taste” becomes a quiet yet resonant metaphor for the fragile, sensorial immediacy of being. The film culminates in an open-ended and deeply ambiguous ending. Badii lies in the grave he has prepared; night falls; thunder echoes; then the film abruptly shifts to grainy colour video: behind-the-scenes footage of Homayoun Ershadi (the actor playing Badii) walking through the natural environment of the location, with Kiarostami directing, accompanied by Louis Armstrong’s *St. James Infirmary*, a blues elegy of mourning. The dusty, muted palette of the narrative yields to the lush spring colours of the off-screen real, revealing the cinematic world as both constructed and porous, suspending the viewer between death, life, and the very act of filmmaking itself.

This ending marks perhaps the most striking contribution of *Taste of Cherry* to Deleuzian readings of modern cinema, and particularly Deleuze’s concept of the crystal-image — a moment in which the actual and the virtual become indiscernible. The actual refers to what is materially present, existing in the physical world, while the virtual encompasses memory, dream, imagination, and possibility: the real in another register. In the crystal-image, these two dimensions coexist, refract, and fold into one another. The image thus resembles a crystal, capturing multiple layers of temporality and experience simultaneously. This represents one of the most complex forms of what Deleuze (1985/1989) defines as the time-image, an image that no longer organises time through linearity or causality, but presents it instead in its pure, autonomous form. The abrupt cut to video at the end of *Taste of Cherry* — a shift in texture, colour, and tone — destabilises all narrative expectations built up over the course of the film. Will Badii die? Why does he want to die? What might redemption mean for him? None of these questions are answered. Instead, the film exits the diegetic world altogether and enters a liminal cinematic space: we see Homayoun Ershadi, no longer Badii, smiling and walking around the same landscape, now vibrant with the colours of spring. Soldiers mill about. Kiarostami directs. Louis Armstrong’s blues melody underscores the scene, evoking death, mourning, and memory, yet the mood is oddly light, even serene.

Though this sequence has often been interpreted as a postscript or a post-credit scene (see Elena 2005, 138–142), a Deleuzian lens allows for a more radical interpretation: rather than existing outside the film, this sequence suspends and interrogates the boundaries of cinematic fiction. It neither clearly belongs to the diegesis nor completely departs from it. Instead, it dwells in a space between, dissolving the distinction between fiction and reality, the actual and the virtual, life and death. The fictional character of Badii appears to cross over into the real figure of Homayoun Ershadi, as if emerging from a dream into waking life — or perhaps vice versa. This ambiguous zone becomes the very embodiment of the crystal-image: a suspended, dreamlike threshold between cinema and the world.

The absence of the death-image, as envisioned by Viegas, does not merely function as a representation of mortality, but also serves to redirect our gaze toward life. However, as Alberto Elena (2005, 189) cautions, this shift should not be mistaken for a simplistic celebration of or hymn to life. Rather, it operates within a more dialectical

relationship between life and death. What emerges in *Taste of Cherry* is not a glorification of existence, but an acknowledgment of its fragile, fleeting, and often banal texture. Death, in its absence, becomes a marker of time — a presence through negation. It is through this absence that the present is revealed: in the stillness of the images, the repetition of gestures, the dusty air of Tehran's hills. This absent death image underscores not the end, but the temporality of being — the way life unfolds not in drama but in ordinary duration.

A Lacanian reading, particularly as filtered through the philosophical reflections of Jean-Luc Nancy (2001), brings further depth to this complex cinematic gesture. For Nancy, death is not merely the cessation of life, but the exposure of being to its own finitude, which he calls *être-avec-la-mort*, being-with-death. In this sense, the absent death-image in Kiarostami's film becomes a space where this finitude is not shown but shared; not represented but implied through the suspension of narrative resolution and the emphasis on waiting, repetition, and presence. Life in Kiarostami's world is always lived in the shadow of an unrepresentable death, and it is precisely this shadow that illuminates the quiet resistance of the everyday: "Death is *neither* the opposite of life *nor* the passage into another life: it is itself the blind spot that opens up the looking, and it is such a way of looking that films life (as it appears at the ending of *Taste of Cherry*), a way of looking through which we have to look but it is not to be seen itself" (Nancy 2001, 18, emphasis in the original).

Louis Armstrong's voice in *St. James Infirmary* accompanies a scene heavy with sorrow, evoking death and loss, yet strangely tinged with playfulness. The song, recounting the death of a loved one, carries a poetic dignity — a feeling of mourning tempered by acceptance. In the film's final moments, this music inhabits the virtual dimension of the crystal-image. It is not part of the scene's diegetic reality but surrounds it, suffusing it with emotion, impersonal memory, and historical resonance. The song lends the behind-the-scenes footage an elegiac tone, layered with irony, distance, and compassion. The spectator is left in a suspended position, never knowing whether this sequence is a postscript or still part of its fictional world. Nor is it clear whether Badii is dead, alive, or somehow resurrected.

But this absence of death — or more precisely, the absence of any final explanation for Badii's desire to die — becomes a structuring principle that informs the film's entire formal architecture. The repetition of Badii's encounters with his passengers, as he drives in circles around the arid, sun-bleached landscape, generates a rhythm that echoes the structure of Persian quatrains (*rubā'i*). Using long takes, minimal cutting, and sparse dialogue, Kiarostami constructs a cinematic poetics of stillness and duration, an invitation to experience time not as a vehicle for the plot, but as a contemplative condition. Silence becomes the film's dominant mode of communication. As Marco Dalla Gassa has observed, the intervals of silence between the film's sparse conversations follow a rhythm of 5 to 8 minutes of silence for every 10 to 17 minutes of dialogue (2000, 173), crafting a kind of sonic counterpoint that reinforces the visual austerity. These silences

are not empty; they create a space for reflection, where the spectator confronts the vast emptiness of the landscape and of Badii's internal state. In tandem with the film's visual strategies — long observational shots of the terrain, close-ups on the faces of the passengers and of Badii himself — this rhythm produces an uncanny atmosphere. The presence of non-actors deepens this effect, defamiliarising the film's reality and further suspending the boundaries between the real and the fictional.

What emerges is a temporality that resists resolution, a cinematic space where time, death, and being are held in suspension. There are no clear borders between the real and the virtual, between the narrative world and the world behind it. Laura Mulvey describes this narrative strategy as the “Kiarostami uncertainty principle” (1998), a kind of authorial signature that operates not merely on the level of plot ambiguity, but on a formal and philosophical level as well. This is not ambiguity for its own sake; it reflects a deeper historical and existential concern, a response to the political and cultural conditions in which Kiarostami was working. His cinematic language becomes a gesture of resistance against closure, against the demand for explanation, and instead offers a space for dwelling in the in-between.

In regard to the historical context of the film, Matthias Wittmann's (2024) definition of the culture of martyrdom offers an illuminating framework. Wittmann delves into the complex concept of *shahadat* — a term in Shi'a Islam that encompasses both the act of bearing witness and the status of martyrdom. While the Qur'an frequently uses *shahid* with reference to witnesses, its later association with voluntary self-sacrifice emerges through the influence of Christian martyrdom narratives and Islamic mystical traditions. This duality marks a historical transformation: witnessing becomes intertwined with the act of dying for a higher truth. Wittmann shows how the Islamic Republic of Iran, particularly after the 1979 Revolution, appropriated this dual concept for ideological purposes, especially within the genre known as the cinema of Sacred Defence, state-sponsored films that sought to monopolise the discourse of martyrdom with idealised representations of the martyr as both the bearer of truth and the figure of ultimate sacrifice.

Cinematic and media strategies rendered martyrs omnipresent, with images of their deaths being repurposed for ongoing testimonies. Wittmann identifies a central paradox in this regime of representation: the martyr, whose body is silenced by death, is nonetheless expected to articulate a transcendent ideological message. As Wittmann puts it, “the martyr has to find a spectacular audio-visual body” (2024, 3), one that can be incorporated into the machinery of media dissemination to make the state's message both visible and persuasive. In contrast to this dominant visual culture, Wittmann also explores what he calls “counter-martyrographies” (2024, 12–20), films that subvert or resist the State's narrative of martyrdom. These films offer alternative perspectives that question the monopoly of the State over the meaning of death, sacrifice, and testimony. Abbas Kiarostami's films can be seen as part of this

countermovement.¹ His films engage deeply with themes of mortality, but they do so through ambiguity, minimalism, and philosophical reflection rather than spectacle. This Kiarostamian counter-martyrography is not merely a modernist cinematic gesture, as it is rooted in a deeper Persian cultural and poetic heritage, particularly in the works of medieval poets such as Hafez, Sa'di, and especially Omar Khayyam.

The case of Khayyam warrants some discussion, as his work plays a pivotal role in both of Kiarostami's films under consideration. As Alberto Elena observes, Khayyam's poetry had a privileged place in Kiarostami's personal and artistic philosophy (2005, 131-132), shaping his approach to existential questions, including death, doubt, and the search for meaning in fleeting experience. Omar Khayyam (1048–1131) was a Persian polymath — a mathematician, astronomer, philosopher, and poet. He is best known for his *rubā'iyyāt*, or quatrains, made famous in the West through their English translations by Edward FitzGerald. Behind the popular image of Khayyam as a hedonistic, wine-loving sceptic — a view shaped largely by Orientalist interpretations — was a highly nuanced thinker. Widely recognised for his scepticism in a deeply religious society, Khayyam expressed profound doubts about metaphysical certainties and religious dogma. His poetry frequently questions fate, divine justice, and the narratives assuring the existence of the afterlife. Long before the advent of modern relativism, Khayyam articulated a philosophy that emphasised the limitations and transience of human knowledge. He suggested that ultimate truths remain beyond human grasp and urged a sober acceptance of this mystery. In several quatrains, he reflects on the futility of attempting to penetrate the unknown, instead advocating a clear-eyed recognition of the unfathomable. This stance reveals a deep existential awareness: life is fleeting, the future unknowable, and thus one should seize the day, but not in a reckless way.

Sadegh Hedayat, one of modern Iran's most influential writers, recognised that Khayyam's epicurean attitude is often tempered by a tragic undertone. Joy is beautiful precisely because it is impermanent and exists under the ever-present shadow of death (Hedayat 1934). Khayyam's *rubā'iyyāt* are simple in form — four-line poems with a strong, resonant final line — and explore themes such as time and mortality, the absurdity of life, love and sensuality, and the mystery of existence. Hedayat (1934) describes the poet as a pessimistic philosopher who views nature as chaotic and reality as framed

1 It is worth noting here Kiarostami's video installation dedicated to *Ta'zieh*, presented at the Centre Pompidou (19–22 September 2007). *Ta'zieh* is a form of Persian ritual theatre that reenacts the martyrdom of Imam Husayn ibn Ali — the grandson of the Prophet Muhammad, and the third Chii Imam — and his 72 loyal companions at the Battle of Karbala in 680 AD. Although *Ashura* rituals have deep cultural roots in Iran dating back to the seventeenth century, they have been heavily ideologised by the Islamic Republic's propaganda apparatus since the 1979 Revolution. In Kiarostami's installation, two screens separately display the *Ta'zieh* performances and the spectators' reactions to them. While the piece can be approached from multiple interpretive angles, what stands out most immediately is the filmmaker's attempt to strip the ritual of its state-imposed ideological framing and return it to a more primordial, pre-ideological condition of collective witnessing.

within a void. One of the most famous examples, in FitzGerald's Victorian translation, reads: "The Moving Finger writes; and, having writ / Moves on: nor all thy Piety nor Wit / Shall lure it back to cancel half a Line / Nor all thy Tears wash out a Word of it" (FitzGerald 1859/2009, 41).

Khayyam's blend of fatalism and beauty, combining resignation with wonder, is evident in the extended monologue delivered by the taxidermist to Badii, when he attempts to redirect Badii's attention toward life and its small pleasures. Within the broader structure of the film's narrative, this moment is much more than a simple *carpe diem* exhortation in the face of the anxieties weighing on Badii's mind. Viewed in light of the historical context discussed above, the taxidermist's response is not merely a hymn to life but the expression of a political stance against ideologies that glorify the idea of transcending death through martyrdom. An important feature of this character is that he is not a spiritual guide in the manner of a Persian Sufi *pir* wise elder. He ultimately agrees to help Badii for money, and he never inquires into the reasons behind Badii's desire to die. Instead, he repeatedly recounts his own past experience, offering what amount to futile or inconsolable pieces of advice. Together with Badii's sustained silence and the arid landscape surrounding them, the extended dialogue between the two men in the moving car exemplifies what Dabashi (2001, 73; 2007, 295) identifies as the unmetaphysical and materialist, yet quietly nihilistic, undercurrent in Kiarostami's thought, an outlook that questions the religious certainties of existence and resonates strongly with Khayyam's writings.

Case Study 2: *The Wind Will Carry Us* (*Bād mā rā khāhad bord*, 1999)

The Wind Will Carry Us resembles *Taste of Cherry* in its direct engagement with death as the key element driving the narrative. The film centres on a man from Tehran, Behzad, who travels with a small television crew to a remote Kurdish village, Siah Darreh, supposedly to prepare a TV reportage. In reality, their purpose is more specific and morbid: to document the funeral rites of an elderly woman, Malek, who is reportedly close to death. These rites are said to involve spectacular ancient rituals that would make for a valuable ethnographic record. However, Malek's agony is prolonged, making long the expectations of Behzad and his team. The days drag on interminably as the old woman lingers on, and life in the village continues with quiet persistence. Behzad, increasingly isolated from his invisible crew (who never appear on screen), is drawn into repeated journeys driven by an anxious desire to find a way out of the symbolic labyrinth in which he finds himself (Elena 2005, 155). He eagerly awaits death, in radical contrast to the villagers and the natural environment, which reveal the incessant flow of life. This counterpoint to his thanatophilic desire compels him — and, by extension, the film audience — to adopt the stance of a bio-observer, in line with Grønstad's conception of biovisual ethics (2016).

To elaborate on the particular biovisuality of the film, Behzad's journeys to the village cemetery emerge as key narrative and spatial opportunities. Situated atop a hill, this topography provides a scaffold for interpreting Kiarostami's vision. It is here that Behzad can communicate with his superiors, as this is the only point where his mobile phone receives coverage. The cemetery, a *memento mori* par excellence, is transformed in the film into a *memento vivendi*: a site where Behzad, professionally tasked with waiting for death, becomes an observer of life. This dynamic is exemplified in his conversations with Youssef, a young worker digging a hole for a telecommunications antenna at the top of the cemetery hill — who never appears on screen, but whose voice is present in dialogue with Behzad. On one occasion, Behzad witnesses Youssef with his sixteen-year-old fiancée, Zeynab, who flees out of shyness at Behzad's sudden entrance. The interplay of life, love, and death here creates a complex experiential texture that, following Viegas's terminology, highlights the value of life within the death-image.

This image is geographically anchored in the cemetery but also culturally and psychologically embedded in the characters' perspectives. As time passes, Behzad and his crew's anxieties intensify, while the cemetery itself becomes a site of ideologically structured thanatophilia — pressures to produce meaning from death-images — which coexists with the multiple life-images present in the flow of time. In Deleuzian terms, this produces a time-image framed by the rhythms of life and the film's biovisuality. The biovisuality is evident in the absence of direct depictions of death until the apparent passing of Malek. Instead, life manifests in multiple small events: a beetle rolling a ball, a tortoise slowly crossing the graves — moments that Behzad interacts with, attempting to invert the tortoise in anger, though it recovers and continues its path. These attentions to the flow of life, in the presence of death, exemplify the ethical and temporal sensibilities at the heart of Kiarostami's cinema.

A pivotal moment occurs when Behzad visits a local doctor. For Ishaghpour, “the doctor seems to be repeating the words of the old taxidermist from the previous film, with this major difference: it is no longer about ‘tasting’ but rather about contemplating the beauty of the world while moving through the landscape” (2000, 105). During their conversation, the doctor recites a verse by Omar Khayyam. This intertextual moment, subtle yet charged with philosophical significance, marks another instance of resistance to Behzad's professional yet reckless approach to death. It represents a return to life in close proximity to mortality, observed not with anxiety or as spectacle, but unromantically, with acceptance and perseverance: a recognition of the transience of life, the futility of rigid expectations, and the value of attunement to the present. In this moment, the doctor draws Behzad's attention to the immediacy of life, encouraging him to find value in the present rather than in promises of an uncertain afterlife, which remain central to the culture of martyrdom discussed above.

After a conversation about the primacy of life over death, the doctor, riding an old motorcycle through golden wheatfields, recites a verse attributed to Khayyam: “They say Paradise eternal is sweet, with *houris* fair/But I say: sweet is the juice of the grape

right here/Take this cash (the now), and let go of that credit (the beyond)/For the sound of the drum is pleasing only from afar.”²

This reference to Khayyam resonates with the film’s central themes of mortality, ephemerality, and attention to the present. It also parallels the poem by Forugh Farrokhzad that gives the film its title, as both works confront the inescapability of death and the fragility of life. The inclusion of these literary voices enriches the film with Persian cultural and philosophical heritage, blending Khayyam’s hedonistic fatalism with Farrokhzad’s melancholic vitalism. Yet, as in *Taste of Cherry*, this engagement with mortality and life can be read as a form of nihilistic reflection rather than a simple celebration of existence or a futile call to *carpe diem*. In this context, Ishaghpour’s elaboration on Khayyam’s intertextual influence in Kiarostami’s oeuvre, particularly through the lens of Sadegh Hedayat, offers a valuable perspective for understanding these philosophical and ethical dimensions:

Hedayat writes that even in Khayyam’s celebration of joy, the shadow of death is always present: “One of the characteristics of his [Khayyam’s] thought is that it is always tinged with sorrow, sadness, and death. While inviting us to celebration and joy, he arranges for the very word ‘happiness’ to stick in your throat; for at the same time, with a thousand allusions, he presents you with the Angel of Death, the cemetery, and nothingness. [...] While being a profound advocate of joy, Khayyam always accompanies it with the idea of nothingness. Thus, his roses and nightingales, his glasses of wine, the verdant spaces, and his erotic imagery are merely a façade; it is like a suicidal person decorating their home before taking their own life” (Cited in Ishaghpour 2000, 88–89).

This treatment of the death-image also carries a critical dimension. In a conversation with the village schoolteacher, Behzad learns about the ritual’s violent aspect: women injure their faces in performances of grief. The teacher recalls two scars on his mother’s face—one from his aunt’s funeral, when she sought to show her devotion to her husband through an exaggerated gesture, and another from his father’s employer’s funeral, where many women, including his mother, performed the ritual with such intensity that they harmed themselves. The teacher concludes, “To me, all this has economic roots, nothing transcendental.”

This critical perspective can be understood as directed toward the dominant cultural thanatophilia promoted by the “martyrocratic” policies of post-revolutionary Iran (Wittmann 2024). As Pedram Khosrownejad (2012) shows, these policies are given privileged expression in state-sponsored Sacred Defence cinema. Paradoxically, despite the Islamic Republic’s strong anti-Western rhetoric, these films frequently adopt Hollywood-style linear narratives. Aesthetically, they mirror action films, with

² This is my own translation from the Persian, intended to preserve both the tone and philosophical nuance of the original. However, a different version of the same quatrain can be found in Whinfield (1883, 74): They preach how sweet those Houri brides will be/But I say wine is sweeter — taste and see!/Hold fast this cash, and let that credit go/And shun the din of empty drums like me.

narratives driven by direct death-images that frame death as meaningful, purposeful, and transcendent. These films are didactic in tone, presenting martyrdom as the pinnacle of ethical and spiritual virtue, and they are adorned with heavy visual symbolism: blood, the shroud, the battlefield, tears, and religious icons. As Wittmann concludes, martyrdom narratives were turned into instruments of the State's necropolitics (2024, 5), not only producing meaning but also promoting social cohesion and ideological legitimacy. Through this lens, death is aestheticised and instrumentalised, turned into a productive force in the political imaginary.

In this context, the collective thanatophilia of the village culture can be understood as aligned with the state's necropolitical agenda. Behzad and his team act as indirect agents of these policies in their quest for a specific death-image. Seen in this light, *The Wind Will Carry Us* foregrounds the immediacy of life itself, functioning as a counter-image to the dominant martyrological discourse. There is no martyr in the film, no death explicitly shown on screen, and no glorification of sacrifice. The old woman whose death the protagonist eagerly waits for, remains off-screen, almost a whispered rumour, a ghostly presence. Death does not arrive on time. Rather, the film embraces ambiguity, waiting, slowness, and the persistence of life, to strip martyrdom of its significance, offering instead a space where death is depicted as woven into the ongoing rhythms of life, not as a spectacular event to revel in.

Drawing on Grønstad, the film's slow-paced depiction of time creates the conditions for an ethical encounter, insofar as "the recognition . . . of alterity takes time and because, phenomenologically, duration commands a privileged relation to presence" (2016, 9). This aligns with Grønstad's notion of biovisual ethics, in which spectators dwell with uncertainty, observing life and mortality in their temporal flow rather than seeking narrative closure. In the final scene, subtle signs suggest that Malek has likely died, the moment Behzad has been anxiously anticipating, yet he must leave the village, having presumably received instructions from his superiors in Tehran to abandon the project after it extended beyond schedule. Behzad furtively photographs the women attending the funeral and washes the car window at a nearby stream. These gestures, understood through the lens of biovisual ethics, embody a quiet attentiveness to life, death, and human action, privileging observation and reflection over intervention. For Alain Bergala, they also signify Behzad's transformation and serve as Kiarostami's invitation to "wash our sights" and perceive the world from a different perspective (1999). Yet the film remains deliberately ambiguous: it offers no definitive account of Behzad's psychological shift or departure, leaving his fate unresolved and inviting the viewer to inhabit a temporal space of ethical reflection and attentive engagement.

This ethics of generating questions rather than certainties can also be observed in the very materiality of the film. For Jonathan Rosenbaum, the film's ethical dimension lies in the resemblance of Behzad to Kiarostami himself: a self-portrait in which "Kiarostami is critiquing the whole premise of his filmmaking from an ethical standpoint" (2000/2024). The director openly acknowledged his use of subtle manipulations to

elicit performances from non-professional actors in this and other films (Cronin 2015). Ultimately, *The Wind Will Carry Us* raises a critical question regarding the material conditions of filmmaking, while the affective and perceptual experience of the film can be understood within a framework of non-metaphysical ethics grounded in duration, openness, and indeterminacy.

Conclusions

Kiarostami's particular attention to the death-image, as argued in this paper, shapes a significant part of his filmography. This focus on mortality — usually off-screen — creates a space to consider life in its temporality. The connection between material life and time is evident across many of his works, exemplified in his posthumous experimental film *24 Frames* (2017), where silence, landscape, life, and temporality form a visual poem that reflects the filmmaker's thought and personality through cinematic form, with tendencies toward ambiguity, opacity, uncertainty, and openness.

In the case studies examined here, organic life — in all its materiality, fragility, and inconsistency — is depicted against a Khayammian backdrop of omnipresent death. Kiarostami refuses to show death directly on screen, instead emphasizing waiting, searching, and the observation of everyday life in all its temporality, absurdity, and banality. The resulting death-image, in Viegas's (2023) terms, foregrounds the Deleuzian perspective of modern cinema: a cinema of the seer, as Javid (2017) underscores, expressed through uncertain narratives and characters who observe rather than act. It is a cinema that dwells in doubt, challenging rather than affirming ideological certainties.

This position is interwoven with an enduring visual ethics and ideological resistance. Kiarostami's films take an ethical stance, neither dramatizing nor anesthetizing death, but revealing its inconsistency, its inseparability from life, and its emptiness as a transcendental illusion. His work resists spectacle and closure, offering instead a poetic meditation where life's fragility and death's inevitability coexist in an open, reflective space. Ultimately, Kiarostami's films invite the spectator to embrace uncertainty and presence, crafting a cinematic ethics that honours the complex interplay of life, death, and time beyond the constraints of hegemonic ideology. As Grønstad notes, this position confers ethical dimensions in terms of biovisuality, creating a shared space between viewer and image as part of "a same ecology" (2016, 87). This space functions not as a moral system but as a mode of interrogation, allowing the experience of seeing these films to add something qualitatively new to the phenomenal and spiritual world, thereby changing the material fabric of reality.

Acknowledgments

Thanks to the anonymous reviewers for their generous feedback and helpful critical insights.

References

- Andrew, Geoff. 2005. 10. London: BFI.
- Bergala, Alain. 1999. Los et le pare-brise: A propos de Le vent nous emportera d'Abbas Kiarostami. *Cahiers du Cinéma* 541, December: 34-36.
- Cronin, Paul. 2015. *Lessons with Kiarostami*. New Tour: Sticking Place Books.
- Dabashi, Hamid. 2001. *Close Up: Iranian Cinema: Past, Present and Future*. London: Verso.
- . 2007. Masters and masterpieces of Iranian cinema. Washington D.C.: Mage Publishers.
- . 2025. *Where is Abbas Kiarostami: Toward a Postcolonial Film-Philosophy*. Oakland CA: University of California Press.
- Dalla Gassa, Marco. 2000. *Abbas Kiarostami*. Geneva: Le Mani-Microart's Edizioni.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Downing, Lisa, and Libby Saxton. 2009. *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. London: Routledge.
- Elena, Alberto. 2005. *The Cinema of Abbas Kiarostami*. Translated by Belinda Coombes. London: Saqi.
- Farrokhzad, Forough. 2010. *Another Birth and Other Poems*. Translated by Hasan Javadi and Susan Sallée. Washington, D.C.: Mage Publishers.
- Fitzgerald, Edward. 2009. *Rubáiyát of Omar Khayyám*. Oxford: Oxford University Press.
- Ghorbankarimi, Maryam. 2018. "Transcending Cinema: Kiarostami's Approach to Filmmaking." *Iran Namag* 2 (4). <https://www.irannamag.com/en/article/transcending-cinema-kiarostamis-approach-filmmaking/>.
- Grønstad, Asbjørn. 2012. Abbas Kiarostami's Shirin and the Aesthetics of Ethical Intimacy. *Film Criticism* 37 (2): 22-37. <https://www.jstor.org/stable/24777860>.
- . 2016. *Film and Ethical Imagination*. London: Palgrave Macmillan.
- Hedayat, Sadegh. 1934. *Taraneh-haye Omar Khayyām*. Tehran: Amirkabir.
- Ishaghpour, Youssef. 2000. *Le reel, face et pile: Le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Tours: Farrago.
- . 2012. *Kiarostami II: Dans et hors les murs*. Paris: Circé.
- Javid, Sareh. 2017. "The Traveller: A Philosophical Journey through Kiarostami's Cinema." PhD diss., SOAS, University of London. <https://doi.org/10.25501/SOAS.00032200>.
- Khosronejad, Prdram. 2012. *Iranian Sacred Defence Cinema: Religion, Martyrdom and National Identity*. Canon Pyon UK: Sean Kingstone
- Mulvey, Laura. 1998. "Kiarostami Uncertainty Principle." *Sight and Sound* 8 (6): 24-27. <https://www.jstor.org/stable/20688646>
- Nancy, Jean-Luc. 2001. *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*. Translated by Christine Irizarry and Verena Andermatt Conley. Brussels: Yves Gevert Éditeur.
- Raesch, Monika. 2009. *The Kiarostami Brand: The Creation of a Film Auteur*. Berlin: Lambert Academic Publishing.
- Romney, Jonathan. 2010. "In Search of Lost Time." *Sight & Sound* 20 (3): 43-44. <https://www.proquest.com/docview/237119819/C74F30BFAC8F43E9PQ/3?sourcetype=Magazines>.
- Rosenbaum, Jonathan. 2000/2024. The Universe in a Cellar: *The Wind Will Carry Us*. <https://jonathanrosenbaum.net/2024/07/the-universe-in-a-cellar> Accessed 22 July 2025. First publication: 2000, *Chicago Reader*, December 8.
- Sheibani, Khatereh. 2011. *The poetics of Iranian Cinema: Aesthetics, Modernity and Film after the Revolution*. London: I.B. Tauris
- Tarkovsky, Andrei. 1986. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Translated by Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press.
- Viegas, Susana. 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222-39. <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.

- Viegas, Susana. Forthcoming. Thanato-Ecocinema and Death-Images in Nausicaä of the Valley of the Wind and Grave of the Fireflies. In *Asian EcoMedia: Environmental Narratives in Film, Anime, TV and Video game*, edited by Farshad Zahedi and Marta Lopera-Mármol. Heidelberg: Springer.
- Whinfield, Edward Henry. 1883. *The Quatrains of Omar Khayyam*. London: Trübner.
- Wittmann, Matthias. 2024. "Ciné-martyrographies: Media Techniques of Witnessing in Iranian Cinema." *British Journal of Middle Eastern Studies* 51 (2): 316–35. <https://doi.org/10.1080/13530194.2024.2342178>.
- Zahedi, Farshad. 2018. Who Are You, Mr. Kiarostami? Koker Trilogy and European Critics and Scholars. *Quarterly Review of Film and Video* 35 (8): 741–76. <https://doi.org/10.1080/10509208.2018.1472536>.

Filmography

- Guzman, Patricio. Director. 2010. *Nostalgia for the Light* (Nostalgia de la luz). Atacama Productions, Chile/France/Germany/Spain. 90 mins.
- Kiarostami, Abbas. 2017. Director. *24 Frames*. CG Cinéma, France/Iran. 114 mins.
- Kiarostami, Abbas. Director. 1974. *Traveler* (Mossafer). Kanoon (Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults), Iran. 74 mins.
- Kiarostami, Abbas. Director. 1987. *Where Is the Friend's House?* (Khane-ye dost kojast?). Kanoon (Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults), Iran. 83 mins.
- Kiarostami, Abbas. Director. 1992. Director. *And Life Goes On* (Va zendegi edame darad). Kanoon (Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults), Iran. 95 mins.
- Kiarostami, Abbas. Director. 1994. *Through the Olive Trees* (Zire darakhshan-e zeyton). Abbas Kiarostami productions, Iran. 103 mins.
- Kiarostami, Abbas. Director. 1997. *Taste of Cherry* (Ta'm-e gilās). Dir. Abbas Kiarostami, Abbas Kiarostami Productions, Iran, 1997, 98 mins.
- Kiarostami, Abbas. Director. 1999. *The Wind Will Carry Us* (Bād mā rā khāhad bord). MK2 Productions, France/Iran. 115 mins.
- Kiarostami, Abbas. Director. 2008. *Shirin*. Abbas Kiarostami Productions, Iran, 92 mins.
- Resnais, Alain. Director. 1956. *Night and Fog* (Nuit et brouillard). Argos Films, France. 32 mins.

Biographical note

Farshad Zahedi is an Associate Professor in the Department of Communication at Universidad Carlos III de Madrid, where, since 2009, he has been teaching a wide range of subjects in film studies. His research primarily focuses on Iranian cinema, on which he has published extensively. His articles appeared in *Third Text*, *Adaptation*, *Quarterly Review of Film and Video*, *Film International*, *L'Atalante* and *Artnodes*.

ORCID

[0000-0001-9315-9624](https://orcid.org/0000-0001-9315-9624)

SCOPUS ID

[56373142300](https://scopus.com/authorid/56373142300)

Institutional address

Universidad Carlos III de Madrid
Calle Madrid, 133, 28903, Getafe (Madrid) SPAIN

Declaration of conflicting interests

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

To cite this article

Zahedi, Farshad. 2025. "The Death-Image and the Ethics of Time: Kiarostami's Cinema of Life, Absence and Duration." *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 114-133. <https://doi.org/10.34619/pewl-02fz>.

Received Recebido: 2025-05-30**Accepted** Aceite: 2025-11-03

© 2025 Farshad Zahedi. This is an open access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution License](#), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

O movimento de reencontro em documentários autobiográficos: retornar aos corpos, arquivos e objetos de uma vida

The movement of reencounter in autobiographical documentaries: returning to the bodies, archives, and objects of a life

INGRID RODRIGUES GONÇALVES

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
ingridgoncalves85@gmail.com

FABIANA DE AMORIM MARCELLO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
famarcello@gmail.com

Resumo

Neste texto, analisamos o trabalho de três artistas (dois cineastas e um artista plástico), com o intuito de refletir sobre o papel dos arquivos e objetos no movimento de reencontro que realizam nas produções em questão. São elas: o filme *Visita ou Memórias e Confissões* (1982-2015), de Manoel de Oliveira; o documentário *Por Parte de Pai* (2018), de Guiomar Ramos; e a exposição *Ritornare* (2024), de Vasco Araújo. Detivemo-nos especialmente nos dois documentários autobiográficos, nos quais buscamos deslocar o modo de pensar a função dos arquivos e objetos. Argumentamos que, ao desejarem reencontrar-se com o passado, ambos os cineastas mobilizam arquivos e objetos, os quais, no contexto de cada filme, se tornam coparticipantes de uma relação lazariana com a morte. Ainda que esses filmes promovam baralhamentos de temporalidades, é justamente por meio desses elementos — arquivos e objetos — que se materializam encontros entre diferentes pontas de tempo, atuando como suportes de presença e de diálogo com aqueles que já se foram.

Palavras-chave

documentário autobiográfico | educação | arquivo | cinema | filosofia

Abstract

In this article, we analyze the work of three artists (two filmmakers and one visual artist) with the aim of reflecting on the role of archives and objects in the movement of reencounter enacted in their respective productions. These are: the film *Visit or Memories and Confessions* (1982-2015), by Manoel de Oliveira; the documentary *Requiem for my father* (2018), by Guiomar Ramos; and the exhibition *Ritornare* (2024), by Vasco Araújo. We focus in particular on the two autobiographical documentaries, in which we sought to shift understandings regarding the function of archives and objects. We argue that, in their desire to reconnect with the past, both filmmakers mobilize archives and objects that, within the context of each film, become co-participants in a Lazarean relationship with death. Although these films enact temporal entanglements, it is precisely through these elements — archives and objects — that encounters between different temporal layers are materialized, acting as supports for presence and for dialogue with those who are no longer here.

Keywords

autobiographical documentary. education. archive. cinema. philosophy

1. Introdução

A morte como o fim de tudo, ou para além, glória maior? Lembro-me da minha infância. Lembro-me dos meus pais, da minha mulher, dos meus filhos, de um tempo que foi e de um futuro que vai ser passado. Lembro-me de mim, da minha infinitesimal presença no tempo e no espaço. *E, sumo-me. (Visita ou Memórias e Confissões 1982-2015, 63'45"')*

Quarenta e um anos da revolução dos cravos: quarenta e um anos que meu pai poderia ter pisado em solo português. Estou aqui com toda a documentação dele: correspondências, livros, fotografias... é como se ele estivesse voltando, de corpo presente. *(Por Parte de Pai 2018, 19'28"')*

Penso que quando se regressa a algo que já se fez, é sempre uma revisitação do passado que contribui para uma tomada de consciência, ou mesmo, para uma clarificação do que fizemos, do que fomos ou do que somos. Neste sentido *Ritornare* é o regresso ao que realmente fui e ainda sou, é o regresso à minha identidade e à construção da mesma através da voz, é o regresso ao corpo, ao corpo do passado, do presente e do futuro [...] e no final, fica a pergunta: quem somos? (Araújo 2024).

1 Nos trechos em que mobilizamos excertos específicos dos filmes, optamos por incluir a minutagem correspondente como procedimento de precisão analítica e de localização das passagens audiovisuais, além da indicação do título da produção e do ano de lançamento, conforme as normas da revista.

Iniciamos este texto com excertos de três artistas, uma brasileira e dois portugueses. O primeiro é do cineasta Manoel de Oliveira, de seu filme *Visita ou Memórias e Confissões* (1982-2015). O segundo, compõe o filme *Por Parte de Pai* (2018) de Guiomar Ramos. O terceiro, faz parte da exposição *Ritornare* (2024), do artista plástico Vasco Araújo.

Apesar de terem sido produzidas em diferentes momentos e contextos, gostaríamos de apontar algumas articulações entre as três produções, visando pensar tensionamentos e efeitos do gesto empreendido por esses artistas, de dobrar-se sobre si, sobre as próprias forças (Deleuze 1992), bem como de produzir fricções temporais que possibilitam diálogos entre diferentes pontas de tempo.

Esses diálogos, de temporalidades diversas, articulam um pensamento por montagem (Didi-Huberman 2007; 2016; 2017) e possibilitam um *movimento de reencontro* com lugares de outrora, numa espécie de *relação lazariana* com a morte (Viegas 2023). Dessa maneira, *arquivos e objetos* corporificam algo daqueles que já se foram, em movimentos promovidos visando compreender aspectos de trajetórias outrora vividas. Cada um a seu modo, tenta compor novos percursos vitais, por meio de encontros arritmicos de enfrentamento do tempo, já que não é possível transpor o que já foi, mas apenas dialogar com esses arquivos, compreendendo-os como “o suporte de prolongamento da inteligência dos antepassados, consubstanciada no rol de respostas tão efetivas quanto contingentes para os problemas com que eles se defrontaram enquanto viveram” (Aquino 2016, 196).

Os três artistas aqui abordados entendem o retorno ao passado como um potente movimento para imaginar o futuro. Ao passado se pode retornar por meio de *reencontros* com arquivos, objetos e memórias. Ao futuro, é preciso imaginar, forjar conexões entre o que já foi e o que pode vir a ser. No entanto, vale dizer, essa disposição que move perspectivas de reencontro e de forja, baralha espaços e temporalidades, articulando-os. “Assim, arranjos insuspeitos de atos e palavras orquestram um tipo de interlocução que reclama um regime de tempo diverso, cuja efetuação pressupõe uma superfície temporal amarrotada, em que múltiplos estratos atravessam-se mutuamente e sem cessar” (Aquino 2017, 324). Como nos lembra Vasco Araújo, acerca de sua exposição, em cartaz na Galeria Francisco Fino em Lisboa, entre outubro e novembro de 2024, trata-se de um trabalho focado: “naquilo que sou, que somos, que fomos, o que gostaríamos de ter sido, e que talvez já sejamos” (Araújo 2024).

Ademais, pensando com Deleuze e Guattari (2010, 49), “voltar-se-para não implica somente se desviar, mas enfrentar, voltar-se, retornar, perder-se, apagar-se”. Nessa senda, nos parece que tais *movimentos de reencontro* mobilizam uma dança do tempo que perpassa divisões temporais cronológicas, mas, vai além disso, ou seja, nesses movimentos de pensamento, algo que por um momento nos remete ao que já foi, noutro átimo alterna a temporalidade, num jogo de encontros e reencontros ziguezagueantes com aquilo que já fomos e com o que, quiçá, podemos vir a viver. Novamente, com Deleuze e Guattari (2010, 49), “há sempre muitos movimentos

infinitos presos uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que o retorno de um relança um outro instantaneamente, de tal maneira que o plano de imanência não pára de se tecer, gigantesco tear”.

Vale ressaltar que duas das obras aqui analisadas são documentários autobiográficos. Ao pensarmos nesse tipo de produção, a própria junção entre a compreensão de “documento” e de “autobiográfico” convoca outras camadas de sentido. No campo cinematográfico há discussões sobre o que delimitaria o documentário ao âmbito das “realidades”, considerando que “as fronteiras entre documentário e ficção nunca são estanques e variam” (Aumont e Marie 2006, 87). Para Jean-Luc Godard: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem à ficção [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (Godard apud Salles 2005, 64).

Um aspecto importante diz respeito à maneira como esse tipo de filme nos conecta rapidamente ao universo emocional de quem o realiza. Michael Renov (2004, xii, tradução nossa) observa que, ao decompor o termo autobiografia em “auto”, “bio” e “grafia”, evidenciam-se seus três elementos fundamentais: “um ‘eu’, uma vida, e uma prática de escrita”. Ao articular um processo audiovisual vinculado à sua própria vida, o cineasta estabelece rapidamente uma intimidade entre si e os espectadores, justamente porque os seus laços afetivos com as pessoas e lugares retratados antecedem o processo de realização do filme. Seja em processos fílmicos que articulam estratégias de autorrepresentação de sua subjetividade (Lagos Labbé 2011; Coelho e Esteves 2010), em produções que privilegiam o tempo narrativo presente (Tonelo 2022), ou mesmo quando se tensiona o que se compreende pela representação de um “eu” nesses filmes (Anderst 2017), os documentários autobiográficos podem ser de grande valia para a compreensão de processos mais amplos, não apenas das pessoas retratadas, mas também de nós mesmos, de nossa história e de nossa vida em sociedade. Como afirmam Macedo e Cabecinhas (2014): “os filmes documentais, em particular os autobiográficos, podem ajudar-nos a conservar simultaneamente um registro factual dos acontecimentos e a abordar todos esses acontecimentos e os fenômenos que os rodeiam de uma forma mais holística” (p. 56, tradução nossa).

Esses documentários podem assumir múltiplas formas: diários filmados, relatos de viagem, autorretratos, registros domésticos ou amadores (Lagos Labbé 2011). Os suportes fílmicos utilizados, especialmente quando arquivos pessoais e familiares são utilizados, tendem a ser aqueles mais populares de cada época, a exemplo da película fotoquímica 16mm (Lane 2002) e posteriormente o vídeo e os formatos digitais (Ramos 2008). Observa-se um interesse crescente pelo uso de materiais de arquivo na realização de documentários, em grande medida os filmes domésticos (Cuevas, 2013). O uso de arquivos em documentários autobiográficos também pode ser compreendido como um modo de o realizador reconstruir seu “eu” na relação com sua família (Rosas e Dittus 2020), ou mesmo para reutilizar e reciclar esses

materiais, com técnicas de colagem e descontinuidade explorando de outras formas seus trabalhos anteriores (Conway 2010; Daniels 2017).²

Neste texto buscamos pensar como *movimentos de reencontros* são empreendidos e de que modo se articulam a uma relação lazariana com a morte (Viegas 2023) nas três obras abordadas. Analisaremos o baralhamento de espaços e temporalidades realizados, especialmente nos dois documentários autobiográficos, de Manoel de Oliveira e Guiomar Ramos, mas também na exposição de Vasco Araújo, pensando conexões entre *objetos fílmicos*, *corpos fílmicos* e a ideia de que esses objetos e arquivos operam como cápsulas do tempo (Delmas 2010), materializando encontros entre diferentes pontas de tempo, bem como atuando como suportes de presença e de diálogo com aqueles que já se foram. Para isso, abordaremos a ideia de uma relação lazariana com a morte, na qual o retorno se corporifica por meio dos arquivos e objetos mobilizados.

Para essa análise iniciaremos pela leitura de como Deleuze (2005) e Viegas (2023) compreendem a ideia de personagens lazarianos em filmes de Alain Resnais. Em seguida, a partir de Casetti (2015), Viegas (2025), do filme *Phantoms of Nabua* (2009) e de Artières (2013), buscaremos articular essa discussão aos objetos fílmicos e à noção de corpos fílmicos. Desse modo, correlacionaremos a análise conceitual empreendida, detendo-nos no movimento de reencontro nos documentários de Manoel de Oliveira e Guiomar Ramos, bem como na exposição de Vasco Araújo, visando pensar como o retorno a arquivos e objetos de outrora consubstancia uma relação lazariana com a morte em cada uma dessas produções.

2. Da relação lazariana com a morte

Nos escritos bíblicos conta-se que Lázaro, um amigo de Jesus Cristo, havia morrido e encontrava-se já há quatro dias sepultado. Jesus então anunciou que iria até seu sepulcro e o faria retornar de seu sono, afirmação esta que, num primeiro momento,

-
- 2 Esse texto é um resultado do trabalho desenvolvido na investigação de doutorado, em andamento, desenvolvida por Ingrid Rodrigues Gonçalves, sob orientação da Profa. Dra. Fabiana de Amorim Marcello, no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEdu/UFRGS), intitulada *Grafias documentais autobiográficas e audiovisualização da vida: articulações entre o 'eu' e o 'nós' para pensar a educação*, na qual analisamos um conjunto de documentários autobiográficos pensando a partir dos movimentos empreendidos para sua realização. Tendo em vista tratar-se de um texto que se insere no contexto mais amplo dessa pesquisa de doutorado, não nos detivemos a retomar de forma exaustiva a bibliografia que discute o documentário autobiográfico ou o cinema de arquivo, uma vez que esses debates vêm sendo aprofundados na tese. Ademais, interessa-nos, neste texto, partilhar alguns desdobramentos desse percurso, especialmente no modo como temos pensado o que temos chamado de *movimento de reencontro* em documentários autobiográficos e como tal movimento se articula às obras aqui analisadas.

levou seus discípulos a compreenderem que Lázaro dormia. No entanto, Cristo confirmou que o amigo falecera e que o traria de volta do mundo dos mortos, ressuscitando-o e permitindo-o resfolegar novamente os ares do mundo dos vivos. Conforme lemos no Evangelho de João, no Novo Testamento: “Disse Jesus: Tirai a pedra. [...] E, tendo dito isto, clamou com grande voz: Lázaro, sai para fora. E o defunto saiu, tendo as mãos e os pés ligados com faixas, e o seu rosto envolto num lenço. Disse-lhes Jesus: Desligai-o, e deixai-o ir.” (João 11:39-44, *A Bíblia Sagrada*, tradução de João Ferreira de Almeida).

As narrativas bíblicas muitas vezes são retomadas por outros autores, como pontos de referência e inflexão para promover diálogos com novos personagens e/ou questionamentos. A ressurreição de Lázaro é retomada, por exemplo, por Hilda Hilst em *Fluxo-Floema* (1970/2003), cujo texto “apresenta a ressurreição de Lázaro narrada sob um ponto de vista bastante particular: o do próprio ressuscitado” (André 2016, 269).

Outro autor que menciona Lázaro é Gilles Deleuze (2005), ao relacionar cinema e filosofia no livro *Cinema 2: A imagem-tempo*. Deleuze compara personagens do cineasta Alain Resnais a filósofos e diz que tal aproximação não significa dizer que eles aplicam temas filosóficos, mas que Resnais “inventa um cinema de filosofia, um cinema do pensamento, coisa inteiramente nova na história do cinema, inteiramente viva na história da filosofia, constituindo com seus colaboradores insubstituíveis, um casamento raro entre a filosofia e cinema” (Deleuze 2005, 249-250). Nessa correlação, e tomando como exemplo Claude, o personagem principal do filme *Eu te Amo, Eu te Amo* (1968) — que após tentar o suicídio e sobreviver, aceita participar de uma experiência de viagem no tempo, embrenhando-se em suas memórias em meio a um fluxo temporal que desafia a lógica linear-cronológica —, Deleuze aborda dois tipos de morte, a *morte de dentro*, da qual Claude escapa, e a *morte de fora*, que, entende-se, se apresentará a ele, como uma espécie de outra face daquela outra morte da qual retornou.

No filme há alusões a Lázaro, pois, além da perspectiva da ressurreição, ao final da experiência de visita ao passado, Claude precisa conseguir aguardar quatro minutos no tempo presente para que o experimento possa ser concluído com sucesso. Ao invés disso, ele entra num movimento repetitivo de retorno ao passado e, após inúmeras tentativas infrutíferas de permanência no tempo presente, revive a cena da própria morte, desvinculando-se das regras previstas e ressurgindo num gramado externo à cápsula do tempo na qual se encontrava, baralhando cálculos anteriormente feitos e rumando àquela outra vida que, nalgum momento, lhe apresentará outra morte. Deleuze (2005) entende que essas duas mortes se vinculam às experiências dos sobreviventes de Auschwitz e Hiroshima e faz essa alusão metafórica aos personagens de Resnais.

Para Viegas (2023), Deleuze faz essa articulação questionando como tais ponderações indicariam a possibilidade de *pensar o cinema por meio do cinema*, bem como fazer retornar à vida esses personagens lazarianos que promovem fricções entre diferentes pontas de tempo.

Ao comparar esses personagens a filósofos, ele utiliza uma metáfora *despersonalizada* da morte para desenvolver sua filosofia do tempo — sobre como o tempo é preservado, repetido e compreendido — substituindo a sucessão empírica das dimensões passado-presente-futuro por uma ordem não linear, não cronológica, tal como é própria da imagem-tempo. Surge então um novo tipo de personagem lazariano, retornando dos mortos, renascido, representado especialmente nos filmes de Resnais sobre os eventos históricos de Auschwitz e Hiroshima: *Noite e Neblina* (*Nuit et brouillard*, 1956) e *Hiroshima Meu Amor* (1959), respectivamente. Contudo, uma memória documentada, nesses filmes, é mais do que um estado psicológico (Deleuze, 1985/2008, 119). Em alguns casos, essas reminiscências nem mesmo pertencem a um único personagem, ou os personagens têm memórias conflitantes; é como se vivessem e se movessem em um mundo que se tornou, ele próprio, uma memória. (Viegas 2023, 228-229, tradução nossa)

Esse diálogo promovido por uma vida que se propõe a articular diferentes temporalidades, como se estivesse se movendo entre diferentes mundos de modo despersonalizado, também ocorre nos filmes de Guiomar Ramos, Manoel de Oliveira e na exposição de Vasco Araujo, por meio de outros corpos, quais sejam, seus arquivos e os objetos, com os quais eles dialogam nessas “viagens” *nos* e *dos* tempos.

3. Relações com os objetos fílmicos e a ideia de corpos fílmicos

No texto “Objects on the Screen: Tools, Things, Events”, Francesco Casetti (2015) argumenta que o cinema nos faz perceber de outra maneira os objetos que nos circundam, pois, na tela, percebemos como são feitos, bem como suas relações com o contexto fílmico que nos é apresentado. Dentre as direções conceituais destacadas por Casetti, importa destacar a ideia de que os objetos adquirem sentidos novos quando exibidos em um filme, pois perdem seu sentido prático, desapegando-se das funções que costumeiramente apresentam na vida cotidiana e passando ao terreno do simbólico. Nessa esteira, o autor argumenta que as imagens fílmicas poderiam ser comparadas a hieróglifos egípcios ou a ideogramas chineses, por conta da combinação feita entre as representações e as atribuições de sentidos. Nesse aspecto, no cinema, “o que aparece no ecrã funciona, então, como uma palavra ou uma letra: serve para construir um discurso” (Casetti 2015, 28, tradução nossa).

Outro tópico de Casetti (2015), diz respeito à ideia presente em sua leitura de Canudo (1926), de que o cinema, entendido como uma forma de escrita, se configuraria como “essa força triunfante capaz de prolongar a existência humana para além dos limites do espaço, do tempo e da morte” (Canudo 1926, 302, tradução nossa). Isso se daria porque o cinema, mais do que abordar os *objetos* como símbolos, os têm como *parte de um movimento* que assistimos, relacionado ao fluxo da vida que se imprime por meio da luz projetada na tela. “O ecrã, este livro de uma só página, tão único e

infinito como a própria vida, permite que o mundo — tanto interno como externo — seja impresso na sua superfície” (Casetti 2015, 31, tradução nossa).

Um terceiro ponto de atenção é feito a partir de Epstein (1924), acerca da alma que os objetos teriam quando estão em cena, ou seja, as coisas teriam uma alma capaz de articular situações e conexões mais profundas entre os objetos fílmicos e os espectadores, aparecendo-nos como eventos que se desenvolvem na tela. “De fato, um evento é caracterizado, antes de tudo, por ser algo que se desenvolve ou avança; é uma realidade que se desdobra no tempo, que ocupa o tempo e o modula” (Casetti 2015, 38, tradução nossa). Casetti pontua que Derrida (2001) também dedicou atenção a essa ideia, correlacionando *evento* com *surpresa*: “um evento supõe a surpresa, a exposição, o inantecipável” (Derrida 2001, 81, tradução nossa). E, pondera Casetti: “Em Epstein, *os objetos* têm muitas propriedades do evento de Derrida. Mais do que algo que está diante de nós, eles *são algo que acontece*. Eles aparecem na minha frente, se dirigem a mim, me implicam - e depois desaparecem do meu horizonte” (Casetti 2015, 39, tradução e itálico nosso).

O último tópico abordado por Casetti (2015), concerne, na esteira de Epstein (1974), à ideia de que o cinema pode ser compreendido como *uma forma de pensamento*, e que, essa compreensão nos ajuda ainda mais a pensar a relação entre os objetos e os filmes.

Diante dessa perspectiva teórica acerca dos objetos nos filmes, nos sobrevém um questionamento, a partir da leitura de Viegas (2025), pela abordagem acerca do modo como Derrida compreende o cinema tendo a tela como um espaço de aparições, no qual as imagens cinematográficas podem ser compreendidas como fantasmas, desafiando nossa compreensão do que é real e do que não é. Por esse motivo, a autora faz uma comparação com uma sessão espírita, pois as imagens que os espectadores veem, durante uma sessão de cinema, não estariam nem vivas, nem mortas. “A tela é uma estrutura peculiar que ‘captura’ essas sombras projetadas na forma de aparições etéreas, presentes em sua própria incorporeidade (projetada)” (Viegas 2025, 53, tradução nossa).

Desta forma, questionamos: não seria, portanto, a tela, um objeto a ser pensado nessa relação entre os objetos e o cinema? Se assim o considerarmos, ela seria um objeto *anterior* aos demais objetos fílmicos, pois de certo modo está fora, mesmo estando dentro deles. Ou seja, é como se a tela corporificasse todas as demais relações acerca das quais refletimos anteriormente pensando junto com Casetti (2015). Seria então, a tela, um corpo que, transitoriamente, hospeda aqueles outros que vão sendo projetados?

Para enveredar por essa questão, recorreremos a um exercício de pensamento, pensando o cinema por meio do cinema (Viegas 2023), a partir do filme *Phantoms of Nabua* (2009), de Apichatpong Weerasethakul. Na sinopse do filme, lemos:

A aldeia tailandesa de Nabua, como outras no período da Guerra Fria, foi acusada de albergar comunistas e os seus habitantes foram alvo de represálias violentas. Essas atrocidades são aqui evocadas, mas de forma luminosa: uma lâmpada de néon alta, imagens projectadas, clarões zebrando a noite, uma bola em chamas passada de pé em pé por

jogadores adolescentes, uma estrela estendida que se consome ao contactar com fogo, a óptica de um projector privado de ecrã. De uma origem arcaica do cinema à sua destruição, da memória registada ao fim da imagem, este filme percorre o espectro da História. (Doclisboa 2024, 206)

No filme, um grupo de garotos joga futebol. Nada de extraordinário, tendo em vista o sucesso que esse esporte imprime nas práticas e subjetividades de nossos dias. Mas, não se trata de um jogo qualquer. O modo de jogar semelha uma brincadeira, um toque de bola em que, cada um vai repassando ao outro o desafio de fazer algo com mais habilidade do que foi capaz de fazer anteriormente. No entanto, o que difere nesta cena é a bola, este objeto que coliga todo o movimento da *mise-en-scene*. Os corpos que se movem a buscam numa energia vívida e cuidadosa, tendo em vista que esse invólucro de ar percorre o solo em chamas. Sim, os lances são desempenhados com uma bola de fogo, num gramado. A cada chute, uma nuvem de fagulhas salta, semelhando enxames de vaga-lumes no ar. No canto do espaço aberto, ao invés de uma trave, na qual costumeiramente visualizaríamos um goleiro, vemos uma projeção: imagens em movimento a dançar na tela, cuja luz vem de um pequeno projetor digital a iluminar aquela cena noturna.

E o que exibiam as imagens projetadas? Estas vimos antes do início do jogo de bola: uma cena noturna; uma lâmpada fluorescente tubular acesa entre as árvores; o vento que balança as folhas; um som que parece ser do vento anunciando a chuva; e os planos que se intercalam a cobrir amplos ambientes abertos. E então: clarões. Uma cena que poderia ser estática, não fossem os raios a atravessar a tela em intervalos de segundos entre um e outro. Luzes ofuscantes a movimentar aquela dança imagética, tendo em vista tratar-se de luminescências que não passam despercebidas, muito menos se o filme estiver sendo visto em uma sessão de cinema, em tela grande. Se não quisermos olhar, é preciso semicerrar os olhos, ou ainda, fechá-los, sob pena de a decisão contrária — a insistência de ver, de fixar os olhos naquelas luzes brilhantes — resultar, pela tenacidade desse gesto, na irritação do glóbulo ocular.

Pois bem, voltemos ao jogo de futebol. O jogo segue, a brincadeira fica cada vez mais divertida. A bola deixa rastros no gramado. Pequenos focos de fogo, capazes de fazer qualquer bombeiro se preocupar, são vistos ganhando vida paulatinamente no mato seco. Um, dois, três, vários... os focos de fogo aumentam e aproximam-se cada vez mais da tela: estão cada vez mais perto do tecido que abriga as imagens daqueles raios. A combustão se desenvolve, até que aquele espaço branco — que inicialmente remeteu à representação de uma trave e nos levou a embarcar nas imagens projetadas — passa a arder em chamas.

A queima daquele tecido, de repente, nos leva a questionar o que estaria a ser projetado, pois, conforme o pano vai sendo desintegrado pelo fogo, passamos a ver o projetor, num plano frontal em frente à sua lente: estamos faceando sua luz resplandecente tentando nos dizer algo, um “algo” imagético, para o qual não há “palavras”.

Há, isso sim, uma dança das imagens, mas sem imagens, pois sem tela tal dança não se corporifica, não ganha tónus, não tem “músculos”, não tem a substância que abrigaria sua luz e a faria presente, permitindo-a viver naquele tempo-espaco que geralmente se diz ser o único que existe.

Desta forma, facear a luz de um projetor que não encontre abrigo numa tela é o mesmo que encarar frequências incorpóreas, buscando um *habitat*, uma materialidade que as permita habitar um espaço-tempo do presente. Do contrário, há apenas energia dispersa. Como vemos no filme, a luz do projetor segue ligada, no entanto, não conseguimos ver de todo o que ela contém. Como estamos a lidar com uma *misè-en-scène* de raios, sendo a luz extremamente brilhante, por vezes, naqueles minutos, é possível enxergar faíscas estalando no ar daquele descampado noturno.

Por esse motivo, propomos pensar, além de objetos fílmicos, na ideia de *corpos fílmicos*, ou seja, diferenciando *imagem-suporte* de *imagem-projetada*. Pensando da perspectiva da projeção fílmica, de um lado temos “as ‘imagens-suporte’, os filmes, que podem chegar em diferentes formatos (películas, arquivos digitais, fitas etc). Noutro cume, a ‘imagem-projetada’, corporizada no momento do espetáculo” (Gonçalves 2016, 842).

Viegas (2025) traz uma outra perspectiva sobre a ideia de *corpo*, em seu diálogo com o filme *Visita* (1982-2015), ao comparar o corpo do filme ao sujeito do filme, no caso, o cineasta Manoel de Oliveira.

Como *Visita* não é um filme coletivo no sentido tradicional, mas foi dirigido, escrito, produzido, editado e atuado pelo próprio Oliveira, é possível tentar encontrar nele a “assinatura” de Oliveira, seu corpo (Derrida 2021: 11-12). O corpo do filme é seu próprio corpo, já que ele é o “sujeito” do filme, mas também no sentido de que seu corpo é sua obra e adquire mais poder quando o artista está ausente, a partir de seu ponto de vista disruptivo. Por exemplo, o artista realmente assombra a tela quando não está visível ou perceptível (por exemplo, durante a narração de Madrugada e Doria) e, ainda assim, se comunica com nosso próprio corpo como espectadores (que o “contra-assinam”). (Viegas 2025, 66, tradução nossa)

A partir do filme *Phantoms of Nabua* (2009) pensamos na problemática da tela como um objeto que, ao mesmo tempo em que está fora da imagem-projetada, também a corporifica — ou seja, um corpo-fílmico que cede à imagem-projetada um espaço para se mover. Ademais, nos dois documentários e na exposição poderíamos pensar, também, numa outra perspectiva de corpo, a partir de Artières (2013), que entende nossos arquivos pessoais como nossos outros corpos.

4. Entre casas, objetos e corpos

Sumo-me, porém, permaneço. Esta poderia ter sido a frase dita por Manoel de Oliveira, ao finalizar o filme *Visita ou Memórias e Confissões* (1982-2015), pois, na montagem subsequente à cena de onde extraímos a epígrafe inicial deste texto, quase a findar o documentário, vemos imagens de arquivo que propiciam uma permanência, ainda que de outro modo, em outro corpo (Artières 2013), num *corpo-arquivo*. Tal combinação de imagens e sonoridades permanecerá, desde que preservada, para além da vida orgânica do cineasta, que, no momento da exibição ao público já havia findado, tendo em vista que o planeamento de distribuição deste filme seguiu um curso particular: só poderia ser exibido após sua morte, visando concretizar um diálogo, que só se consubstanciaria com os espectadores num momento posterior. O filme foi realizado entre 1981 e 1982 e lançado apenas em 2015, pois era uma condição posta por Oliveira, que somente dessa maneira gostaria de partilhá-lo com o público.

Intencionalmente, além de duas exposições privadas para um grupo seletivo de membros da equipe e críticos de cinema em 1986 e 1993 (Rapold, 2015), por mais de 30 anos o filme permaneceu sem exibição pública, preservado nos arquivos da Cinemateca Portuguesa, até seu lançamento oficial em 2015, ano da morte de Oliveira. (Viegas 2025, 62, tradução nossa)

O resultado é um documentário autobiográfico conduzido de maneira muito particular, pois além de entrelaçar relatos de sua vida, bem como de sua família, expõe uma forte conexão com sua casa, um objeto-personagem que compõe parte importante no enredo.

Partindo do móvel da despedida da casa, Oliveira viaja pela sua vida de forma assumidamente lacunar, de acordo com um padrão seletivo cuja estrutura é já todo um programa. [...] Não, o filme não é um resumo da vida nem um encadeado de memórias em associação livre (à maneira de algumas derivas pessoais de um cinema mais recente), mas uma verdadeira construção dramática de que a terceira componente do título (confissões) revela o fecho e o cerne. (Costa 2021)

Oliveira nos leva a uma viagem por suas confissões, as quais permitem-lhe um *movimento de reencontro* com inúmeros momentos de sua vida. Ele constrói esse movimento utilizando-se de algumas estratégias, tais como: sua narração em frente à câmera, tal como se fosse um entrevistado de si mesmo; utilização de *arquivos de uma vida* (Gonçalves e Ribeiro 2025), os quais encena exibir ao acionar um projetor de película montado em um cômodo de sua casa; e, por meio de uma *mise-en-scène* entre sua casa e duas vozes *off*, na qual a casa assume o papel de personagem do filme.

O enredo, a percorrer cômodos de sua casa e “cômodos” de sua vida, de algum modo nos conduz à cena final, na qual o cineasta reflete sobre aquilo que já passou e

joga luz àquilo que virá. Trouxemos um trecho dessa cena, na epígrafe inicial desse texto, pois entendemos ser um momento importante do filme, uma espécie de ápice, ou ainda, de cômodo principal desta visita guiada que fazemos aos percursos de sua vida. O tempo cronológico embaralha-se, pois, nesse encontro entre cineasta e espectadores — cuidadosamente organizado por ele, para que ocorresse após sua morte —, ele nos diz lembrar do que já foi e “de um futuro que vai ser passado” (*Visita* 1982-2015, 64’).

No filme de Guiomar Ramos, *Por Parte de Pai* (2018), a cineasta mobiliza uma busca por arquivos e lugares percorridos por Vitor Ramos, seu pai, que foi professor de literatura francesa da Universidade de São Paulo e membro do Partido Comunista Português. Sua vida articulou trajetos intelectuais e políticos em diferentes locais e, por isso, há algumas casas que aparecem nesse contexto vivido pela família.

Guiomar diz que só foi possível começar o movimento de diálogo com os arquivos do pai após a morte da mãe, Dulce Helena Pessoa, pois ela, por ser historiadora, mantinha cuidadosamente um acervo de cartas trocadas pelo casal que continha muito dessas idas e vindas de Vitor. Após conseguir acessar esse ponto de partida, Guiomar consegue seguir suas buscas pelo pai, articulando consultas em arquivos históricos e policiais, bem como conversas com pesquisadores, familiares e amigos, transitando entre Brasil, Portugal e França. É interessante observar que esse gesto de *retorno* aos arquivos permite um movimento *reencontro* com o pai, e, concomitantemente, conforme já ponderamos em Gonçalves (2019), o acesso a um outro pai *nos* documentos, um Vitor *dos* documentos, um outro modo de vida, *uma vida em arquivo*. Dessa maneira, a fricção dessas diferentes pontas de tempo possibilitou esse movimento de reencontro entre pai e filha, quarenta anos depois, e “efetivou-se com a singular intensidade ali exposta, pois aconteceu via arquivos — cartas, áudios, vídeos, fotografias, publicações, arquivos policiais e, também, depoimentos, lembranças, lugares, caminhos, cidades” (Gonçalves 2019, 20).

E, além de realizar tal movimento de reencontro com essa vida do pai, *nos* e *dos* documentos, Guiomar também busca os locais nos quais ele viveu. Primeiro a casa onde viviam e onde o pai passou seus últimos dias. Ela nos mostra os cômodos e indaga seus irmãos e amigos do pai para relembrar como foram as horas nas quais ele sentiu fortes dores na cabeça, culminando em sua morte no dia seguinte. Eram poucos dias após seu aniversário, comemorado no dia 25 de abril de 1974, o mesmo dia em que ocorreu a Revolução dos Cravos em Portugal. Nas lembranças, todos relatam que a casa estava cheia, tendo em vista o grande acontecimento em terras portuguesas dias antes. Ele estava falando ao telefone, com o amigo Antonio Candido de Mello e Souza, quando veio a arrefecer de dor.

No dia 25 de abril de 1974, no seu 54º e último aniversário comenta que a revolução foi o melhor presente que poderia ter recebido. Alguns dias depois, numa reunião na sua casa com a família e amigos exilados, comemorando e discutindo o retorno à pátria, Vítor

Ramos sofre um aneurisma fulminante que o deixa em coma profundo. Morre no dia seguinte, a 3 de maio de 1974. (Ramos 2023, 2)

Guiomar conta sobre sua relação com o pai, das tentativas de aproximação e do distanciamento que tiveram. Conta de como sentiu sua falta, de como imaginou que ele poderia ter participado dos fluxos de sua vida de inúmeras maneiras, inclusive em suas escolhas profissionais. E enquanto vemos imagens de uma rua em Paris, escutamos ela dizer: “eu acho que ele poderia ter me dado mais apoio profissionalmente, de pai para filha... acho que fiquei a vida inteira procurando esse pai” (*Por Parte de Pai* 2018, 75’52”).

A cineasta também busca por esse pai em outras casas. Aproximadamente aos vinte minutos do filme ela nos apresenta uma casa em Portugal, já habitada por outros moradores e diz que o pai passava as férias ali. Vemos então fotografias antigas da família de Vitor que dialogam com a paisagem filmada, da área externa da casa com árvores frutíferas e um amplo gramado. Aos trinta e sete minutos, Guiomar nos leva a Paris e conta que havia um grupo de exilados portugueses que residia no mesmo bairro, o *Quartier Latin*. Vemos, então, fotografias de seu pai com seus amigos e a fachada de um prédio indicado por Guiomar, o qual nos parece ter sido a morada de Vitor naquela cidade. Mais adiante, aos sessenta e sete minutos do filme somos apresentados a fotografias da casa que viveram em Davis, cidade da Califórnia. Guiomar conta que Vitor foi convidado para realizar um curso de literatura francesa na Universidade da Califórnia e que a família chegou aos Estados Unidos no ápice da contracultura, pois o *Festival de Woodstock* tinha ocorrido quatro meses antes. Ela ressalta que as pessoas dormiam com a porta aberta e as casas pareciam iguais, de modo que “um professor universitário poderia ser vizinho de um mecânico” (*Por Parte de Pai* 2018, 67’43”). Ela diz lembrar do pai dizer que “era uma ironia essa cidade pertencer ao país símbolo do capitalismo” (*Por Parte de Pai* 2018, 67’57”).

E Guiomar também buscou o pai em objetos. Os *objetos-arquivo*, aos quais já nos referimos, de certo modo ganham vida ao permitirem uma articulação com outras temporalidades, trazendo-as a um diálogo com o tempo presente. Ao longo de todo o filme vemos montagens entre imagens de documentos, fotografias, áudios do pai e da mãe, além de materiais audiovisuais de encontros familiares articulados aos diálogos que Guiomar tece com pessoas e lugares. Nessa costura, a cineasta promove um movimento de *reencontro* e verga-se sobre si, ao pensar sua própria vida: aquilo que foi, aquilo que poderia ter sido, aquilo que, quiçá, poderá vir a ser.

Além desses, há um objeto, cujo diálogo estabelecido por ela e articulado ao contexto do filme chama a atenção. Um busto do artista plástico e amigo de Vitor, que também foi militante do Partido Comunista Português, José Dias Coelho (Ramos, 2023). Ela compara o que aconteceu ao pai com o que vê na escultura: “Ela tem uma pequena rachadura e eu não sei em que momento aconteceu isso [...] mas ela pode representar também a rachadura irreversível que meu pai teve com o aneurisma [...]

algo que começou e se alastrou e rompeu de uma maneira que não teve retorno” (*Por Parte de Pai* 2018, 75’10”).

Neste ponto, a exposição *Ritornare* (2024), de Vasco Araújo, parece-nos conectar-se aos filmes de Guiomar Ramos e Manoel de Oliveira. Somos conduzidos por *objetos* e *imagens* que remetem a acontecimentos passados da vida do artista, para os quais ele retorna, visando compreender quem é aquela pessoa, que ele questiona se ainda é capaz de reconhecer. Vasco diz que, nessa exposição, está retornando ao início de seu trabalho, pois não seguiu a ópera como profissão, mas incorporou o canto ao seu trabalho de artista plástico (*Ritornare* 2024). O reencontro também se deu com seu outro corpo, com 65 quilos a mais, num outro momento de sua vida. Na exposição não é evidenciado o período exato em que esse processo ocorreu, mas, o artista nos faz saber enfaticamente que não há exatamente um momento específico em que iniciou esse processo, pois, com o tempo, passou a não se reconhecer naquele outro corpo. Em suas palavras: “no fundo, queria deitar fora toda aquela dor interna [...] e eu não queria viver mais com aquela imagem de um corpo que eu não reconhecia cada vez que me confrontava com ele” (Interview 2024, 8’03”). E afirma que esse movimento “é o regresso ao corpo, ao corpo do passado, do presente e do futuro” (Araújo 2024). Tempos que se misturam e um corpo que apesar de ser o mesmo, não o é.

Em diferentes contextos e momentos, os três artistas relacionam-se com espaços de morada nessas obras: a casa, os arquivos e o corpo. A casa e os arquivos como corpos, como seus outros corpos (Artières 2013). E, os corpos e arquivos como casas. Corporeidades a conduzi-los em suas respectivas viagens pela vida, tal como a metáfora do navio, evocada no filme de Manoel de Oliveira, ao comparar sua casa a uma embarcação, identificando mastro, camarotes e até um miradouro com vista ao mar.

Em culturas diversas, o navio e o barco são tomados como símbolos da embarcação conduzida ao longo da grande viagem que é a vida. Durante a travessia entre a vida e a morte, o navio abriga-nos com segurança e proteção. Na viagem da vida, sem retorno, em que partimos, a embarcação nos escolta pelo percurso e nos assegura a sobrevivência diante de tormentas, de adversidades e de provações. [...] Isto posto, estabelecer uma analogia entre a casa e um navio significa entendê-la como instrumento de abrigo e de proteção que impulsiona o homem em sua trajetória existencial, portanto do nascimento até a morte. A ideia expressa pelo diálogo consubstancia-se à imagem quando a câmera mostra, em plano detalhe, a miniatura de um navio, o qual serve de ornamento à prateleira da sala. (Camargo 2020, 107)

Além de abrigar e possibilitar o trajeto feito pela vida, essas corporeidades dos arquivos e objetos dão concretude ao diálogo entre diferentes temporalidades, materializando o gesto de fazer diferentes pontas de tempo dialogarem com o presente, consubstanciando o encontro com o período ao qual cada artista retornou e empreendeu um movimento de reencontro.

No caso do cineasta português, suas memórias familiares e sua relação com a casa nos conduzem a uma jornada por estágios de uma vida, ou melhor, estágios de vidas articuladas e de seus respectivos corpos, os quais conheceram o sonho inicial da juventude, a plenitude da maturidade e a decadência da velhice. Percebemos isso, por exemplo, na história de seu pai, a qual é corporificada no filme por meio do imóvel onde montou uma indústria de passamanarias. Inicialmente ocorreu o sonho de organizar o próprio negócio, depois a plenitude da empresa e, posteriormente, um período de esforços conduzidos pelo filho na tentativa de negociar com instituições financeiras algum encaminhamento para aquele empreendimento. Por fim, Oliveira nos conta que o local estava de tal modo deteriorado, que seria preciso vender instalações e terreno para conseguir pagar os credores. E conclui: “Mas, eu não sou e nunca fui um homem da indústria, sou sim, sempre fui, um homem de cinema.” (*Visita* 1982-2015, 58’30”).

A casa de Manoel de Oliveira também nos traz esta perspectiva de uma vida corporificada em um objeto e que conhece diferentes estágios de uma existência. A casa idealizada, que ele comprou, montou, manteve, viu crescer os filhos. Local onde trabalhou e planejou seus filmes. Morada que fez parte de excelentes anos. Num dado momento, ele diz que considerou vendê-la para que a vida pudesse continuar. Em 2013 a casa foi classificada como monumento de interesse público, tanto por ter sido construída com o propósito de ser a residência de Manoel de Oliveira, quanto por seu valor arquitetônico³.

No filme de Oliveira, essa ideia de um corpo que navega também traz uma perspectiva de instabilidade, um jogo de derivas entre desejos e a imanência das ondas, consubstanciada pela relação entre o corpo que flutua e a espessura dos dias que o abriga. Nesse sentido, tomamos emprestado um diálogo do filme: “A casa somos nós, o corpo instável com marca do dilúvio, que anda em cima das ondas até que a pomba volte com o ramo de oliveira no bico. A casa não somos nós, a casa é o mundo, o nosso mundo” (*Visita* 1982-2015, 43’45”).

No caso do filme de Guiomar Ramos, as diferentes casas materializam os trajetos e as relações vividas pelo pai em diferentes países. E isso articula-se ao diálogo promovido pela cineasta com os arquivos de vida do pai, os quais ela encontra de diversas maneiras, como por exemplo por meio da organização que a mãe fazia de seus arquivos pessoais, minuciosamente ordenados, contendo cartas tanto escritas quanto faladas, enviadas por Vitor para a família — em alguns trechos do filme ouvimos sua voz gravada, contando como está sua vida em uma morada diversa daquela que, no momento da missiva, abrigava Dulce e os filhos. Outro modo de Guiomar encontrar-se com o pai por meio dos documentos foi pelas buscas em instituições, como o Arquivo

³ A portaria n.º 887/2013, publicada no Diário da República em 11 de dezembro de 2013 (Portugal 2013), indica que a casa foi considerada de interesse público e isso foi noticiado por diversos veículos de comunicação, a exemplo de Público (2013) e Andrade (2015). Em 06 de junho de 2014, é publicada a portaria n.º 435/2014, revogando a portaria n.º 887/2013 (Portugal 2014).

Nacional da Torre do Tombo, onde encontrou arquivos policiais que continham registros de seu pai, incluindo uma ficha com nome e profissão, além de cartas escritas por Vitor para a família que foram interceptadas e nunca chegaram ao seu destino.

Na exposição *Ritornare* (2024), Vasco Araújo produz um jogo entre ficção e realidade, materializado por esculturas compostas com objetos que remetem ao período ao qual retorna. Um exemplo é *My Way*, constituída por cinco cabideiros com todas as roupas que ele utilizou em seus trabalhos, sendo que cada peça leva o nome concertos performados por Maria Callas entre 1938 e 1965, denotando, portanto, um retorno a esses objetos que correspondem aos trabalhos dele, articulados a uma espécie de retrospectiva da cantora (*Ritornare* 2024).

Os objetos com os quais os três artistas dialogaram, em seus respectivos contextos, não condiziam com as funcionalidades que porventura poderiam ter noutras situações (Casetti 2015). No caso de Vasco, por exemplo, as roupas outrora utilizadas como parte de seu figurino, ali, ao serem alocadas e vinculadas à exposição, remetem-se a outros sentidos, especificidades e temporalidades. Tais conversações materializaram algo do rastro da passagem dessas pessoas num dado espaço-tempo e, desta maneira, conforme articulações dos três artistas que aqui abordamos, percebe-se tanto continuidades quanto descontinuidades, num movimento de diálogo em *delay* (Aquino 2017) com outros tempos, de tal modo, que esses objetos passam a atuar como espécies de cápsulas do tempo (Delmas 2010), permitindo, e de certo modo concretizando, os encontros entre diferentes pontas de tempo.

5. Considerações finais

O movimento infinito é duplo, e não há senão uma dobra de um a outro. É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma só e mesma coisa. (Deleuze; Guattari 2010, 49)

Nesse texto, abordamos como o *movimento de reencontro* promovido em documentários autobiográficos correlaciona-se com a perspectiva de uma relação lazariana com a morte nessas produções, se tomarmos os arquivos e objetos de uma vida como espécies de cápsulas do tempo que materializam esses diálogos empreendidos entre diferentes pontas de tempo. Também articulamos aspectos de uma exposição para pensar essa relação de retorno a materialidades de outrora.

Ao abordarmos o documentário de Manoel de Oliveira nos deparamos com relações estabelecidas entre uma vida, uma casa, um cineasta, e, por fim, um filme: corpo humano, um imóvel e um corpo filmico conjugando-se a compor um relato audiovisual preparado para ganhar o mundo apenas após a morte do cineasta. No filme, esse diálogo entre diferentes temporalidades enfatiza fortemente, além da fricção temporal entre passado e presente, a projeção destes com o futuro, tendo em vista a característica peculiar de produção desse filme, feito para ser exibido apenas após seu

passamento. Nesse caso, é como se o próprio cineasta tivesse autoproduzido seu corpo fílmico lazariano, talhado num exercício de articulação temporal no qual o cineasta organizou/compôs a materialidade de seu próprio chamamento de volta ao mundo dos vivos, pois além de produzir o filme, também deixou instruções de sua exibição, num gesto testamental. Viegas (2025) também entende a obra de Manoel de Oliveira como sendo seu corpo, de modo que, mesmo quando o cineasta está ausente da tela, ou seja, quando não consta na imagem-projetada, da mesma forma ainda teríamos ali o seu corpo.

Pensar desta maneira, nos parece, ajuda a articular o movimento de retorno de Araújo (2024, 1) aos próprios arquivos. Vimos como o artista revisitou a busca por um outro corpo para seguir, para compor novos rumos em sua trajetória profissional, ou, como ele mesmo nos diz, para se livrar de uma dor, para afirmar seu poder pessoal: “*ritornare* para voar mais longe”. Na exposição, as roupas e objetos de outrora dão passagem ao encontro com aquele corpo que o artista pondera se reconhece. A si, parece tratar-se de um outro corpo, um outro momento de sua vida, ao qual buscou retornar, por meio do diálogo com seus objetos-arquivos-pessoais, outros corpos seus (Artières 2013), os quais, por meio desse movimento empreendido por ele, retornaram, saíram do armário e tocaram o tempo presente. Deslocando a perspectiva de Viegas (2025), para pensar esse retorno de Araújo (2024), além de revisitar o corpo orgânico de outrora, o artista plástico também dialogou com um momento diverso de sua produção artística, compondo, pois, nesse baralhamento de espaços-tempos uma outra corporeidade, qual seja, aquela de sua assinatura, aquele emaranhado de fluxos vitais, entre diferentes espaços-tempos, corporeidades e temporalidades que foram sendo impressos em seu trabalho, ao longo de uma vida.

Conforme destaca Casetti (2015, 38), os objetos “são algo que acontece”, perdem suas funções práticas quando aparecem nos filmes, ganhando outros sentidos e participando das narrativas fílmicas em questão, deslocados das funções cotidianas que teriam. Nesse jogo de sentidos, poderíamos pensar, por exemplo, que a escultura de José Dias Coelho, com a qual Guiomar Ramos dialoga no filme *Por Parte de Pai* (2018), de certo modo, corporifica o que ocorreu com a saúde de Vitor. Pois, como ela mesma diz, assim como ocorreu com o busto esculpido — cuja rachadura começou pequena e foi se ampliando, de modo a instaurar-se perpetuamente —, o aneurisma que o pai teve instalou-se de modo irreversível, a ponto de tomar-lhe a vida, dias depois da Revolução dos Cravos. Dessa maneira, um modo que ela encontrou de permitir-lhe um retorno ao mundo dos vivos foi por meio de um *diálogo em delay* (Aquino 2017), estabelecido com aquele outro pai, agora *nos* e *dos* documentos, como se esses objetos-arquivos pudessem ser os corpos despersonalizados a materializarem o retorno desse personagem lazariano, permitindo-lhe trafegar num *espaço entre* o mundo das memórias e o mundo dos vivos, num jogo empreendido por meio do gesto da filha de chamar-lhe de volta, *audiovisualmente*, ao presente.

Retomando ponderações de Gonçalves (2019), os arquivos pessoais de Vitor Ramos podem ser compreendidos como a materialidade do movimento de produção cinematográfico concretizado por Guiomar, em torno de um desejo de reencontrar seu pai. Assim, a cineasta fez diferentes pontas de tempo se encontrarem e promoveu os arquivos de vida do pai aos status de protagonistas do filme. “As cartas, fotografias, sonoridades e demais documentos ganharam vida, performando ali uma conversação das formas, uma dança textural dos suportes e da vivacidade que suas inscrições abrigavam, de tal modo que a morte se fez vida nesse modo de existir fílmico urdido pela cineasta” (Gonçalves 2019, 21). Os arquivos possibilitaram e materializaram o encontro com um outro pai, aquele *dos* arquivos, ao mesmo tempo que, ao baralhar temporalidades, concomitantemente consubstanciou-se um movimento de reencontro com algo daquele pai de outrora.

Neste texto, articulamos como os arquivos e objetos se relacionam com o *movimento de reencontro* empreendido pelos artistas nas obras analisadas. Em especial, ao focarmos nos dois documentários autobiográficos abordados, buscamos evidenciar a importância de *deslocar* o modo de pensar os objetos e arquivos nesses filmes. Nesses gestos que visaram movimentos de reencontros com o passado, tais materialidades coparticiparam de uma relação lazariana com a morte, ou seja, mesmo com o baralhamento de temporalidades empreendido por ambos os cineastas, aquelas conexões e relações por eles estabelecidas edificaram *espaços de morada e passagem*, corporificados por meio dos objetos e arquivos mobilizados.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e contou também com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), Brasil.

Agradecimentos

Este texto foi desenvolvido a partir de dois períodos de pesquisa realizados por Ingrid Rodrigues Gonçalves, vinculados ao projeto Film and Death (ERC 101088956), sediado no Instituto de Filosofia da Universidade NOVA de Lisboa (IFILNOVA). O primeiro, em outubro de 2024, com bolsa de capacitação da CAPES; e o segundo, em fevereiro de 2025, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS), no âmbito de um fomento de mobilidade internacional.

Referências

- A *Bíblia Sagrada*. 1969. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil.
- Anderst, Leah. 2017. "The Self as Evidence and Collaborative Identity in Contemporary Autobiographical Documentary." *Auto/Biography Studies* 32 (2): 255–57. <https://doi.org/10.1080/08989575.2017.1288030>.
- Andrade, Sérgio. 2015. "Uma casa com arquitectura, memórias e angústia." *Público*, maio 4, 2015. <https://www.publico.pt/2015/05/04/culturaipilon/noticia/uma-casa-com-arquitectura-memorias-e-angustia-1694375>.
- André, Willian. 2016. "A angústia diante da morte em 'Lázaro', de Hilda Hilst." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (47): 269–86. <https://doi.org/10.1590/2316-40184713>.
- Aquino, Julio Groppa. 2017. "Diálogos em delay: especulações em torno de uma temporalidade outra do encontro pedagógico." *Educação e Pesquisa* 43 (2): 311–26. <https://doi.org/10.1590/S1517-9702201608146649>.
- . 2016. "Não mais, mas ainda: experiência, arquivo, infância." *Childhood & Philosophy* (12): 179–200. <https://doi.org/10.12957/childphilo.2016.23357>.
- Araújo, Vasco. 2024. *Ritornare*. Folder da exposição. Lisboa: Galeria Francisco Fino.
- Artières, Philippe. 2013. "Arquivar-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento." Em *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*, editado por Isabel Siqueira Travancas, Joëlle Rouchou e Luciana Heymann, 45–54. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Aumont, Jacques, e Michel Marie. 2006. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus.
- Camargo, Fernanda Barini. 2020. "Visita ou Memórias e Confissões: o filme-testamento de Manoel de Oliveira." *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 40 (64): 95–110. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.40.64.95-110>.
- Canudo, Ricciotto. 1926. "Reflections on the Seventh Art." Translated by Claudia Gorbman, from "Réflexions sur le septième art" (1923). In *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907–1939*, edited by Richard Abel, 291–302. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Casetti, Francesco. 2015. "Objects on the Screen: Tools, Things, Events." In *Cinematographic Objects: Things and Operations*, edited by Volker Pantenburg, 25–41. Berlin: August Verlag.
- Coelho, Sandra Straccialano, e Ana Camila Esteves. 2010. "A Narrativa Autobiográfica no Filme Documentário: Uma Análise de *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette." *Doc On-line* 9 (dezembro): 19–42. https://www.doc.ubi.pt/09/dossier_coelho_esteves.pdf.
- Conway, Kelley. 2010. "Varda at Work: *Les Plages d'Agnès*." *Studies in French Cinema* 10 (2): 125–139. https://doi.org/10.1386/sfc.10.2.125_1.
- Costa, José Manuel. 2021. *Visita ou Memórias e Confissões*. Folder de exibição do filme. Cinemateca Portuguesa, 26 de abril, 2021. https://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2021-04-26_VISITA-OU-MEMORIAS-E-CONFISSEES_1.pdf.

- Cuevas, Efrén. 2013. "Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries." *Studies in Documentary Film* 7 (1): 17–29. <https://doi.org/10.1386/sdf.7.1.17.1>.
- Daniels, Jill. 2017. "Blurred Boundaries: Remediation of Found Footage in Experimental Autobiographical Documentary Filmmaking." *Journal of Media Practice* 18 (1): 73–82. <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1306338>.
- Deleuze, Gilles. 1992. *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- . 2005. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2010. *O que é a filosofia?* 3ª ed. Traduzido por Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34.
- Delmas, Bruno. 2010. *Arquivos para quê? Textos escolhidos*. Tradução de Danielle Ardaillon. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso.
- Derrida, Jacques. 2001. "Une certaine possibilité impossible de dire l'événement." In *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, edited by Gad Soussana, Alexis Nouss and Jacques Derrida, 79–112. Paris: L'Harmattan.
- Didi-Huberman, Georges. 2007. "Un conocimiento por el montaje: entrevista con Georges Didi-Huberman." *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (5): 17–22. <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=141>.
- . 2016. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Traduzido por Milene Migliano. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira. <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-47-remontar-remontagem-do-tempo/>.
- . 2017. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- Doclisboa — XXII. 2024. *Festival Internacional de Cinema: Catálogo do festival*. Lisboa: Apordoc — Associação pelo Documentário.
- Epstein, Jean. 1924. "On Certain Characteristics of Photogénie." In *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, edited by Sarah Keller and Jason N. Paul, 292–296. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gonçalves, Ingrid Rodrigues, e Cintya Regina Ribeiro. 2025. "Arquivos De Uma Vida: Uma Zona De Fronteira." *Acervo* 38 (2): 1–22. <https://doi.org/10.64729/an.acervo.v38i2.2402>.
- Gonçalves, Ingrid Rodrigues. 2019. "Diálogos com a chama viva dos arquivos mortos." Em *Arquivos, memórias sensíveis e educação*, editado por Adriana Carvalho Koyama e Ivana Denise Parrela, 10–24. Belo Horizonte: ECI/UFMG.
- . 2016. "Uma dança dos corpos filmicos." *ETD — Educação Temática Digital* 18 (4): 835–856. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646440/14501>.
- Hilst, Hilda. 2003. "Lázaro." Em *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo.
- Lagos Labbé, Paola. 2011. "Ecografías del 'Yo': Documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación de la subjetividad." *Comunicación y Medios* (24): 60–80. <https://doi.org/10.5354/rcm.voi24.19894>.
- Lane, Jim. 2002. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Macedo, Isabel, and Rosa Cabecinhas. 2014. "Diasporic Identity(ies) and the Meaning of Home in Autobiographical Documentary Films." *Revista Lusófona de Estudos Culturais* 2 (1): 54–71. <https://doi.org/10.21814/rlec.55>.
- Portugal. 2014. "Portaria n.º 435/2014 de 6 de junho." *Diário da República*, 2.ª série, n.º 109/2014 (6 de junho): 14.936. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/435-2014-25680373>.
- Portugal. 2013. "Portaria n.º 887/2013, de 11 de dezembro." *Diário da República*, 2.ª série, n.º 240/2013 (11 de dezembro): 35.476. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/887-2013-2967237>.
- Público. 2013. "Casa onde viveu Manoel de Oliveira classificada como Monumento de Interesse Público." *Público*, 11 de dezembro de 2013. <https://www.publico.pt/2013/12/11/culturaipilon/noticia/casa-manoel-de-oliveira-classificada-como-monumento-de-interesse-publico-1615886>.
- Ramos, Fernão Pessoa. 2008. "Fronteiras e horizontes do documentário." Entrevista a Manuel Alves Filho. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 1 a 7 setembro, 6–7.
- Ramos, Guiomar. 2023. "Vitor Ramos: uma trajetória no exílio." *Folha de Sala*. Biblioteca Nacional de Portugal, Serviço de Actividades Culturais. https://www.bnportugal.gov.pt/images/stories/agenda/2022/vitor_ramos_folha_sala.pdf.
- Renov, Michael. 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ritornare. 2024. "Exposição de Vasco Araújo." Galeria Francisco Fino, Lisboa. <https://www.franciscofino.com/exhibitions/60-ritornare-vasco-araujo/>.

- Rosas, Vladimir, and Rubén Dittus. 2020. "The Autobiographical Documentary: Archive and Montage to Represent the Self." *Studies in Documentary Film* 15 (3): 203–19. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1815123>.
- Salles, João Moreira. 2005. "A dificuldade do documentário." Em *O imaginário e o poético nas ciências sociais*, editado por José Souza Martins, Cornelia Eckert e Sylvia Caiuby Novaes, 57–71. Bauru: Edusc.
- Tonelo, Gabriel Kitofi. 2022. "Filmar-se, Sendo: O Tempo Narrativo Presente em Documentários Autobiográficos." *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 9 (1): 30–57. <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n1.792>.
- Viegas, Susana. 2025. "Derrida on Cinema's Spectral Images: Time, Repetition, and Belief." In *Derrida and Film Studies*, edited by Kamil Lipiński and Andrzej Marzec, 53–69. Leiden: Brill.
- . 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222–39. <https://doi.org/10.3366/film.2023.02>.

Filmografia

- Eu Te Amo, Eu Te Amo*. Dir. Alain Resnais. França, 1968. 94 min.
- Interview*. Canal do Vimeo Galeria Francisco Fino. Publicado em setembro de 2024. <https://vimeo.com/1013556617/5a29ad7aa3>.
- Phantoms of Nabua*. Dir. Apichatpong Weerasethakul. Tailândia, Alemanha, Reino Unido, 2009. 11 min.
- Por Parte de Pai*. Dir. Guiomar Ramos. Brasil, 2018. 86 min.
- Ritornare: Entrevista com Vasco Araújo*. Canal do YouTube Coffeepaste. Publicado em 2 de outubro de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=YPVxw2PuR6c>.
- Visita ou Memórias e Confissões*. Dir. Manoel de Oliveira. Portugal, 1982–2015. 68 min.

INGRID RODRIGUES GONÇALVES

Ingrid Rodrigues Gonçalves é doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, Brasil), com dois períodos de pesquisa vinculados ao projeto Film and Death no Instituto de Filosofia da Universidade NOVA de Lisboa (IFILNOVA), com apoio da CAPES e da FAPERGS.

ORCID

[0000-0002-7288-5376](https://orcid.org/0000-0002-7288-5376)

CIÊNCIA ID

[4C1A-5B10-4C83](https://cienciaid.usp.br/4C1A-5B10-4C83)

Morada institucional

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Av. Paulo Gama, s/n°, Prédio 12.201, 7º andar, CEP 90046-900. Porto Alegre, RS, Brasil.

FABIANA DE AMORIM MARCELLO

Fabiana de Amorim Marcello é doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com período de estudos na Universidade Paris III e pós-doutorado no Institut d'Études Politiques de Paris (Sciences Po). Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

ORCID

[0000-0001-9720-2650](https://orcid.org/0000-0001-9720-2650)

CIÊNCIA ID

[3F1B-6502-32FB](https://cienciaid.usp.br/3F1B-6502-32FB)

Morada institucional

Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Av. Paulo Gama, s/n°, Prédio 12.201, 7º andar, CEP 90046-900. Porto Alegre, RS, Brasil.

Declaração de conflito de interesses

Os autores declaram não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

Gonçalves, Ingrid Rodrigues e Fabiana de Amorim Marcello. 2025. “O movimento de reencontro em documentários autobiográficos: retornar aos corpos, arquivos e objetos de uma vida.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 134-155. <https://doi.org/10.34619/tpbf-deh2>.

Recebido Received: 2025-05-30**Aceite** Accepted: 2025-11-04

© 2025 Ingrid Rodrigues Gonçalves e Fabiana de Amorim Marcello. Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos da [Creative Commons Attribution License](#), que permite o uso, a distribuição e a reprodução sem restrições, em qualquer meio, desde que os autores originais e a fonte sejam devidamente creditados.

Monstrous, Alienated, and Still Labouring Dead Philosophers: Karl Marx (with ‘Chinese characteristics’ and ‘chthulumedia features’) meets Confucius ... in a crepuscular theory crystal

Filósofos Mortos, Monstruosos, Alienados e Ainda em Trabalho: Karl Marx (com ‘características chinesas’ e ‘vestígios de chthulumedia’) encontra Confúcio... dentro de um cristal teórico crepuscular

DAVID H. FLEMING

University of Stirling, Scotland
david.fleming@stir.ac.uk

Abstract

This essay explores the Chinese “TV Theory Film” *When Marx Met Confucius*, which surfaced in 2023 charged with complex political, ethical, and philosophical tensions. Engaging several of these, the paper argues that the live-action portrayal of *Kong fuzi* (Master Confucius) alongside a “Deepfaked” Karl Marx, and a chaotic constellation of other Chinese politico-philosophical icons, appear designed to dislodge a potent political image of deep Chinese time—one that the crystalline theories of Walter Benjamin and Gilles Deleuze can help us to politically deconstruct and map. The reanimated aesthetic figures of dead philosophers intellectually performing therein are also discussed as being doubly or even trebly “monstrous:” first, in Marx’s sense of how alienated workers become dismembered and dis-organ-ised monsters under systems of capitalism; second, through Deleuze’s notion of the history of philosophy producing mutant “monsters” made to speak whatever their creators dictate. In this case, Marx and Confucius function as monstrous philosophical personae—intercessors for an absent-present author, one articulated through the master signifier of what is known as “Xi Jinping

Thought on Culture.” However, these propagandised images of still-labouring dead philosophers also betray a mutation in semicapitalist desires for technological *monstration*. For, newfangled non-human software actors gesture us towards the weird agencies of deceptive and con-trolling forms of “chthulumedia” which help to reify a synthetic and syncretic version of “Marxism with Chinese characteristics,” with this exposing in turn another facet of what we might call after Benjamin a “small crystal of the total event,” or what Deleuze might frame as a disjunctive crystalline synthesis. By such means the paper identifies a new twist to the ‘Lazarean’ return of long dead philosophers for political work in the remediated present.

Keywords

When Marx Met Confucius | Chthulumedia | Hunan TV | Confucius | Karl Marx; | Xi Jinping | Walter Benjamin | Gilles Deleuze | Dead Philosophers | Chinese Film Philosophy

Resumo

Este ensaio explora o filme teórico-televisivo chinês *When Marx Met Confucius* (Quando Marx conheceu Confúcio), que emergiu em 2023 carregado de complexas tensões políticas, éticas e filosóficas. Ao envolver-se com várias dessas tensões, este texto argumenta que a representação em live-action de Kong fuzi (Mestre Confúcio), ao lado de um deepfake de Karl Marx e de uma constelação caótica de outros ícones político-filosóficos chineses, parece concebida para deslocar uma poderosa representação política do tempo profundo chinês — uma imagem (representação) cujas teorias cristalinas de Walter Benjamin e Gilles Deleuze podem ajudar a desconstruir e a mapear politicamente.

As figuras estéticas reanimadas de filósofos mortos que ali “atuam” intelectualmente são igualmente discutidas como sendo duplamente, ou até triplamente, “monstruosas:” em primeiro lugar, no sentido marxista de como os trabalhadores alienados se tornam monstros desmembrados e “des-órgão-nizados” sob sistemas capitalistas; em segundo, segundo a noção deleuziana de que a história da filosofia produz “monstros” mutantes feitos para dizer o que os seus criadores lhes impõem. Neste caso, Marx e Confúcio funcionam como monstruosas personae filosóficas — intercessores de um autor ausente-presente, articulado através do significante-mestre do que se designa por “Pensamento de Xi Jinping sobre a Cultura.”

Contudo, estas imagens propagandísticas de filósofos mortos ainda em labor também traem uma mutação nos desejos semi-capitalistas de um “monstrar” tecnológico. Pois os novos atores não-humanos de software apontam para as estranhas agências de formas enganosas e controladoras de “ctulomédia”, que contribuem para reificar uma versão sintética e sincrética do “marxismo com características chinesas.”

Tal exposição revela, por sua vez, outra faceta daquilo que poderíamos designar, segundo Benjamin, como um “pequeno cristal do acontecimento total”, ou, segundo Deleuze, como uma síntese cristalina disjuntiva. Deste modo, o ensaio identifica uma nova torção no “retorno lazareano” de filósofos há muito mortos, convocados para o trabalho político no presente corrigido.

Palavras-chave

When Marx Met Confucius | Chthulumedia | Hunan TV | Confúcio | Karl Marx | Xi Jinping | Walter Benjamin | Gilles Deleuze | Filósofos Mortos | Filosofia do Cinema Chinês

“Borrow a corpse to resurrect the soul” instructs *The Thirty-Six Stratagems* (Taylor 2013), a treatise passed down since the sixth century as a guide to China’s political, martial, and civic leaders. An axiom also reanimated, if not doubled down on, for the recent Chinese “TV Theory Film” (Sun 2023) *When Marx met Confucius* (Li Yuesheng 2023). Therein, the long-dead titular idols—a wizened live-action *Kōng Fūzǐ* or Master Confucius (Gao Feng) and an uncannily “Deepfaked” Karl Marx (Xu Yazhou)—get respawned to star in an updated screen adaptation of Guo Moruo’s 1926 essay “Marx Enters the Confucian Temple.” From which, Marx’s red “crab” faced spectre visits the lingering spirit of China’s (then) paramount ancestral philosopher in a Shanghai temple, to discover if Communism might not take root in China (1999, 78).¹ In marked difference to its literary precursor, the “shanghaied”² bodies and synthetic souls haunt the modern psychotechnology dialogue in fluent Mandarin, in and around a virtual Hunan television studio—as part of a “phantasmagoric” sigil endorsing the virtues of what is known today as “Xi Jinping Thought on Culture.”³

By design, the multifaceted crystalline structure of *When Marx Met Confucius’s* (WMMC hereafter) generates an atmospheric head space for its two—what we might call after Susana Viegas (2023; 2025) “Lazarean” screen philosophers to playfully interact with a hyperreal swirl of computationally resurrected and informatically reanimated Chinese figures and artefacts. At one point the resurrected duo view a touristic VT of Laozi sightseeing ultra-modern Chinese libraries and archives, for example, while interviewing an animated Qin era terracotta soldier: transported from one necropolis

- 1 Throughout their discussions, which in Guo’s story are filtered through teams of translators and compradors, the duo come to see that Confucianism is in essence a “pre-scientific Marxism” (Dessein 2019, 138). In Gou’s story the revelation reads thus: “‘Ah, you’re right!’ Marx now began to exclaim: ‘I never imagined that two thousand years ago in the distant East there was already an old comrade like you! Our views are completely at one. How can there be people who say my thought is at odds with yours, that it does not suit the national conditions of China and cannot be implemented here?’ ‘Ail’ Confucius at this point suddenly exhaled a long sigh—a sigh long enough to release two thousand years of pent-up frustration” (1999, 84).
- 2 To “shanghai” or get “shanghaied” is an old naval term associated with dosing and kidnapping to force someone into labour against their will upon a ship (Fleming 2025, 8), or as Homay King puts it, “to drug or otherwise render insensible, and ship on board a vessel wanting hands,” if not to “transfer forcibly or abduct, to constrain or compel” (2010, 51). The term became popular in the mid-to-late 1800s, when sailors were often coerced into service on ships bound for Shanghai or elsewhere in China. In this context, I suggest that the two dead philosophers are being “shanghaied”—compelled to work against their will, or without consent—within a propagandist “vehicle” for Xi Jinping Thought.
- 3 Notion of “psychotechnologies” and the “psychotechnological” are derived from Culture Industry critiques but popularised by media archaeologists such as Friedrich Kittler (1999, 160) and Bernard Stiegler (2010) to foreground the controlling and manipulative affects/effects of media forms on psychic life, specifically foregrounding the erosion of critical thinking/thought. Stiegler’s engagement in particular gestures to the power of television and internet search engines, which appear vectorially evoked by the form and content of WMMC.

to another. Other dug-up relics include an animated photograph of Chairman Mao Zedong—which gets projected as an animated 2D surface *within* the virtual 3D studio, implying that the reanimated “president for life” has been condemned to a flattened phantom zone *à la* General Zod.⁴ Confucius and Marx also talk with a propagandist poster of Lenin, gawp at a reanimated ancient Chinese cave painting, marvel at modern magnetic bullet trains, and quiz a hologrammatic AI version of Confucius (more on which below). These and many more spectacular set ups are introduced by a roster of besuited “scholars and propagandists” well-schooled in “Xi Jinping Thought,” afore a small “live” studio audience composed of Chinese schoolchildren—who occasionally toss leading softball questions to the reanimated philosophers who respond as avatars for the *philosophies* they each lend their proper names too: “How did Marxism take root, then germinate, and finally grow into such a deep-rooted and lush tree today?”

Notwithstanding its contrived nature, the series emerged charged with complex and divisive political, philosophical and ethico-aesthetic tensions. Engaging these, this essay argues that the efficaciously curated constellations operationalised appear designed to dislodge a potent image of “deep” Chinese time—the temporal horizons of which can be critically mapped and politically deconstructed through the crystalline theories of Walter Benjamin and Gilles Deleuze. For, if the series appears engineered to evoke what Benjamin might call a *jetztzeit*-charged “small crystal of the total event,” I read it as a political film in the “main melody” (*zhu xuanlü*) key: engineered by China’s power players to promote the homogenous (action-image) advance of the governing historical-ideological narrative.⁵ My essay thus identifies a new twist on the Lazarean return of long-dead philosophers for political work in the remediated present.

To make sense of such, I first draw on Deleuze and Guattari’s contention that the history of philosophy can be read as the production of “monstrous” philosophical personae: figures repurposed to speak under the sign of a new author(ity) structure, with the dead philosophical icons here appearing fabricated as ideological “intercessors”

4 In *Superman II* (Richard Lester, 1980) the gang of three supervillains led by General Zod (Terance Stamp) get imprisoned in a 2D “crystal” prison.

5 Colloquially, the “main melody” refers to a dominant political motif first introduced at the CCP’s National Film Work Conference in the 1980s. David H. Fleming and Simon Harrison expose how during the Hu Jintao era the term increasingly became “associated with the state’s embrace of modernisation and leading citizens into a better future” (2020, 21). In today’s Xi Jinping era, Stella Chen charts how the phrase increasingly draws associations with “the general tone of the times (not unlike the German *Zeitgeist*),” and that in the worlds of mainland media production, “despite the push for commercial success,” main melody works often appear “largely unattractive to foreign audiences, owing to their sometimes stiff adherence to narrow CCP-led views of morality” (Chen 2022). I would add that online comments about the *WMMC* show suggest foreign audience do appreciate the series slow paced political and historical lessons, especially when compared to US political communications during the 2023 election cycle. While some commentators backhandedly celebrate the campiness and “cringiness” of the visuals and spoken CCP sentiments, the main melody mode also becomes interesting with respect to its political action-image film toying with time-image features.

of the sublimating master signifier of “Xi Jinping Thought.” Meanwhile, combining a mix of philosophical models from the East and West, including those of Confucius and Marx, allows me to approach the uncanny return of these politico-philosophical icons as commodified and command “(con)trolled” figures that appear abstracted, alienated and made monstrous to themselves.

Marx’s own techno-philosophical analysis of alienation, as a process of dismembering and dis-organ-ising the labouring body, also proves strikingly apt for approaching digitally resurrected philosophers. As too does Jean-Luc Nancy’s film theory, which helps finger ultra-modern technical forms used as acts of “*monstration*,” or technologically grounded *showings* (off), in and of themselves. From such a vantage, I concomitantly argue that the Deepfaked Marx resound with a wider posthuman “chthulumedia” assemblage of deceptive and violent image systems, whose weird agencies and cross-kingdom imminglings body forth a “grotesque” version of “Marxism with Chinese characteristics.” In tandem, my media-archaeological approach ultimately exposes two “phantasmagorical” philosophers whipped into new semiocapitalist forms of what I call “command (con)trolled” propagandistic performance.

Broadcasting the still-labouring dead to the “lying flat” generation (in CCP time)

Launched at the CCP’s “National Conference on Propaganda, Thought, and Cultural Work” in Beijing on October 8, 2023, WMMC was telecast the following evening across Chinese territory.⁶ On the Hunan Propaganda Department’s official website the five half-hour instalments are advertised as focusing “on the spirit of General Secretary Xi Jinping’s important speech at the symposium on cultural inheritance and development, while systematically explaining the historical origins, theoretical logic, formation process, and significance of the ‘second combination’”⁷. The latter is a political leitmotif associated with Xi’s syncretic blending of Marxist socialism with “Chinese characteristics” (*qua* traditional Han Chinese culture), which gets processually resynthesized to fit China’s techno-capitalist present (and future).

In contradistinction to China’s first two big screen “bioepic” (re)incarnations of Confucius—in Fei Mu’s National Defence Film *Kǒng Fūzǐ* (1940) and Hu Mei’s Huallywood blockbuster *Kǒngzǐ* (2010) which were respectively the most expensive Chinese films of their days—this more modest propagandist “screen-play” conjures forth only

⁶ Each episode was also made available to watch, rewatch or catch up on online.

⁷ The serial instalments of the pseudo-live show—produced by the Propaganda Department of the Hunan Provincial Party Committee and various Hunan Radio and Television subsidiaries—were respectively entitled: “Inquiry into the Scriptures”; “Mountains and Flowing Waters”; “The Road to Union”; “Creating New Faces”; and “Consolidating the Foundation and Creating the New.”

the *spirit* of China's ancestral master philosopher/signifier.⁸ Specifically, to reflect upon modern life and wants in Xi's (post)socialist Chinese present. By such coin, *WMMC*'s more proximate screen ancestor arguably becomes the 2011 Foshan television series *Kong Zi* (Han Gang & Qian Ning), which was strategically produced as part of a restorative "Chinese classic" (*gouxue*) programme in an earlier postsocialist phase, i.e. as part of a "relearning movement" endorsed during another intense era of state, social and subjective/psychic transformation (Lee 2011, 7), namely Hu Jintao's premiership, to help recirculate and rehabilitate the then denigrated Confucian image-imagination after political eviscerations culminating, during the Mao era, in the Red Guards dynamiting Confucius's tomb and hanging a naked corpse afore it (Mitter 2024).

To be clear, although the long-form 2011 drama did work to restage and dramatize import scenes from the venerated philosopher's life, these generally appeared suspended within a present-tense story device: a millennial PhD student researching on the legacy of Confucius' life and work upon modern Chinese life. Her research project includes videoing high school lessons on filial piety which, befitting for a primetime "relearning" lesson, appear illustrated using tableaux from the *Shengji tu* (*Pictures of the Sage's Traces*, 1444). In marked difference to *Kong Zi* though, *WMMC* retreats fully into the present tense and only softly toys with historical dramatization.

For example, the third "Road to Union" episode begins in a Republican era costume drama mode. Therein, Hu Shih (1891-1962), a political advocate for Chinese language reform and democracy (whose worldview is visually communicated by his dark Western suit, short spiky hair, and stylishly rimmed spectacles), approaches a young street peddler to buy some smokes. As Hu reaches for a Western brand from the boy's tray, an older figure dressed in a traditional Qing era costume—Zhang Shizhao (1881-1973)—interrupts: "You should choose a traditional Chinese brand." Their dispute over Western or Chinese cigarettes spontaneously escalates into a politico-philosophical debate over China's (past-)present modernising project: "Being invaded by modern powers has proven our traditional culture to be useless" submits Hu, "we must admit that we are inferior to them in every way." Provoked, Zhang counters that China should "study the West" but also "honour" and "bring back" Confucius: "We are not Western people. These are not Western lands. And we are not on Western time."

⁸ My typographical splitting and hyphenating of *screen-play* was a conceptual fashioning introduced in *Cinematically Rendering Confucius* (2025) and designed, there as here, to activate a cluster of overlapping politicised concepts embedded in this synonym for film. The suffix *play*, for example, fruitfully gestures us both toward theatrical personae and performances, but also vectorially to other Chinese traditions associated with strategic games and the art of war. At the same time, the breaking free of the word *screen* invites us to recognise dual, and seemingly contradictory, meanings bound together within this English contranym. For if contemporary usage typically associates screens with semiocapitalist displays and the projection of spectacles, the word can also denote obstruction or concealment, as in the case of a privacy screen, a room partition, or a windscreen (Fleming 2025, 6). The term thus evokes a sense of a strategic showing-hiding gesture.

As intimated, this historical scene is stylistically relayed through a familiar generic form—replete with intuitive shot-reverse-shots and “invisible” continuity edits. However, as the philosophers’ debate gesturally intensifies until the duo resort to barking slogans— “Study the West!”; “Honor Confucius!”— an incongruous off-screen voice calls “cut.” Thereafter, a filmmaking crewmember wearing modern attire is filmed jogging towards the philosophers, with a further cut revealing this to be a set up from a film (possibly this one) being shot on lot. The disorienting crystalline shift next introduces the spectres of Marx and Confucius, incidentally, dressed in earlier historical iterations of a Western Suit and traditional Chinese costume, commenting on the scripted argument they have just witnessed from behind the rigging and cameras (but which viewers watched in its (futural) post-production edited form). Marx and Confucius intercept the staged Qing-Republican era debate about Chinese modernisation, bringing the historical debate up the present day of the philosophical-film that embeds the Republican era philosophical-film within it.

The ludic establishment of a film-within-the-film trope here sparks a disorienting interplay of actual and virtual, while introducing a complex of past, present and future co-ordinates that recall Deleuze’s non-linear “crystal-image” models of narration from *Cinema 2*. Certainly, the *mise-en-abyme* conceit innervates the ancient spirit of Confucius (551-479 BCE) to dialogue with Marx (1818-1883) on the set of a 2023 film which remediates and embeds a Republican era debate staged between two more-recent historical philosophers, also regarding the (past) future of China and its relationship with Western culture and market ideologies. By degrees Marx and Confucius agree to take their multi-temporal hauntological conversations about how “China might combine the Ancient and Modern, Eastern and Western” inside the Hunan “lecture hall,” and so exit the film set to enter the virtual television studio where yet more ghosts and present day stagehands await them.

Other than this one opening gambit, the series otherwise eschews dramatized historical storytelling, implementing historicity and media archaeology instead, primarily as a means of diagnostically prehending and *presently* framing Xi’s “two combinations.” Such a gesture also resounds with a famous saying from the *Analects* (2:11) wherein Confucius proclaims: “A person who breathes warmth into the old while understanding the new is worthy to take as a teacher” (Confucius in Eno 2016, 51). Of course, the form and content of *WMMC* simultaneously also hypostasises the old anti-Confucian maxim (notably absent from the theory film) that, as another Republican era thinker Lu Xun (1881-1936) once reposed it: “Confucius owes his exalted position in China to the wielders of power” (2000, 126).

A relational interplay between such forces results in a charged atmospheric tension becoming palpable. This feeling is most concentrated in the dark crystalline heart of the television “lecture hall,” where the distributed absence/presence or presence/absence of the Xi author(ity) figure/structure most clearly comes to possess the host Professoriate and the spectral stars on stage, whilst directing itself towards the “live” audience of

uniformed schoolchildren: an arrangement that surfaces as an oft overlooked semiotic choice, embodying a synecdochal surrogate for WMMC's true target audience—an expanded cohort of disaffected youth known as China's "lying flat" (*tangping*) or "rotting away" (*bailan*) young, ideologically disillusioned generation associated with a sense of malaise engulfing the world's second largest economy. This helps contextualise the series' bells and whistles embrace of ultra-modern digital imaging technologies and its incorporation of young *Hanfu*⁹ wearing social media influencer such as Ms. Pengpeng—to help administer national-historic pride as a form of Traditional Chinese Medicine (see e.g. Lun Tain 2024; Zhang Tao 2023). Recalling our opening quotation from the *Thirty-Six Stratagems*, WMMC might here be interpreted as attempting to strategically resurrect the proverbial spirit of a young—"lying flat" and "rotting away"—political corpse too.

Monstrous *Monstrating* Philosophical Personae

When directed towards the two dead philosophers sat afore the schoolchildren, the previously cited notion of stealing a corpse to resurrect a spirit comparatively resonates with Gilles Deleuze's description of the "history of philosophy" being akin to a weird act of "buggery" and "immaculate conception"—wherein an author takes a philosophical figure "from behind" to give him "a child that would be his own offspring, yet monstrous," because he must say all that the new author makes him say (1995, 6). The resurrections of Confucius and Marx under the auspices of "Xi Jinping Thought" clearly also fit this model, while likewise appearing "monstrous" in Deleuze's other sense of betraying "all sorts of shifting, slipping, dislocations, and hidden emissions" which mark the return of difference (6).

In their final collaboration, *What is Philosophy?* (2004), Deleuze and Guattari also describe the "conceptual persona," through whom philosophy thinks, as "monstrous" fabricated figures. But these conceptual characters do not simply represent the philosopher; for, by performing their conceptual work, they essentially render the philosopher a mask or "envelope" of the persona. Yet Deleuze and Guattari also describe multiple conceptual personae here as "heteronyms"—a term they purloin from Fernando Pessoa, whom Cyril Connolly notes, generated new writerly identities "like swarms of bees" (Carmela 2011, 121). Over time, the philosopher's fate is ultimately to become their persona(e), meaning that the latter transcend(s) any historical

9 *Hanfu* of "China chic" describes a resurgence of traditional Han era style clothing increasingly worn by proud Chinese citizens to socially signal a form of cultural or national pride. Ms. Pengpeng in particular has amassed a huge domestic following by playing the traditional guzheng stringed instrument in foreign locations where she studies, and is celebrated by the CCP here for showing national and historical pride in China's ancient ways and traditions (including the instrument Confucius played).

or mythological identity (e.g., Plato's Socrates or Nietzsche's Dionysus) (2004, 64).

This swarm of concepts proves particularly productive for approaching the choreographed "Marx" and "Confucius(es)" of Xi, which we find buzzing around WMMC. But because these are screen beings, we can also locate resonances with other metastable terms that Deleuze introduced earlier in his *Cinema* books, such as the "intercessor" and the "aesthetic figure," with the former being an artistic figure through which a film/filmmaker thinks, albeit on this artistic plane via bundles of precepts and affects rather than philosophical concepts. The intercessor is thus a screen being through which Deleuze detects a "block of becoming" interconnecting director and character—with each understood taking a mutually transformative step towards each other (Deleuze 2005b, 222). As mediated screen fabrications, as opposed to actual historical thinkers, the subsumed cast of WMMC clearly also present artistic qualities that relate them to what Deleuze names *aesthetic figures*.¹⁰ Of particular relevance here though, is the extent to which, beyond their artistically stylised presentations, their *Zeitgeist* renderings also body forth a techno-aesthetic edge or excess (AI processing, audiovisual signatures) that uncloaks the material machinery of their abjected creation-projection.

The Deepfake rendering of Marx unquestionably stains these waters the clearest, exposing how a political semiosis of digital forms is put into play alongside spoken (conceptual) and artistic (affective and perceptive) forms. Of relevance here become the digital qualities and software signatures that communicate silent volumes about the embedding world and technologies (techne) co-composing these command-controlled performances and political projections. Jean-Luc Nancy's (2005) description of early film images as a form of *monstration*, or *monstrance* (French for display, demonstration), provides another useful framework here, for looking to earlier technological-image forms he argues that: "The image is of the order of the monster. [...] It is the manifestation of presence, not as appearance, but as exhibiting, as bringing to light and setting forth" (2005, 22). Key here is that as a mode of *demonstration* and display, technological images always already appear synonymous with knowledge and power structures; screening attendant violences and cruelties co-constitutive of such hegemonic forms.

¹⁰ Deleuze clarifies elsewhere that heteronyms or intercessors "can be people — for the philosopher, artists or scientists... but things too, even plants or animals" (Deleuze 1195, 125). Deleuze and Guattari also discuss vectorial lines transversally erected between philosophy and art's differing planes of creative organisation, with the authors acknowledging a style and art to philosophy as much as there is a philosophy of art. Across several books Deleuze insists that art and philosophy are equally creative domains, with the artist described working with bundles of perceptions and affects, while the philosopher creates concepts and machinic ideas. In artistic films featuring philosophers, however, the monstrous conceptual personae conjured onto screen creatively intercept the cinematic logic of aestheticizing characters to poetically express ideas: a plication amplified by politico-philosophical expressions like *When Marx Met Confucius* wherein the screen resurrections of real philosophical personae operate as affective avatars and aestheticised signs of the monstrous *philosophies* they each lend their proper names to.

William Brown's updating of Nancy's models to account for affective encounters with the order-smashing posthuman image-imaginary of the digital cinema also prove instructive, returning us to the present (if in a different register admittedly), i.e. to a digital semicapitalist epoch defined by spectacular *showing* rather than telling (2011, 2012) ideas made constitutionally palpable by WMMC courtesy of its newfangled digital forms that it works to de-*monstrate* its mastery of, and through which the human and the non-human are made to come in and as *grotesque*¹¹ digital spectacles that differently index the schematised links Nancy describes interlinking "images, violence, truth and cruelty" (Brown 2012, 410). Such notions also appear mapped over and onto WMMC as a meta-critical exercise in Confucian media archaeology, as we will discover below.

Phantasmagorical Philosophers in a Crepuscular Crystal

For official sources, it was important to communicate how WMMC reifies Xi's "two combinations" through both form *and* content. One article from *The People's Daily* enthused:

Through AI algorithms, the ancient and modern dialogues give the portraits of the ancients a real-life texture, and augmented reality technology allows classic works such as *The Communist Manifesto* to appear in the sky above the Yuelu Academy, automatically turning the pages of the talks as they unfold, so that people can be immersed in the real world (Sunyi trans Cowhig 2023).

Bracketing the immersive sense of a hyperreal Chinese semistream being evoked here, what I want to currently pursue is how the form and content of WMMC substantiate a meta-film-philosophy exercise, or critical-creative media archaeology investigation into the history and evolution of *monstrating* Confucian media, and its *monstrously* personified image-imaginary.

Two bookending sequences located in WMMC's first and final episodes can best illustrate this point, for together these generate something like a crepuscular crystal-image of the past, present, and future of Confucian media forms. Through them, Confucius emerges as something like a metastable "hyperphilosopher", a term inspired by Timothy Morton's concept of the "hyperobject" (2013), but here gesturing toward the *monstrous* hyperreal more-than-human philosophical persona that appears massively distributed across vast tracts of time, space, and media. To help set up my crepuscular argument, it is useful to recall that when the Lumière cinematograph first arrived in China in 1895, the transnational medium was immediately translated and transmedially mapped onto local, acculturated perceptions of the traditional Chinese *shadow*

¹¹ The term *grotesque* is here used in its original sense of referring to an excessive immingling of human forms with non-human forms (originally animals and plants but here technological forms) as encountered in the art and illustrations of the Ancient Roman grottos. (See e.g. Fisher 2017, 32).

play (*yingxi*) (Jia & Wang 2009), a turn of phrase that both complements and contrasts the German term encountered by Marx, emerging from the modernist European “culture of light,” wherein similar technologies were discussed as a *lichtspiel* (light play). Nevertheless, I ultimately advance the argument that Marx’s (and others) engagement with the *phantasmagorisch*—or phantasmagoria—charts a (crepuscular) middle ground between these flickering interstitial poles. But for now, I want to turn to the disjunctive synthesis of past and future media forms that Confucius serves to straddle and suture together *through* the vanishing medium of WMMC’s televisual present (broadcast in PRC “now time”).

Indeed, in episode one a VT segment titled “Confucius’s Metamorphosis” stages a playful yet pointed visual representation of Confucius’s ever-mutating historical image. Fittingly, a traditional shadow-puppet sequence is here harnessed to demonstrate how successive historical figures, beginning with Mencius, “added layers of makeup” to Confucius’s posthumous philosophical persona. Puppets dressed in different dynastic costumes thereafter circle the dead master’s silhouetted face as the voice-over professes how, in the Han dynasty, thinkers such as Jia Yi and Dong Zhongshu “dressed him up like a Taoist,” while later eras turned him into an emperor, politician, and even a pro-nationalist revolutionary. The visual gag, of having consecutive figures literally repainting the face, helps condense two millennia of historical stratification into a single scene, wherein the original Confucius withdraws into memory as sedimentary colourful portraits accrue and come to define him as a palimpsestual being. (Image 1.0, 1.1).



Image 1.0

Shadow-puppet sequence depicting Mencius applying make-up to a stylized Confucius. *When Marx Met Confucius*, Episode 1 (2023).

©: Hunan TV. Used under academic fair use / fair dealing for criticism and research.



Image 1.1

Continued shadow-play exposition of Confucius being colourfully made up by historical teachers. *When Marx Met Confucius*, Episode 1 (2023).

©: Hunan TV. Used under academic fair use / fair dealing for criticism and research.

Across the VT sequence the addition of ever more filtering layers sees Confucius' face take on a skin-like hue. As such, the critical-creative gesture also erects a crystal-image *mise-en-abyme* that helps anticipate or premeditate the ultra-modern practice of using a layered Deepfake mask to screen Marx in the Xi era (Image 1.6). Somewhat ironically then, the segment closes with the Chinese Communist Party Founder, Zhang Shenfu's call to "return to the basics," which retroactively legitimises Xi-era efforts to apparently strip away accumulated layers to reveal a supposedly "authentic" Confucius beneath,¹² one seemingly happy in this instance though to dialogue with a digitally rendered Marx whose face abounds with accreted algorithmic artifice.

In another crystalline gesture, these shadow play themes differently return in *WMMC*'s final episode, after the televisual Confucius is filmed encountering a futural science-fictional version of his own "self" within a pseudo-World Fair setting—chock full of Chinese robots and commodified technologies. For at the heart of this "Digital Confucius Exhibit" hovers a spectacular hologrammatic AI version of Confucius, performed by Gao Feng—the same actor playing the ghostly star of the Hunan series (Images 1.2, 1.3, 1.4).

¹² With this being an idea also driving forth other mediated representations by Zhang Shenfu's contemporaries in different fields, such as literary author Carl Crow (1884-1945) in his best-selling *Master Kung* (1937) and Fei Mu (1906-1951) in China's first ever screen rendering of the humanist philosopher in the patriotic National Defence Film *Kǒng Fūzǐ* (1940) made during the Sino-Japanese war. In Xi's era however, the stripping back of the Confucius image may also gesture to the trend of picturing him as a form of indefatigable kung-fu style 'action philosopher,' as in Hu Mei's 2010 film, tellingly portrayed by the hard-boiled Hong Kong star Chow Yun-fat.

Confucius: You imitate me quite well.

AI Confucius: I am your digital twin. I not only look exactly like you, but I have also absorbed your school of thought.

Confucius: Absorbed my school of thought!?

AI Confucius: Yes. And that's not all. In the 2,000 years since you passed away, many people have interpreted and developed your ideas. I've also mastered each of these schools.

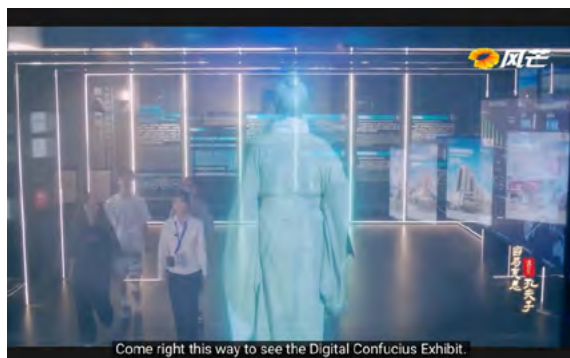


Image 1.2

AI-generated hologrammatic Confucius introduced with its back to camera/viewers. *When Marx Met Confucius*, Episode 5 (2023).

©: Hunan TV. Used under academic fair use / fair dealing for criticism and research.



Image 1.3

AI- Confucius welcomes Marx and Confucius with line from the *Analects*. *When Marx Met Confucius*, Episode 5 (2023).

©: Hunan TV. Used under academic fair use / fair dealing for criticism and research.



Image 1.4

Confucius learns about the super-Confucian AI commodity fetish. *When Marx Met Confucius*, Episode 5 (2023).

©: Hunan TV. Used under academic fair use / fair dealing for criticism and research.

The weird temporal signature crystallising around this hypermediated science fictional encounter fittingly enough recalls one that Fleming and Harrison discuss in their earlier engagement with the modernisation programme articulated to the 2010 Shanghai World Expo - somewhat anachronistic event that, as Anna Greenspan put it, hypostasised the CCP's vision of Chinese modernity moving "forward to the past" (Greenspan 2014, 2; Fleming and Harrison 2020, 109-10). Of further guidance here is Walter Benjamin's earlier detournement of Marx's concept of the *phantasmagoria* in relation to the World Exhibitions of his lifetime, which he viewed as pilgrimage sites for commodity fetishism: "They open a phantasmagoria which a person enters in order to be distracted. The entertainment industry makes this easier by elevating the person to the level of the commodity" (Benjamin 2002, 7).

Benjamin's ideas certainly help critically reframe the elevated hologrammatic spectacle of Confucius viewed here, hovering becloaked in the blue lustre of a technological emperor's new clothes, projected forth as the ultimate Chinese semiocapitalist commodity. This fetishistic projection of a protected and purified historical spirit exposes how, to tear another passage out of Benjamin: "Tradition henceforth assumes the character of a phantasmagoria in which primal history enters the scene in ultramodern get-up" (Benjamin 2002, 116). Further recalling Benjamin's views on other crystal palace spectacles, this tech-spectre has also clearly "acquired a 'ghostly objectivity' and leads a life of its own" upon a "phantom stage" (Benjamin 2002, 181).

The Confucius ghost hosting *WMMC* here archaeologically acts as a vanishing mediator or dissolving stitch of sorts, suturing together the shadowy apparitions of the Confucian(-media) past and the phantasmagorical monstrosities of a computational AI-Confucian(-media) future. The latter embodies a synthesis of heritage signifier

and modern techno form that *WMMC* aims to express ecologically through its flashy mise-en-scene. As such, the fantasy splitting of Confucius into past, present and future media aspects grants a metastable quality to the massively distributed and differently mediated hyperphilosopher being, which complements the equally monstrous *monstration* of Marx, whose grotesque tech-image stylisation arguably appears even more violently and ironically charged in this context.

Technical Violence and Command Con(troll)ing of the Alienated, Still-Labouring Dead Philosopher

Among other things, Jonathan Beller fingers colonialism, slavery, the plantation, and the factory as the “blastosphere” of today’s computational control societies (Beller 2018; Fleming 2023). The colonies, be it noted, are reenvisioned by Beller as Europe’s first “content providers,” operating on systems of racist extraction and financialisation (Beller 2018, 166). Repurposing the work of Marx and Engels from a Chinese perspective, David Leiwei Li makes a comparable point, observing that the “First Coming of Capitalism” to China arrived through contact with extractive European colonisers and drug-pushing Victorian gunships. But in the new millennium, what Li terms the “Second Coming” of capitalism to China unfolded through a new flotilla of affective screen technologies/techniques—helping reshape the postsocialist Chinese state and subject in ways that further dissolved distinctions between the human and what he calls “post-human monstrosity” (Li 2016, 201-16). Such notions can be drawn into fresh relief by considering the posthumous forms of violence associated with the technical realisation of Marx, with its plastic “gelatinous blob” of a Deepfaked head resulting from the Hunan creators leaning into posthuman AI face-filtering software.¹³

As already intimated, what most interests me here is the extent to which certain showy excesses associated with the imaging technologies/techniques used to render Marx “unconsciously” (read materially and stylistically) historically contribute to meaning-making. For alongside scripted pronouncements and aesthetic considerations, these cannot easily be divorced from our ethico-aesthetic reading of *WMMC*’s expressive propagandist *imaging-imagination*. Before turning to the Deepfake technologies/techniques though, it is worth briefly backtracking to consider how technical imaging techniques and media forms circulating during Marx’s lifetime became profoundly entangled in, and helped to condition, the political philosopher’s own historical critiques of Victorian capitalism.

¹³ The term “gelatinous blob” is a literal translation of Marx’s term “*eine bloße Gallerte*” which he introduces and frequently uses in *Capital* to discuss the use value of undifferentiated human labour. See for example Paul Ritter’s translation (Marx 2024, 16).

For the media archaeologist Friedrich Kittler, media famously determine our collective situation (1999, xxxix). The writing and philosophy of Marx offer an illustrative case in point, especially on account of how tropes like alienation, anonymity, fragmentation, and abstraction appear directly drawn from, or conditioned by, adjacent discourses and practices associated with influential Victorian “psychotechnologies” (to borrow another term from Kittler). Consider for example how in ‘Wages of Labour’ (1844) Marx wrote: “Since the worker has sunk to the level of a machine, he can be confronted by the machine as a competitor.” Or again, where he describes workers and the machine, or worker and the commodity, moving into a mutually transformative relationships via the production of watches. For there, the generic “body of the commodity” increasingly becomes shaped by the “expenditure of human brains, muscles, nerves, [and] hands” to the extent that “all these *membra disjecta* come together for the first time in the hand that binds them into one mechanical whole” (Marx 2015, 31, 240; see also Novak 2007, 126). For the early film historian Tom Gunning, Marx’s philosophical writing betrays an even more “frequent use of optical metaphors to describe the process of false consciousness under capitalism,” with these skirting the camera obscura, the phantasmagoria, and the pre-narrative cinema of attractions (2004, 8), or *monstrations* to recall Nancy (2005, 86).¹⁴

Marx’s sustained use of media machines as material metaphors for how capitalism produces a form of distorted ideological illusion is also a gesture picked up by W.J.T. Mitchell (1987), who riffed on Marx’s description of the camera obscura as “a machine for producing a very specific kind of image” (1987, 162) or privileged form of “image behind the concept” in his politico-philosophy (162). As Mitchell explains, the properties and effects of the camera obscura helped Marx picture how “illusions,” “phantoms,” “chimeras,” and “shadows of reality” get conjured forth by German ideologists under the capitalist system (Mitchell 1987, 169). Both Mitchell and Gunning tally a broader set of Victorian optical machines found conditioning Marx’s philosophical thought, with the magic lantern—famous for operationalising “magic and necromancy” as part of a wider “phantasmagoria” tradition—serving as another key tutor image. With this tecno-device functionalised to aid Marx’s conceptualisation of “Exchange value” and “commodity fetishism” (Mitchell 1986; Gunning 2004; see also Derrida’s discussion of ghosts in his 2006 *Spectres of Marx*).

¹⁴ To me, Marx’s description of how the dynamic labour processes reduces the labourer’s contribution to a form of “still” frame subsumed within the dynamic commodity also recalls and recasts the technical unconscious/conscious image-imaginary relation between still photographic frames and the moving cinema—as evoked in Laura Mulvey’s description of the cinema as *Death 24X a Second* (2004). As Marx writes in The Section entitled ‘The Labour Process or The Production of Use-Values’: “That which in the labourer appeared as movement, now appears in the product as a fixed quality without motion. The blacksmith forges and the product is a forging” (1909-10, 6). Updating to this computational context, the Deepfake forges, and the Marxist screen product is a forgery.

Despite productively appropriating Victorian psychotechnologies as material metaphors, Marx generally warned against the extravagant and violent extractions inflicted upon human minds and bodies by the mechanical fruits of techno-capitalism. Of relevance to our considerations of Deepfake techniques below, Marx made much of the labourers who must create themselves an abstracted and dis-organ-ised body (whose parts become rendered divisible and interchangeable), such that it became a monstrous *gelatinous* entity “that exists and works outside of the contingencies of the human and the biological” (Novak 2007, 130). From this perspective, both workers and commodities (as well as commodified workers) increasingly came to be defined by the composition of dynamic and still parts fitted together into novel posthuman arrangements (2015, 47-9). Novak points to how Marx describes processes of mechanical production as a form of “artistic bodybuilding,” which “mechanically ‘takes’ pieces of bodies” and montages them together into new forms of “social hieroglyphic” (2007).

The influence of photography, cinema, and photographic montaging on Marx’s thought would be distilled and shipped forward in the critical philosophy of Walter Benjamin, whose work makes more tangible how technical imaging techniques and cultural productions interfere with and condition critical perception and analysis. For example, in a well-worn passage (particularly apt for our analysis of WMMC here), Benjamin celebrates Marx’s conjoining of “a heightened graphicness” [*Anschaulichkeit*] with a “historical materialist” method as a means of carrying over

the principle of montage into history. That is, to assemble large-scale constructions out of the smallest and most precisely cut components. Indeed, to discover in the analysis of the small individual moment the crystal of the total event. And, therefore, to break with vulgar historical naturalism. To grasp the construction of history as such. In the structure of commentary (1999, 461).

A finely cut and formally constructed assemblage (of the “refuse” of Chinese history) replete with historical commentary is precisely what we find manufactured as the historical crystal palace that is WMMC, and the Marx figure within it can serve as our small crystal of the total event,¹⁵ albeit our considerations of the grotesque philosophical monstrosity conjured and operationalised within this crystalline psychotechnology demand we wrestle with new software regimes and technical image forms that condition and determine today’s collective situation.

¹⁵ In the above Benjamin passage, we can locate a parallel conceptual reference to what I am here calling the “small crystal of the total event,” which we might frame as a privileged image, detail, or gesture that serves to expose in miniature the complexity of an entire historical situation. Here, the Deepfake Marx figure serves as a multifaceted crystalline image whose fragmented form and split faces allow us to discern different elements and forces at play within and across the wider cultural assemblage (Xi’s politics, semiocapitalist psychotechnologies, chthulumedias forms, and so on).

Before getting there, it is ironic to note that it was the 1875 photographic portrait of Marx—with his grey-beard and famous “lion’s mane” captured by John Mayall—that helped the Marx *imago* transmutate into an abstracted and reproducible politico-philosophical icon within his own lifetime (Scolari 2020, 122), and thereafter into a posthumous politico-philosophical *idol* (*qua* “social hieroglyph”) after the photograph became artistically reproduced and recirculated in socialist states and spaces such as Leningrad and Beijing. Increasingly circulating as overdetermined commodities or political fetishes that “demand faith,” these portraits of Marx were however ultimately no longer able of convincing viewers of such, as they had become hermeneutically “self-referential” (Scolari 2020, 145). Which is to say, empty signifiers: Marx = Marxism.

To be clear, the grotesque “gelatinous” Deepfake head and face of “Marx” operationalised across the series appears to vectorially approximate these previous historical portraits (Images 1.6). Which is to say, these (indexical and iconic) signs of Marx appear to have served as the “raw” data upon which the Deepfake AI was trained (see image 1.5). To return to our image of sedimentary palimpsestual portraits from the shadow play section, we might imagine Xi here to be applying his own proverbial layer of make-up to his key intercessor’s face.

Mediated Marx: Photographic Icon and Painted Idol



Image 1.5

Two-Image Composite. Left: 1875 Portrait of Karl Marx by John Mayall. Public Domain Photograph. Right: Photograph of the Great Hall of the People during conference to celebrate the 200th anniversary of Karl Marx’s birth. Photographer Ju Peng, Copyright: Xinhua News Agency Used under academic fair use / fair dealing for criticism and research.



Image 1.6

Deepfaked gelatinous Karl Marx trained on photographs and portraits.

When Marx Met Confucius (2023).

©: Hunan TV. Used under academic fair use / fair dealing for criticism and research.

Comparable forms of (dis)informatic-imaging put into circulation within contemporary semicapitalist cultures gesture to what Beller calls a historical shift toward an even higher orders of abstraction than that which Marx observed (and likely could have imagined) during Victorian-era capitalism, with the latest generation of AI machines, which harvest human cultures as their “unconscious,” leading to the old M-C-M’ (money-commodity-more money) formula that Marx conceptualised mutating into new exchange circuits of I-M-I’ (information-money-more information). By similar cookies, Marx’s theory of the labouring body also consequentially undergoes a transformative semicapitalist detour, in this instance through uncanny informatic software that signals a return with difference of phantasmagoric techniques that see the reanimated past/dead spectacularly deterritorialised from its/their historical ground. This is *WMMC* writ large.

The Chthulumedia Ethico-Aesthetics of the still-labouring Dead

WMMC’s use of Deepfake techniques exposes the CCP materially “(con)trolling” the Marx image-imagination. Coining the neologism *(con)troll* to mark a conceptual synthesis of “conning” and “trolling” associated with fake and affective forms of new media (such as Deepfake), Brown and Fleming (2020b), engaging with pornographic Deepfakes, link these weird deceptive techniques to newfangled forms

of “*chthulumedia*” that, rather than aiming for realism, increasingly render the fake hypernormal.¹⁶ Worth reiterating here is that the term Deepfake folds together notions of AI “deep learning” and “fake imaging” in reference to a range of software techniques that typically find the heads of celebrities or icons pasted, often unconvincingly, over the bodies of lesser-known labourers/performers (Brown and Fleming 2020b). The 2023 rendering of Marx is in keeping with this grotesque description, in that across several scenes the lesser-known Han actor, Xu Yazhou, labours to perform as Marx from “beneath” a glitchy AI software mask.¹⁷

A pointed ethical issue emerging around the use of Deepfake technologies gravitates around the reanimation of dead celebrities, or what Denver D’Rozario (2013) calls “Delebs,” without care or consent. An exploitative issue previously brought to a head by the digital resurrection of 20th-century stars such as Bruce Lee, Michael Jackson, Marilyn Monroe, and James Dean, who were all made to foster secondary brand associations or perform posthumously in commercials, concerts, and films not of their own choosing. But if for commentators such as Van Der Pool these posthumous techniques reveal a “craven exploitation of the dead” (2003, 18; D’Rozario and Yang 2016), for Katherine Fusco deriving consent/permission from long-dead icons becomes more of an interpretive project (2023). Xi’s interpretations notwithstanding, if we accept D’Rozario and Yang’s definition of celebrity as any individual enjoying public recognition (2016), then the iconic figure of Marx surfaces as an ironically charged example of a Deepfake Deleb made to interpretively/intellectually labour after their death, without consent.

Certainly, unlike the aforementioned Deleb performers, the alienation and exploitation of Marx’s persona takes on an added charge if viewed through his own techno-cultural critiques—especially when rebooted for the postsocialist-semiocapitalist Chinese context. For as noted, Marx once described mechanical production as a form of “artistic bodybuilding” that binds body parts into new monstrous wholes, for the benefit of violently controlling and dominating forces (Novak 2007, 126). As such, it becomes almost a *trolling* gesture to (re)arrange Marx’s *dissecta membra poetae* into

16 Brown and Fleming deploy their notion of *chthulumedia* to describe deceptive, tentacular digital forms and practices that emerged from a cephalopodic *umwelt* (2025, 2020a, 2020b). As hardware and software, *chthulumedia* archaeologically emerged from biomedial experiments that interconnect the brains and bodies of oceanic invertebrates and the architectural principles of computer memories (2020a, 10). Although inspired by encounters between, among others, H. P. Lovecraft, Vilem Flusser and Donna Haraway, *chthulumedia* appears monstrous not only by fantasy because it materially opens thought to nonhuman worlds and unfathomable posthuman scales and depths. Today in our world of screened semiocapitalism, *chthulumedia* typically operates through systems of distraction, duplicity, governance, and control (Brown and Fleming 2025).

17 Beyond the glitchy software signalling the fake nature of Marx’s gelatinous head and face, Xu Yazhou’s fluent Mandarin voice and acculturated Chinese gestures and movements similarly betray that this is not an attempt at producing an “authentic” or real approximation of the dead German thinker.

a monstrous Xi intercessor—who moreover woos viewers as a grotesquely fetishised techno-semiocapitalist spectacle. Ruminating: in one *WMMC* episode the gelatinous Marx reads aloud a line from a 1688 French edition of *The Analects* (gifted to Xi by President Macron in 2019 we learn): “A man should not be a vessel.” Confucius explains that, for him, “a vessel” meant a “tool, like a bowl, rather than a fully developed person.” Marx returns: “Capitalism certainly turns people into tools, so I can see where our views align.” While he says this though, Marx literally is a techno-vessel or Deepfake vehicle steered by a notoriously (con)trolling political author(ity) to profitably countersign off on “Xi Jinping Thought.”

Intriguingly, throughout the theory film the Deepfake Marx mask periodically deforms and reforms, occasionally thinning or stretching to bare the alienated approximations of the Han actor Xu’s otherwise digitally overcoded facial features. Pointedly, these glitching qualities appear to get leaned into rather than corrected, as if making a stylistic virtue of the excessive flaws that de-*monstrate* by other means Xi’s notion of “Marxism with Chinese characteristics.” Recalling Nancy, such effects also remind how today’s Deepfake techniques operate as an original *monstration* in and of themselves, that provide the techno-aesthetic ground for violent philosophical *demonstrations* (Nancy 2005, 86). As such, we encounter a Marx persona affectively styled as a complex superpositional being: a hybrid “con” that “trolls” the philosophical persona while weaving its monstrous tentacles deep into the textual/textural author(ity) (sub)structure of Xi Jinping Thought. The counterfeit *Geist* of the political thinker is accordingly both exercised (put to work) and exorcised (alienated from itself) in service of another *Zeitgeist*: rendering Marx a self-alienated being whose revolutionary Communist spirit appears violently transfigured and synthetically pasteurised to align with a Heavenly mandated, hierarchical world order—grounded in processed and stabilised Confucian ideals of unbending “loyalty to the sovereign” (Huang 1997, 191). *Welcome to the rising sea levels of the unreal.*

Conclusion

As discussed, in *WMMC*’s “Digital Confucius Exhibit” two or three monstrous politico-philosophical heteronyms come digi-face to inter-face. Remarkably, for a Confucian screen-play, none of the Confuciuses emerge or operate as a *real* philosopher (with specific ideas, beliefs, or worldviews). The ghostly ancestor hosting the grotesque spectre of Marx thus diverges from earlier screen iterations—such as the hard boiled “action philosopher” played by Chow Yun-fat in Hu Mei’s megaplex blockbuster; the doubt-ridden, all-too-human master in Fei Mu’s Sino-Japanese National Defence Film; and the baroque biographical figure rendered through the long-form Foshan television series. By contrast, *WMMC*’s bland anaesthetised (con)figuration appears little more than a benevolent, bearded forefather who, through performative displays of mild

amusement and abstract wisdom, weakly gestures towards the ineffable virtues of a golden era of Han “Chineseness” for a youth-oriented “Make China Proud Again” propagandistic commission.

Turning to the imaging of the posthuman AI Confucius, it is telling that this is introduced with his back to viewers, suspended within a blue enlightened phantasmatic zone (Image 1.2), akin to a hologrammatic science fictional version of Benjamin’s “angel of history” with his face oriented towards the past. As such, the two heteronymic *monstrations* approaching his elevated feet (image 1.3) arrive as the politico-philosophical refuse of a national catastrophe piling up before his (and the viewers’) eyes, as if the staid futuristic hyperphilosopher was himself able to “awaken the dead,” and master or “make whole what has been smashed” (Benjamin 1990, 258).¹⁸

With such in mind, the Hunan creators appear to have constructed their crystalline “theory film” to appear charged up with the efficacious energy of Benjaminian *jetztzeit* (now-time), or to hit home(s) with the Marxist (dis)charge that (film) philosophy should change rather than interpret its world.¹⁹ In the last analysis, though, *WMMC* fails to detach from the fabricated continuum of homogenous empty political time, emitting only the familiar hum of a melodious CCP progress vehicle. For here, the necropolitical refuse of China’s deep history, aired at prime time across the “One China” geopolitical territory, appears vortextually²⁰ spun out in the service of a synthetic vision of the PRC’s imagined future. Or again, as Xi’s ancestral intercessor reverberates it: “The Chinese people have a million-year-long human history, a 10,000-year-long cultural history, and a 5,000-year-long civilization. This is the foundation on which we’re building a modern Chinese civilization.” A backdated Han ideal more narrowly sliced by the command con(trolled) Deepfake Marx who flatters his fellow heteronym thus: “Your philosophy has been passed down for 2,500 years. It will surely last another 2,500 years. Scholars consider your work *the beating heart of China*.” Echoes here too then of the Party slogan from George Orwell’s 1984 that declares: “Who controls the past controls the future: who controls the present controls the past” (1950, 29).

¹⁸ Benjamin’s famous description of the angel of history, based on Paul Klee’s *Angelus Novus* goes thusly: “His face is turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed” (1990, 258).

¹⁹ Comparatively speaking this 2023 CCP screen-play might also read as a *cool* political extension of traditional Chinese medicine, standing in stark contrast to the heated affective chthulustreams of the “fake news” communications and divisive propagandising marking the 2023 U.S. election.

²⁰ “Vortextual” is a term coined by Garry Whannel for sports studies wherein online media streams are triggered by a whirlpool effect or vortex event’ that tends to draw in non-experts and outside commentators (see e.g. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803120241523>). While *WMMC* clearly had a similar effect outside of sports studies examples, the term is also used here to evoke the series’ own vortex of Chinese textual references, and account of recursive media forms.

The crystalline encounter between all Xi's historical heteronyms and present intercessors within *WMMC* help perfectly reify how the social relations between people and classes have become over coded in China today by new forms of relation between semiotic commodities and tech-image forms. To riff on Benjamin again then, when Xi's Marx slipped out the door of paradise to meet Xi's Confucius, the storms of change were clearly not blowing. For, rather than permitting a crouched and coiled "tiger" to leap from a charged-crystalline prism into the future, we are instead haunted by a cagey "Tigger" playing with golden age idols: not to awaken history, mind, but rather to stabilize the current regime through the staged choreography of the long-venerated (and still labouring) dead.

Acknowledgments

I extend my sincerest thanks to Pedro Inock for his thoughtful assistance in translating the concepts and ideas in my title and abstract into Portuguese. Much appreciated. I'd also like to thank the article's two anonymous reviewers for their positive reports and enriching suggestions. Big thanks also to the editorial team, for all their hard work taking this essay from an early draft through to publication form. All errors remain my own.

References

- Ai, Jing. 2023. "Confucius Meets Marx: Xi's Propaganda TV Show." *Asia News*, October 19, 2023. <https://www.asianews.it/news-en/Confucius-meets-Marx-Xi's-propaganda-TV-show-59386.html>.
- Bai, Ji'an. 2006. "Hu Shih and Zhang Shizhao." *Chinese Studies in History* 39 (3): 3–32. <https://doi.org/10.2753/CSH0009-463390403>.
- Bazin, André. 1999. "On the Ontology of the Photographic Image." In *Film Theory and Criticism*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 166–73. Oxford: Oxford University Press.
- Beller, Jonathan. 2018. *The message is murder: The substrates of computational capital*. London: Pluto Press.
- . 2021. *World computer: Derivative conditions of racial capitalism*, New York: Duke University Press.
- Benjamin, Walter 1990. "Theses on the Philosophy of History." In *Critical Theory and Society*, edited by Stephen Eric Bronner et al. London: Routledge.
- . 2002. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . 2007. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, 217–53. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books.
- Berg, Olaf. 2021. "Benjamin and Deleuze: Approaches to a Critical History in Film Images." *Research in Film and History* (3): 1–34. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15453>.
- Brott, Simone. 2010. "Deleuze and 'The Intercessors.'" *Log* 18 (Winter): 135–51. <https://www.anycorp.com/store/log18?category=Log>.
- Brown, William. 2012. "Monstrous Cinema." *New Review of Film and Television Studies* 10 (4): 409–24. <https://doi.org/10.1080/17400309.2012.666455>.
- . 2011. "The Pre-narrative Monstrosity of Images: How Images Demand a Narrative." *Image & Narrative* 12 (4): 43–55. <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/184>.
- Brown, William, and David H. Fleming. 2025. *Infinite Ontologies of the Chthulustream: Posthumanism and Racial Capital in Contemporary Streaming Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Brown, William, and David H. Fleming. 2020a. *The Squid Cinema From Hell: Kinoteuthis Infernalis and the Emergence of Chthulumedia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Brown, William, and David H. Fleming. 2020b. "Celebrity Headjobs: or Oozing Squid Sex with a Framed-up Leaky {Schar-JØ}." *Porn Studies* 7 (4): 357–66. <https://doi.org/10.1080/23268743.2020.1815570>.
- Chen, Stella. 2022. "Main Melody." *The China Media Project Dictionary*. February 18, 2022. https://chinamediaproject.org/the_ccp_dictionary/main-melody/.
- Ciuraru, Carmela. 2011. *Nom de Plume: A (Secret) History of Pseudonyms*. New York: HarperCollins.
- Confucius. 1997. *The Analects of Confucius: A Literal Translation*. Translated and with an introduction by Chichung Huang. Oxford: Oxford University Press.
- Cowhig, David. 2023. "Mao and Confucius Meet Marx." *David Cowhig's Translation Blog*, October 16. <https://gaodawei.wordpress.com/2023/10/16/2023-mao-and-confucius-meet-marx/>.
- Crow, Carl. 1937. *Master Kung: The Story of Confucius*. Hamish Hamilton.
- Culp, Andrew. 2016. *Dark Deleuze*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles. 1995. *Negotiations, 1972–1990*. Translated by Martin Joughin. New York: Columbia University Press.
- . 2005. *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: Continuum.
- . 2005. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: Continuum.

- . 2006. “What Is the Creative Act?” In *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*, edited by David Lapoujade, 317-29. Translated by Ames Hodges and Mike Taormina. Cambridge, MA: MIT Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2004. *What Is Philosophy?* London: Verso.
- . 2004. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. London: Continuum.
- Dessein, Bart. 2019. “Guo Moruo on Marx and Confucius.” *Asian Studies* VII(XXIII) (1): 129-50. <https://files.core.ac.uk/download/294839860.pdf>.
- D’Rozario, Denver, and Guang Yang. 2019. “The History and Evolution of the Market for ‘Delebs’ (Dead Celebrities).” *Atlantic Marketing Journal* 8 (1): Article 8. <https://digitalcommons.kennesaw.edu/amj/vol8/iss1/8>.
- D’Rozario, Denver. 2013. “Dead Celebrity Uses in Advertising and Marketing.” *International Journal of Consumer Research* 2 (1): 59-83. <http://dx.doi.org/10.5539/ijms.v5n2p1>.
- Dyer, Richard. 1997. *White*. London Routledge.
- Eno, Robert. 2016. *The Great Learning & the Doctrine of the Mean: Translation, Commentary, and Notes*. Retrieved from <https://scholarworks.iu.edu/iuswrrest/api/core/bitstreams/84e59243-b0aa-4318-ac30-adco454cf6a3/content>.
- Feldman, Allen. 2015. *Archives of the Insensible: War, Photopolitics, and Dead Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fisher, Mark. 2017. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater.
- Fleming, David H. 2025. *Cinematically Rendering Confucius: Chinese Film Philosophy and the Efficacious Screen-Play*. London: Palgrave Macmillan.
- Fleming, David H., and Simon Harrison. 2020. *Chinese Urban Shi-nema: Cinematicity, Society and Millennial China*. London: Palgrave Macmillan.
- Fusco, Katherine. 2023. “Girls Who Can’t Say No: Celebrity Resurrections and the Consent of the Dead.” In *Incomplete: The Feminist Possibilities of the Unfinished Film*, edited by Alix Beeson and Stefan Solomon, 300-321. Berkeley: University of California Press.
- Greenspan, Anna. 2014. *Shanghai Future: Modernity Remade*. Oxford: Oxford University Press.
- Gunning, Tom. 2004. *Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and Its Specters*. Conference paper. <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:14797459>.
- Guo, Moruo. 1999. “Marx Enters the Confucian Temple.” Translated by Matthew Finkbeiner and Joh Timothy Wixted. *Rendition* 51 (Spring): 77-86. <https://johntimothywixted.com/pdf/203.pdf>.
- Huang, Chichung. 1997. “Introduction & Terms.” In *The Analects of Confucius: A Literal Translation*, by Confucius, 3-35. Translated and introduced by Chichung Huang. Oxford: Oxford University Press.
- Jia, Leilei, and Jing Wang. 2022. “On Yingxi: Exploring the Origin of Chinese Film Aesthetics.” *International Communication and Chinese Culture* 9: 213-28. <https://doi.org/10.1007/s40636-022-00257-1>.
- Kennedy, Niall. 2020. “The Intercessor or Heteronym in Gilles Deleuze and Fernando Pessoa.” In *Machinic Assemblages of Desire: Deleuze and Artistic Research* 3, edited by Paulo de Assis and Paolo Giudici, 273-80. Leuven: Leuven University Press.
- King, Dylan Levi. 2023. “Karl Marx Meets Confucius on Hunan TV.” *ChinaTalk*, October 28, 2023. <https://www.chinatalk.media/p/karl-marx-meets-confucius-on-hunan>.
- King, Homay. 2010. *Lost in Translation: Orientalism, Cinema and the Enigmatic Signifier*. Duke University Press.
- Kittler, Friedrich A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated by Goffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford University Press.
- Lee, Joseph. Tse-Hei. 2011. “The Cinematic Representation of Confucius.” In *From Philosopher to Social Icon: Reflections on Hu Mei’s Confucius*, edited by Joseph Tse-Hei Lee, Ronald K. Frank, Renqiu Yu, Bing Xu. Hong Kong Shue Yan University. <https://core.ac.uk/download/pdf/46710977.pdf>.
- Levin, Noa Natalie. 2019. “Living Mirrors of the Universe: Expression and Perspectivism in Benjamin and Deleuze after Leibniz.” PhD diss., Kingston University. <https://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/46865/1/Levin-N-46865.pdf>.
- Li, David Peiwei. 2016. *Economy, Emotion, and Ethics in Chinese Cinema: Globalization on Speed*. New York: Routledge.
- Lun Tian, Yew. 2024. “Want More Innovation? China Should Open Up More, Says Harvard Scholar.” *The Straits Times*, June 24, 2024. <https://www.straitstimes.com/asia/want-more-innovation-china-should-open-up-more-says-harvard-scholar>.

- Marx, Karl. 1909-1910. *Capital: A Critique of Political Economy*. Vols. I-III. Translated by Ernest Untermann. London: Charles H. Kerr & Company.
- . 2024. *Capital: A Critique of Political Economy*. Vols. I. Translated by Paul Reitter. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitter, Rana. 2024. “The Real Roots of Xi Jinping Thought.” *Foreign Affairs*, February 20, 2024. <https://www.foreignaffairs.com/reviews/china-real-roots-xi-jinping-thought>.
- Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nancy, Jean-Luc. 2005. *The Ground of the Image*. Translated by Jeff Fort. Fordham University Press.
- Novak, Daniel. 2007. “Labours of Likeness: Photography and Labour in Marx’s Capital.” *Criticism* 49 (2): 125–50. <https://www.jstor.org/stable/23128732>.
- Orwell, George. 1950. 1984. New York: A Signet Book.
- Pye, Michael. 1994. “Syncretism versus Synthesis.” *Method & Theory in the Study of Religion* 6 (3): 217–29. <https://www.jstor.org/stable/23549531>.
- Sahraoui, Nassima. 2017. “A Crystal of Time: (Political) Reflections towards a History of the Now: Benjamin and Derrida.” *Anthropology & Materialism* (Special Issue I). <https://doi.org/10.4000/am.796>.
- Scolari, Baldassare. 2021. “Remembering Karl Marx: Image — Icon — Idol.” In *Highgate Cemetery: Image Practices in Past and Present*, edited by Marie-Therese Mader, Alberto Saviello, Baldassare Scolari. 121-148. Nomos Verlagsgesellschaft.
- Schwartz, Margaret. 2013. “An Iconography of the Flesh: How Corpses Mean as Matter.” *Communication* 12 (1). <https://doi.org/10.7275/R5TB14T7>.
- Stiegler, Bernard. 2010. *Taking Care of Youth and the Generations*. Stanford University Press.
- Stewart, Garrett. 2007. *Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Suni, Yu. 2023. “Xiangpai TV Theory Film When Marx Met Confucius Is on the 9th.” *People’s Daily*, October 10, 2023. <https://www.ldlx.com/content/646754/54/13143502.html>.
- Taylor, Peter. 2013. *The Thirty-Six Strategems: A Modern-Day Interpretation of a Strategy Classic*. Oxford: Infinite Ideas.
- Tim, Lee Wing. 2023. “Viewers Ridicule Propaganda When Marx Met Confucius.” *Radio Free Asia*, October 23, 2023. <https://www.rfa.org/english/news/china/china-marx-confucius-10232023200659.html>.
- Troyer, John. 2007. “Embalmed Vision.” *Mortality* 12 (1): 22–47. <https://doi.org/10.1080/13576270601088525>.
- Van der Pool, Lisa. 2003. “Thomasville Furniture Casts Bogart for New Line.” *Adweek* 44 (7): 18. <https://www.adweek.com/brand-marketing/thomasville-furniture-casts-bogart-new-line-61876/>.
- Viegas, Susana. 2023. “Death as Film-Philosophy’s Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time.” *Film-Philosophy* 27 (2): 222–39. <https://doi.org/10.3366/FILM.2023.0227>.
- . 2025. “Death-Images: Gilles Deleuze on Alain Resnais’ ‘Lazarean’ Characters.” Paper presented at the *Film-Philosophy* Conference, L’Università ta’ Malta, June 23. <https://www.um.edu.mt/events/filmphilosophyconf2025/>.
- Zhang, Tao. 2023. “When Marx Met Confucius: Xi Jinping’s Attempt to Influence China’s Intellectual Loyalties Has Met with a Mixed Reception at Home and Abroad.” *The Conversation*, November 9, 2023. <https://doi.org/10.64628/AB.q6aryxq9g>.

Biographical note

David H. Fleming is Senior Lecturer/Associate Professor in Film and Media at the University of Stirling. He is a co-founding editor of EUP's Screens, Thinking, Worlds book series and the author of five monographs and multiple articles, films, and video essays.

ORCID

[0000-0002-3176-0745](https://orcid.org/0000-0002-3176-0745)

Institutional address

A32 Pathfoot Building, University of Stirling,
Scotland, UK FK9 4LA

Declaration of conflicting interests

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

To cite this article

Fleming, David H. 2025. "Monstrous, Alienated, and Still Labouring Dead Philosophers: Karl Marx (with 'Chinese characteristics' and 'chthulumedia features') meets Confucius ... in a crepuscular theory crystal." *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 156-182.

Received Recebido: 2025-05-30**Accepted** Aceite: 2025-11-04

© 2025 David H. Fleming. This is an open access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Cidade-tempo: imagem, duração e as poéticas do viver urbano no cinema contemporâneo

Time-City: image, duration, and the poetics of urban life in contemporary cinema

PAUL NEWMAN DOS SANTOS

Universidade de São Paulo, Brasil
Universidade de Sevilha, Espanha
paul.santos@usp.br

PAULO CESAR CASTRAL

Universidade de São Paulo, Brasil
pcastral@usp.br

Resumo

O texto explora como o cinema contemporâneo realista (pós-anos 1990) transforma a cidade em matéria sensível, articulando-a com o conceito deleuziano de imagem-tempo. Expõe-se uma mudança histórica de um cinema clássico da imagem-movimento, que espelhava a cidade moderna funcionalista, para um cinema outro que privilegia a duração bergsoniana, hesitação e subjetividade. Argumenta-se que tal movimento é reconfigurado por uma vertente expressiva do cinema realista contemporâneo que abandona narrativas resolutivas para focar em corpos em deslocamento, gestos mínimos, esperas e silêncios. Essa estética revela a cidade não como projeto organizado, mas como espaço poroso e fragmentado, palco de tensões entre aceleração capitalista e experiências sensíveis marginais. Recuperando autores como David Harvey, Hartmut Rosa e Jonathan Crary, debate-se como a atualidade sustenta uma aceleração e fragmentação do espaço que leva o cinema contemporâneo realista a capturar o ordinário como ato político. Nesse sentido, busca-se expor como a imagem-tempo surge como dispositivo crítico renovado. Ao se apoiar em estéticas realista historicamente anteriores, o cinema de agora suspende a ação e expõe falências sistêmicas do pensamento urbano. Devolvendo, com isso, a densidade perceptiva de um presente esvaziado. Ela opera numa geografia transnacional e descentralizada, conectando realidades locais diversas de um mundo globalizado, através da atenção ao corpo que habita ruínas, interstícios e fluxos dissonantes. Assim, argumenta-se que o cinema contemporâneo não apenas representa a cidade, mas a habita como campo

Palavras-chave

de pensamento, insistindo na presença humana frente à lógica de apagamento do espaço mercantilizado.

imagem-tempo | duração | imaginário urbano | experiência urbana | cinema contemporâneo

Abstract

The text explores how contemporary realist cinema (post-1990s) turns the city into sensitive matter, articulating it with the Deleuzian concept of time-image. A historical shift is exposed—from a classical cinema of the movement-image, which mirrored the functionalist modern city, to another cinema that privileges Bergsonian duration, hesitation, and subjectivity. It is argued that such a movement is reconfigured by an expressive strand of contemporary realist cinema that abandons resolute narratives to focus on bodies in displacement, minimal gestures, waits, and silences. This aesthetic reveals the city not as an organized project but as a porous and fragmented space, a stage for tensions between capitalist acceleration and marginal sensitive experiences. Recovering authors like David Harvey, Hartmut Rosa, and Jonathan Crary, it is debated how the present sustains an acceleration and fragmentation of space that leads contemporary realist cinema to capture the ordinary as a political act. In this sense, the aim is to expose how the time-image emerges as a renewed critical device. By relying on historically prior realist aesthetics, today's cinema suspends action and exposes systemic failures of urban thought. Thereby returning the perceptual density of an emptied-out present. It operates in a transnational and decentralized geography, connecting diverse local realities of a globalized world through attention to the body that inhabits ruins, interstices, and dissonant flows. Thus, it is argued that contemporary cinema does not merely represent the city but inhabits it as a field of thought, insisting on human presence in the face of the erasure logic of commodified space.

Keywords

time-image | duration | urban imaginaries | urban experience | contemporary cinema

1. Introdução: entre imagens e cidades, um olhar que hesita

Um homem caminha lentamente pela neve, em silêncio. O vento cobre a calçada com um branco irregular. Nenhuma música, nenhum corte. Só o ruído de seus passos e o som abafado da cidade ao fundo. Essa cena emblemática de *Uzak* (2002), de Nuri Bilge Ceylan, registra um olhar que não antecipa nem conclui, somente acompanha. Estende-se sobre o gesto mínimo do protagonista que caminha pela neve sem revelar explicitamente seu destino. É esse tipo de olhar que transforma o urbano em matéria sensível no cinema contemporâneo realista. Aqui a cidade não se revela somente como cenário, mas como superfície a ser tocada, onde cada ruído se torna vestígio. Giuliana

Bruno (2002) nos volta para isso com a dimensão tátil que o cinema constrói na sua visualidade. Um modo de ver com o corpo e em geografias não-centralizadas, onde a imagem adquire espessura e se aproxima da pele.

A cidade que se desenha nesse gesto é mais um espaço sensível que um território organizado. Assim, estamos falando de um imaginário que não representa a cidade da planta ou da maquete, mas a que está no nível do corpo. Em *Uzak*, os personagens não se deslocam em uma objetividade pré-revelada, mas vagam por uma subjetividade aberta. O cinema realista contemporâneo, ao recusar o corte rápido e a progressão dramática de um roteiro de causa e efeito, faz da errância um método de olhar. E nesse método, a cidade emerge como organismo poroso, mais próximo da incerteza do cotidiano do que da imagem-síntese da modernidade.

O que este texto propõe é justamente um percurso que visa compreender tal perspectiva contemporânea sobre cinemas que olham para o urbano real. Para isso, articula-se o pensamento fílmico a discursos urbanos — do ideário modernista aos fragmentos dispersos da contemporaneidade — com o intuito de discutir como o cinema, atuando como espelho sensível, absorveu, reelaborou e devolveu essas visões ao espectador, até se constituir, na atualidade, como imagem crítica. Em vez de tratar a cidade como mero cenário, buscamos mapear o entrelaçamento entre imaginário urbano e representação da vida, numa perspectiva histórica que revela como as filmagens se engajam nos próprios conflitos do espaço.

Entendemos que a cidade contemporânea, nesse percurso, não é mais aquela da promessa racional do progresso. Ela é palco de tensões entre fluxos e fronteiras; entre mobilidade e exclusão. David Harvey (1989) nos lembra que o espaço urbano é hoje um campo de disputa, onde o tempo da produção, o tempo da mercadoria e o tempo da vida se confrontam. É nesse campo de disputa que Henri Lefebvre (2001) falava do direito à cidade como um direito à experimentação cotidiana, à reinvenção de usos, à apropriação afetiva do território. O cinema contemporâneo, do qual focamos, reivindica esse direito formalmente. Os filmes que se recusam a acelerar, que acompanham corpos cansados, esperas demoradas, caminhadas sem direção, não apenas denunciam essas tensões, mas as fazem matéria fílmica, filmando o ordinário como política, devolvendo ao espectador a consciência de que cada gesto banal é ato de apropriação espacial. De modo que essa leitura não se limita aos grandes centros metropolitanos, mas percorre também geografias outras, pequenas, fragmentadas e descontínuas.

Argumentaremos que essa politização do ordinário e a insistência na hesitação não apenas suspendem a percepção da cidade, mas evocam traços da falência sistemática de um pensamento urbano construído desde a modernidade. O colapso do projeto modernista ortodoxo, que entrou em crise pós-segunda guerra, gera uma extensa crítica que redefiniu o campo dos estudos urbanos. Desde Jane Jacobs (2011), que expôs a negação da complexidade orgânica e da escala humana, até David Harvey (1989), que revelou essa suposta racionalidade como ferramenta da acumulação de capital, podemos ver que o modelo mostrou-se incapaz de lidar com a realidade das cidades. E aqui,

contudo, é um ponto central para nosso argumento, essa falência não se encerrou com a crítica ao modernismo. Ela se reconfigurou. A crise do planejamento totalizante levou, na contemporaneidade, a uma abdicação da própria disciplina urbana. Como aponta Rem Koolhaas (1995), o pensamento urbano é substituído por forças desreguladas — mercado, otimização de fluxos, espaços produtivos — que produzem a cidade sem um pensamento coeso.

Assim, debatemos aqui não apenas as formas de fazer cinema, mas a maneira de perceber e lidar com esse espaço urbano. Para isso, a imagem-tempo proposta por Deleuze (1985), em diálogo com Henri Bergson (2013)¹, reaparece como o principal dispositivo técnico e estético. Como um cinema que não busca resolver a ação, mas prolongar o instante. Mais do que uma progressão linear, ela evoca a finitude de um tempo que nos lembra da passagem irrevogável entre “o que foi” e “o que ainda não é”. Fazer do intervalo um acontecimento significa suspender o fluxo do capital e das narrativas hegemônicas, apostando na potência política da hesitação. É nesse sentido que veremos como tal regime de imagem assimila as sucessivas crises urbanas para chegar à contemporaneidade como um eco da crise do projeto urbano moderno, mas que agora parece se desdobrar em outra crise, policêntrica, da experiência urbana e do próprio espaço-tempo.

Vale notar que a ideia de cidade que emerge dessa relação carrega um carácter fundamentalmente transnacional. Não no sentido de uma homogeneidade de espaços, mas na resposta estética à precarização, aceleração e desorientação normativa produzidas pelo mesmo vetor global do sistema socioeconômico que opera em escala mundial. Veremos, então, como obras de geografias distintas — como Xiao Wu (1997), *Uzak* (2002) ou *Stray Dogs* (2013) — revelam a tensa negociação entre essa força globalizante e as múltiplas e específicas formas de ser e estar no mundo. O transnacional reside, assim, nessa tensão compartilhada, uma geografia não-centralizada que se expressa por ritmos, pausas e sobretudo corpos.

Fala-se, portanto, de um cinema-mundo². Um cinema realista, que coloca no centro

- 1 Deleuze argumenta que Bergson, em *Matéria e Memória*, forneceu a filosofia que o cinema, como prática, viria a materializar. Ele argumenta que o cinema é essencialmente bergsoniano pois sua matéria-prima fundamental não é apenas o movimento, mas a própria duração (*durée*). A imagem-tempo, especificamente, é o dispositivo estético que expõe essa relação revelando a coexistência complexa entre a percepção e a memória. (Deleuze 1983;1985)
- 2 O termo “cinema-mundo” (world cinema) é tradicionalmente usado para categorizar de forma ampla o cinema “não-Hollywoodiano” ou filmes de arte que circulam em festivais internacionais. Lúcia Nagib, entretanto, critica essas definições por se pautarem excessivamente em limites geográficos ou em lógicas de mercado. Buscando uma redefinição, ela leva o “mundo” a sério, tratando-o como a própria realidade material e física que a câmera captura. Em sua defesa do realismo como uma “ética do real”, e não apenas um estilo ou gênero, Nagib aponta um compromisso filosófico de cineastas em se engajar com o mundo físico, permitindo que a realidade (com suas pessoas, paisagens e objetos) se imprima no filme. Embora ela defenda a utilização do “cinema realista” (*realist cinema*) como o termo principal, sua argumentação fornece um novo e potente contorno para a própria noção de

a vida urbana em si, longe dos eixos hegemônicos e de narrativas centralizadas. Lúcia Nagib (2020) comenta como essa visão evoca a construção de um realismo expandido, onde o cinema deixa de ser representação para se tornar experiência presentificada. O plano cinematográfico, que por vezes se alonga no gesto mínimo, atua como dispositivo de diálogo global, conectando olhares de diferentes lugares geográficos pela intensidade no instante vivido. E nesse movimento, do esforço de representar o agora, o esvaziamento do tempo íntimo e a precariedade como paisagem constante tornam-se zonas de contágio entre o espaço urbano e o tempo da imagem.

É nesse gesto de abertura, e não de síntese, que esta introdução se encerra. O que se seguirá será um retorno às bases conceituais da imagem-movimento e da imagem-tempo, conforme formuladas por Gilles Deleuze, não como uma cronologia fechada, mas como um espelho crítico de como o cinema se articulou, historicamente, às formas hegemônicas de pensar e representar o urbano. Da ação à duração, do sujeito ao intervalo, da cidade como projeto à cidade como processo. É nesse deslocamento que começa nosso debate.

2. Do movimento ao tempo: o cinema em diálogo com o urbano

A emergência da modernidade industrial no final do século XIX não apenas reconfigurou o espaço urbano, mas também forjou novos regimes temporais. Enquanto a produção em série exigia a sincronização dos corpos às lógicas fabris, o urbanismo funcionalista, gestado nas primeiras décadas do século XX, convertia a cidade em um organismo técnico. Le Corbusier (1977), em sua defesa da “máquina de morar”, não propunha somente uma estética arquitetônica, mas codificava um projeto civilizatório onde a eficiência mecânica se tornava paradigma existencial. Como se nota logo na declaração do CIAM I³, realizado em 1928, identificava-se a “necessidade de um novo conceito de arquitetura” que “satisfaça as exigências materiais, sentimentais e espirituais” da vida moderna (CIRPAC 1950).

Paralelamente, o cinema clássico, aquele consolidado como linguagem na década de 1920, operava sua própria racionalização do real. A montagem, ao fragmentar o tempo em planos justapostos, impunha uma lógica causal que espelhava a disciplina mecânica da modernidade. Se o relógio era o dispositivo que sincronizava corpos nas fábricas, a

cinema-mundo. Se aqui o “world cinema” é definido por uma ética e não por um lugar, o modelo de “centro-periferia” (Hollywood vs. o resto) é desmantelado. Em vez disso, ela propõe um mapa policêntrico do cinema, no qual filmes de qualquer região podem ser centros de produção realista, conectados por essa ética compartilhada e não apenas por sua oposição a um eixo hegemônico (Nagib 2011; 2020).

3 CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne / Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) foi uma associação fundada em 1928 que organizou congressos periódicos (1928-1959) para debater e reformular os princípios da arquitetura e do urbanismo modernos.

montagem cinematográfica tornava-se o mecanismo que sincronizava olhares. Assim, a metrópole moderna, com sua estratificação de espaços, encontrou no cinema clássico seu duplo técnico e estético. Em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, a dicotomia entre elites em torres de cristal e operários em subterrâneos industriais evocava uma estrutura narrativa que espelha o discurso de modernidade. Mesmo a mediação entre “cabeça e mãos” pelo “coração”, resolvida no clímax do filme, reproduzia, em certa medida, a retórica do projeto modernista, que prometia harmonizar eficiência técnica e humanismo.

Nesse paralelismo, podemos encontrar o que para Deleuze (1983) será a essência do cinema clássico, chamado por ele de imagem-movimento. Um regime de imagem que reproduz uma lógica de racionalização da narrativa. Em uma cadeia de causa e efeito fechada, cada plano era parte de uma narrativa totalizante, assim como cada zona urbana, e cada corpo da cidade, era célula de um organismo que deveria funcionar em conjunto. Aqui novamente *Metrópolis* (1927), a narrativa, reproduz um projeto conciliador que, ignorando o caráter segregacionista dos espaços, discursa sobre o um correto e racional funcionamento da cidade.

Assim, podemos dizer que a valorização de tal poder reconciliador foi encenada pelo cinema da imagem-movimento como retórica resolutiva. A crença de um urbano que poderia se resolver pela racionalização de suas partes, revela um outro caminho de crença no poder de ação do homem sobre o mundo. Em *O Homem Mosca* (1923), de Fred C. Newmeyer e Sam Taylor, o jovem Harold, após se mudar para a cidade grande e conseguir emprego como balconista, enfrenta diversas situações conflituosas e cômicas em seu novo cotidiano. Seguindo uma lógica explícita de causa e efeito rumo a uma resolução conclusiva, Harold age ativamente no espaço urbano, sempre modificando situações a seu favor e demonstrando poder para resolver os conflitos do roteiro.

O filme é, de certa maneira, metáfora do poder de resolução que o urbano moderno acredita possibilitar. Harold, ao escalar a torre do relógio, enfrentando obstáculos como janelas, pombos, ratos e ponteiros, chega ao topo como herói e tem sua coragem recompensada com reconhecimento público, a admiração da noiva Mildred, e uma promoção. Aqui se cumpre uma promessa de sucesso, do poder da ação do sujeito no espaço que ele habita.

O cinema clássico, então, parece absorver uma racionalidade moderna e transformá-la em ritmo visual. Mesmo quando rompe com a linearidade narrativa, como em *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, e *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927), de Walter Ruttmann, permanece atrelado a um imaginário urbano marcado pela funcionalidade. Nessas obras, a cidade é observada sob um viés quase documental, onde a montagem, guiada pela trilha sonora, opera como engrenagem de um sistema visual que espelha a organização racional do espaço urbano. Cada plano funciona como uma peça dentro de uma lógica produtiva. Fragmentos do cotidiano ganham, assim, contornos de uma vida espacializada, revelando como o cinema constrói e reproduz os signos da modernidade.

Vemos aqui uma cidade que não é apenas habitada, mas codificada e racionalizada.

Tal qual a Carta de Atenas⁴ dispõe ao definir a divisão primordial do urbano entre habitação, trabalho, lazer e circulação, esse cinema parece refletir pela montagem uma organização elementar. O regime da imagem-movimento ecoa uma utopia modernista de um espaço totalmente legível, onde até o caos aparente obedecia a uma lógica subjacente.

Apesar desta validação entre linguagens, é evidente que tanto o cinema quanto o projeto moderno tem suas tensões. Simmel (2005) já alertara que a metrópole moderna, com seu intelectualismo calculista, transformava relações humanas em trocas abstratas e os próprios sujeitos pareciam resistentes a essa racionalização. No campo do cinema, Bazin (1991) identifica, algumas décadas depois, como a montagem dissimulava a complexidade do real sob esquemas de causa e efeito. Para Deleuze (1983), inclusive, essa era a limitação da imagem-movimento que fez o cinema buscar outros regimes de imagem. Ao reduzir a narrativa a intervalos utilitários da montagem, o cinema negava o fluxo inconstante e irreduzível da experiência do real.

Nesse sentido, a crise do projeto modernista, e a crise da imagem-movimento, já estava inscrita em sua própria ambivalência. *Metrópolis*, dependia de uma narrativa que resolvia conflitos estruturais com gestos simbólicos, mas paradoxalmente expunha uma crítica a alienação do trabalho mecanizado. Assim, aqui o sistema mecanicista sensório-motor, descrito por Deleuze (1983) como o qual percepção e ação encadeiam-se sem hesitação, começava a ruir sob o peso de suas próprias contradições.

Tais questões da falácia da sincronia perfeita, se fazem concretas após a Segunda Guerra Mundial. Se o cinema refletiu os paradigmas da cidade moderna, agora ele absorve as condições do mundo pós-guerra, cuja reconstrução era necessária, e se reproduz em uma imagem que não está mais necessariamente vinculada à ação do homem sobre o mundo. Em *O Ladrão de Bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica, Antonio passa o dia pelas ruas de Roma com seu filho Bruno, tentando recuperar a bicicleta roubada que garantiria seu sustento, atravessando mercados, becos e falsas pistas que pouco a pouco revelam o vazio de suas tentativas. A busca, mais do que prática, encena a luta por dignidade em meio à indiferença da cidade, onde o progresso promete, mas não ampara. No gesto final, Antonio tenta roubar outra bicicleta, é capturado e humilhado diante do filho. A imagem que resta é a dos dois caminhando em silêncio em cena, como quem carrega, juntos, a frustração de um mundo que não oferece mais amparo nem respostas.

Aqui vemos o cinema materializar corpos incapazes de agir em um mundo desmontado. A imagem-movimento, assim como a cidade da racionalização moderna,

4 Carta de Atenas foi um documento redigido por Le Corbusier com base nas conclusões do CIAM 4 (1933), que sintetizou os princípios do urbanismo funcionalista. Defendia a reorganização das cidades mediante: zoneamento rigoroso das funções urbanas (habitar, trabalhar, recrear e circular); construção de edifícios altos isolados em áreas verdes; prioridade ao transporte motorizado; demolição de tecidos históricos “insalubres”. Seu modelo de “cidade racional” influenciou o planejamento urbano em escala global ao longo do século XX, embora fosse criticado posteriormente por sua rigidez. (CIRPAC 1950)

revelava-se uma ficção. A narrativa já não mirava no poder do sujeito sobre o enredo, assim como o urbanismo totalizante não podia apaziguar a complexidade humana daquele momento. Foi preciso pensar em outros regimes que dessem conta de comentar sobre a complexidade do viver no meio urbano.

Nesse sentido, enquanto cidades europeias reconstruíram-se sob a sombra de escombros, o cinema abandonava a ação resolutiva do herói clássico em favor de corpos que tropeçavam na indeterminação. Em *O Ladrão de Bicicletas* (1948) Antonio não escala relógios nem media conflitos de classe, mas arrasta-se por uma Roma desolada, onde a bicicleta roubada dialogava com a falência de um urbanismo que prometia resolução. Sua impotência não é um fracasso individual, mas sintoma de uma crise epistêmica. A cidade funcionalista, tal qual a montagem clássica, necessitava repensar seus diálogos com o real. Bazin (1991), inclusive, via nesse filme a essência do neorealismo italiano, considerado por ele como um dos marcos fundadores do chamado cinema moderno⁵. Este foi justamente o novo regime imagético que Deleuze (1985) chamou de imagem-tempo. Um movimento que apresentou uma quebra no pensamento narrativo clássico e deu origem a um novo tipo de imagem cinematográfica, de dimensão ontológica, na qual a câmera se fixa em outras esferas da vida, como na espera, na hesitação e na duração.

No pós-guerra, a “crise da ação”, como descrita por Deleuze (1985), desarticula um cinema baseado em circuitos sensório-motores fechados, abrindo espaço para formas guiadas por outras escalas que não pela ação. Em *O Balão Vermelho* (1956), de Albert Lamorisse, a câmera acompanha o balão e o menino por meio de planos contínuos, recusando a fragmentação típica da montagem clássica. Bazin (1991) via nessa escolha técnica um outro modo de olhar, pois ao preservar a continuidade espaço-temporal, o plano-sequência devolvia ao espectador a possibilidade de contemplar ambivalências que a montagem clássica tendia a eliminar.

O urbanismo do pós-guerra, por sua vez, trocava a racionalização pelo corpo. Já era visível a necessidade de um novo pensamento por escritos como o manifesto de 1943, “Nove pontos sobre a monumentalidade”, no qual Sert, Léger e Giedion (1943) anteviram a defesa da “monumentalidade” da cidade não como grandiosidade formal, mas como capacidade de abrigar memórias coletivas. Uma mudança que seria evidente até nos CIAM. Na sua oitava edição, em 1951, o tema “O Coração da Cidade” propôs um debate em que as zonas funcionais deveriam ser substituídas por espaços de encontro, onde o pedestre era medida última (Tyrwhitt, Sert e Rogers 1952). Então, essa guinada ecoava com o cinema moderno uma necessidade de ver a subjetividade dos corpos no urbano. O balão, ao flutuar livremente pelas ruas de Paris, ou Antonio e Bruno

5 Vale citar que, além do Neorealismo Italiano, o cinema moderno trouxe o florescimento de distintos movimentos cinematográficos como a *Nouvelle Vague* francesa, a Nova Onda Japonesa (*Nūberu Bāgu*), a Nova Onda Tchecoslovaca (*Nová Vlna*) e o Cinema Novo brasileiro. Estes movimentos questionavam as convenções narrativas, técnicas e estéticas do cinema clássico e exploravam outras formas de linguagem cinematográfica, temas existenciais e uma nova relação com o real.

caminhando sem rumo por Roma, refletem uma alegoria de uma subjetividade que escapa aos esquemas funcionais e controlados pensamento racionalizado. Jacobs (2011), nos elucida essa alegoria, ao pensar o espaço da rua como lugar de uma “complexidade organizada”, onde o acaso, a convivência e o imprevisto desafiam a lógica do planejamento centralizado.

Nesse contexto, a imagem-tempo de Deleuze (1985) ganha sentido fundante. Nasce dessa crise, não propunha mais ações resolutivas, mas “situações óptico-sonoras puras”. Em *Il Grido* (1957), de Michelangelo Antonioni, a cidade industrial se apresenta em ruínas tangíveis como chaminés inativas, galpões vazios, ruas onde o concreto se desfaz em pedaços. Aldo, o protagonista, não é herói, mas errante. Seu percurso pelo cinturão fabril expõe a falência de um pensamento de cidade que prometia progresso e harmonia social. Antonioni filma sem pressa, deixando que a montagem seque as transições e revele o espaço como uma sucessão de lacunas. Nessas lacunas, a noção de imagem-tempo se materializa. O filme não busca resolução, mas capta o peso de um mundo que perdeu sua narrativa de ação. E, justamente por não haver mais heróis capazes de restabelecer a ordem, o gesto de caminhar assume papel central, pois o conduzir parece ser mais importante que o resolver.

Nesse gesto de errância, inclusive, *Alemanha Ano Zero* (1948), de Roberto Rossellini, opera sua construção espacial. Edmund percorre uma Berlim em ruínas, entra em prédios semi-erguidos e demora em portas partidas, como quem testa as fronteiras de um espaço que já não o reconhece. A câmera permanece imóvel, registrando cada passo do garoto sem oferecer um destino pré-estabelecido. Logo, o vagar torna-se método de leitura urbana, e o cinema, ao se recusar a indicar um ponto de chegada, transforma o andar sem propósito numa forma estética. Inaugura um tempo suspenso que revela as fissuras de uma cidade em ruínas e conduzem a uma forma abstrata de vazio espacial. Aqui, a “situação óptico-sonora pura” de Deleuze se concretiza, pois a câmera não resolve nada, mas expõe, em silêncio, a cisão entre um espaço que representa um passado moderno e a presença inquieta de quem nele caminha.

Trata-se de um tipo de abstração que atravessa um cinema capaz de permitir ao enquadramento durar o tempo necessário para que se perceba a tensão entre corpo e arquitetura. Mesmo em filmes que ultrapassam o neorealismo italiano e se aproximam de uma ficção mais estilizada, essa absorção se mantém presente. Em *Playtime* (1967), Jacques Tati revela, por meio de planos-sequência que percorrem uma Paris fria, feita de vidro e concreto, um sujeito desorientado em conflito com o espaço. Monsieur Hulot tropeça em portas giratórias, perde-se em placas espelhadas e presencia os colapsos pontuais de sistemas que tentam ordenar cada gesto urbano. Ainda que o tom seja o da comédia, o filme, para além da óbvia crítica ao funcionalismo arquitetônico, propõe um tipo de imagem atravessada por corpos indeterminados, mais interessada no pensamento e na subjetividade da narrativa do que em validar qualquer forma de resolução.

Dito isso, apesar da diversidade formal e temática dos filmes mobilizados até aqui, há uma gênese comum que os atravessa. Todos partilham a recusa de um sujeito

plenamente consciente e resolutivo, substituído por figuras que hesitam, caminham, observam e sentem o espaço antes de qualquer gesto de ordenação. Apontamos ser essa reconfiguração do olhar que sustenta a imagem-tempo como novo regime imagético. Sendo que justamente por tocar em uma condição que não é exclusiva da Europa, essa imagem se reconfigura em outros contextos históricos, sociais e geográficos, ganhando contornos próprios em cinemas não centralizados.

No Brasil, por exemplo, esse gesto ressoa com força no Cinema Novo, que absorve o realismo europeu, mas o reinventa a partir de uma experiência radical de subdesenvolvimento e descontinuidade social. Em *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos 1963), o que se vê não é apenas a precariedade da vida sertaneja, mas a duração como forma estética. Os longos deslocamentos da família em busca de sobrevivência, a aridez da paisagem, os silêncios prolongados. Tudo opera sob uma lógica onde o tempo não avança, mas se estende como espera e sentido.

É nesse deslocamento que a cidade também se reconfigura. Já não é o cenário funcional dos filmes clássicos, nem o palco do progresso moderno. Ela aparece como multiplicidade complexa. O urbano, filmado pela imagem-tempo, se torna campo de gestos frágeis e territórios provisórios. O cinema, assim, ao eleger como centro o corpo que habita o espaço, que vagueia ou que espera, converte essas táticas em discurso. Há aqui um modo de ver a cidade por dentro, em escalas menores, mais porosas, mas não menos políticas.

Ao final desse percurso, o que se delineia é um cinema que já não acredita na cidade como promessa. A imagem-tempo, que entre os anos 1945 e 1985 se consolida como novo regime no cinema, encontra no urbano um campo de reverberação. Longe de representar o espaço como espelho idealizado, ela tenta mostrar o real na sua densidade máxima. A cidade não é mais o objeto da narrativa, mas sua condição de matéria instável, sobreposta, fragmentada. E é justamente nesse lugar de falha que o plano se sustenta como tempo que se alarga e insiste no corpo como abertura sensível ao que permanece. Não se trata de criar um imaginário de cidade abstrato, mas de evidenciar as contradições da vida urbana.

3. Ao contemporâneo: corpo, duração e subjetividade

Que formas de existir persistem quando o tempo já não pertence ao corpo, mas aos circuitos da produção e da visibilidade? O que resta do urbano quando as experiências sensíveis são dissolvidas em fluxos automatizados, deslocamentos contínuos e lógicas de vigilância? Se a imagem-tempo, tal como pensada por Deleuze, emergia de uma crise da ação resolutiva e da cidade como projeto moderno, sua presença no contemporâneo parece deslocada. Mais do que suspender a ação, essa imagem sustenta o mundo em sua desorganização. Ela não revela o colapso, mas insiste em acompanhar o que nele sobrevive.

É nesse sentido que Lúcia Nagib e Cecília Mello (2009) propõem a noção de “retorno ao real” como marca de uma tendência transnacional do cinema contemporâneo. A partir de meados dos anos 1990, observa-se uma atualização da imagem realista, agora ancorada na experiência sensível do tempo cotidiano e na materialidade do viver. Diretores como Abbas Kiarostami, Tsai Ming-liang, Béla Tarr, Carlos Reygadas e Jia Zhan-gke não apenas retomam elementos técnicos do realismo moderno, como também os reconfiguram em relação a um presente descentrado, movente e frequentemente opaco. Trata-se de um cinema-mundo descentralizado que, mesmo na ficção, insiste em habitar o mundo em sua pluralidade.

Essa atualização da imagem realista preserva aquilo que Bazin (1991) reconhecia como abertura ao ambíguo e o que Deleuze (1985) via como presença da duração, mas assume contornos outros. Na atualidade, esse cinema trabalha com a matéria urbana de uma cidade consolidada pelo acúmulo de ruínas que nos são colocadas desde as lógicas do pós-Segunda Guerra. Aqui, já não basta reagir à falência dos projetos modernos, mas apostar em uma tentativa de construir imagens dentro de um presente que colapsa continuamente. Afinal, a cidade, nesse movimento, não é somente um debate aberto sobre pertencimento, mas sobretudo um cenário de fluxos dissonantes, de relações interrompidas e de territórios em suspensão. O desafio do cinema, ao se aproximar desses espaços instáveis, não está em reproduzi-los em sua densidade física, mas em revelá-los pela narrativa em seus desvios.

Essa sensibilidade não se limita a uma crítica às promessas do urbanismo, mas dialoga diretamente com mudanças mais amplas na configuração do espaço urbano e nas formas de se estar no mundo. O espaço urbano, na atualidade, passa a se configurar como um fluxo mercadológico. Como propõe David Harvey (1989), a chamada “condição pós-moderna” implica uma compressão espaço-tempo que desestabiliza a experiência local, submetendo-a a lógicas globalizadas de consumo, mobilidade e flexibilidade. A cidade, que mesmo no pós-guerra ainda era palco de narrativas de pertencimento, é agora uma malha disforme de ritmos produtivos. Rem Koolhaas (1995), elucida essa mudança como um colapso do espaço projetado. Para ele, o urbanismo como disciplina capaz de pensar e ordenar a cidade desapareceu, ironicamente, no exato momento em que a urbanização global triunfa. Como resultado direto, essa abdicação disciplinar resulta inevitavelmente em zonas de exclusão e os territórios em suspensão⁶.

Em *Stray Dogs* (2013), Tsai Ming-liang explora precisamente esse contexto para criar a espacialidade urbana da narrativa. Acompanhamos um pai e dois filhos que já não habitam uma cidade no sentido claro de pertencer a um território, mas sim numa

6 Rem Koolhaas (2010) aprofunda esse debate com seu conceito de “*junkspace*”, ao descrever a paisagem arquitetônica residual e caótica que emerge da abdicação do urbanismo com disciplina. Embora frequentemente ligado a interiores de consumo (shoppings, aeroportos), a sua lógica volta-se a espaços que carecem de identidade e coerência, dialogando com outras noções contemporâneas, como os “não-lugares” de Marc Augé (1994) ou os “*terrain vague*” de Ignasi de Solà-Morales (2006).

tensão entre sobrevivência e necessidade. Em uma malha disforme de espaços urbanos, vivem nas bordas de Taipei, num jogo paradoxal entre deslocamentos constantes por ruínas e viadutos e por uma imobilidade social imposta pela condição de seus corpos marginais. Aqui, a abdicação do urbanismo, que Koolhaas (1995) diagnosticou, é visível. Os espaços que eles habitam são campos residuais que apenas acomodam o processo da sobrevivência e não da plena vida urbana. A ausência de moradia fixa, o trabalho precarizado, os atos cotidianos como dormir e comer em espaços degradados não são apenas escolhas de enredo. Vemos uma cidade habitada por um viver em territórios que são resultados diretos da crise do espaço-tempo que atinge contemporaneamente a lógica global. O gesto do pai, vendendo placas publicitárias sob chuva intensa, é a imagem exata de uma experiência local desestabilizada e submetida a um ritmo produtivo impessoal que já não oferece qualquer noção possível de pertencimento e urbanidade. Vemos, por essa narrativa, corpos marcados pela precariedade que carregam a cidade como ruína.

Tal subjugação do corpo sobre uma urbanidade precária não se limita a um estar espacialmente deslocado. Afinal, estamos aqui apontando para uma crise de compreensão do espaço-tempo na atualidade, não apenas num regime de espacialidade. Jonathan Crary (2013), ao refletir sobre isso no seu livro *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*, observa que a temporalidade contemporânea é marcada por uma contínua eliminação das pausas. A noite, o descanso, a espera; tudo tende a ser absorvido por um tempo contínuo e funcional do capital. Novamente, a imagem do pai em *Stray Dogs* é a materialização disso. Um corpo obrigado a operar 24/7, para o qual a pausa não é uma opção de fuga do regime que controla sua atuação sobre a cidade. O urbano, nesse cenário, torna-se um dispositivo que opera como desempenho máxima da produtividade, e o corpo que atua nesse cenário reproduz as lógicas produtivas das ruas que aceleram, dos prédios que espelham, dos algoritmos que antecipam.

Nesse contexto, ao mirar na vida precária desses sujeitos, a câmera de Tsai Ming-liang não busca um drama falacioso, mas um acompanhamento atento a uma urbanidade em crise presentificada. Ao fazê-lo, o diretor constrói uma experiência em que a cidade aparece como espaço a ser decifrado frente à condição de habitar o colapso. É por essa via que o filme propõe ao espectador não apenas uma identificação com os personagens, mas uma experiência corpórea de reconhecimento. Aquilo que se vive em tela, sustentado pela duração extrema dos planos, já não é apenas a alegoria dessa crise espaço-temporal, mas sua presença sensível.

A própria insistência do cinema em sustentar tal presença pela duração surge como um ato de resistência ao esvaziamento da experiência. No campo dos estudos urbanos, Hartmut Rosa (2013; 2020), ao discutir a aceleração social como forma de dominação, aponta que uma forma potente de resistência a essa lógica estaria na criação de experiências de ressonância. Isto é, situações em que o tempo não é funcionalizado, mas vivido em relação. Essa perspectiva se alinha à maneira como o cinema realista contemporâneo opera, a de não oferecer uma imagem do mundo, mas de sustentar um tempo

no qual esse mundo possa reverberar. O plano cinematográfico que não se encerra, a cena que não evolui, a insistência na precariedade e nos gestos que se repetem sem finalidade, não são um impasse narrativo, mas uma tentativa de criar um local de relação entre cinema e espectador. Um local que pode ser lido como possibilidade de reflexão dos desdobramentos da crise espaço-temporal que atinge a contemporaneidade.

Esse local de relação que o cinema busca criar com o espectador não se restringe, contudo, aos corpos em extrema precariedade vistos em *Stray Dogs*. A mesma estratégia formal se manifesta em outras realidades como em *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan 2002), que já citamos na introdução. O filme acompanha a convivência desconfortável entre Mahmut, um fotógrafo solitário, e seu primo Yusuf, recém-chegado do interior. A partir de um apartamento em Istambul, os dois compartilham um cotidiano esvaziado de vínculos, ocupando o mesmo espaço sem se encontrar de fato. Embora a narrativa acompanhe uma realidade social completamente diferente de *Stray Dogs*, temos um mesmo tipo de aproximação fundante. O urbano, num sentido literal e material, não é centro da ação, mas presença constante e indiferente, atravessada pela neve, pela chuva, por ruídos e silêncios. As longas caminhadas e as conversas truncadas, em ambos os filmes, revelam um cotidiano que já não se organiza como espaço de pertencimento.

Ainda assim, é evidente que tais obras ainda operam a partir do vivido, aquela dimensão da vida cotidiana que Henri Lefebvre (2001) identifica como o espaço de apropriação afetiva do território. Ou seja, o cinema realista utiliza das escalas ínfimas da vida urbana contemporânea para compor seu local de reflexão e reverberação das diferentes problemáticas que esses corpos filmados vivenciam. Seja na precariedade de *Stray Dogs* ou na melancolia de *Uzak*, é a insistência da câmera nessa dimensão do vivido que sintoniza o espectador com a crise contemporânea do espaço-tempo. Aqui, então, o realismo dos filmes não reside em uma denúncia direta, mas na atenção às camadas menores do viver urbano. É nesse olhar que o cinema realista contemporâneo se ancora, não no diagnóstico da cidade, mas na observação prolongada do que nela ainda persiste — nos gestos mínimos, nas esperas, nos sons.

Esse olhar focado em tais camadas menores do cotidiano tem uma consequência direta na relação com o espectador. O filme deixa de ser uma narrativa assistida para se tornar uma superfície de contato, abrindo a possibilidade de experimentar o espaço fílmico em vez de apenas assisti-lo. É o que Giuliana Bruno (2002) propõe ao encarar a imagem como uma superfície tátil. Para ela, o ver no cinema passa a ser uma experiência háptica em que o olhar não apenas vê, mas toca. A sensorialidade da imagem envolve o espectador, convoca a escuta, o respiro e a permanência. Filmes como *Uzak* e *Stray Dogs* compartilham esse tipo de olhar sinestésico. A câmera permanece, aproxima-se, escava os espaços cotidianos como quem busca não significados ocultos, mas os rastros do que ainda vibra. O urbano filmado não se mostra como monumental ou legível, mas se apresenta em sua fragilidade, construído de sons dispersos, luzes oblíquas e silêncios partilhados.

Na visualidade desses filmes, então, a própria materialidade do vivido, em uma experiência virtualizada, se faz sensível, corpóreo e, sobretudo, tátil. A espacialidade

filmica desses cinemas é estruturada para ser sentida. O som ambiente, por exemplo, é fundamental nessas narrativas, mesmo que contem com cenas pontuais de trilha sonora. Então o som das chuvas, da neve, dos passos, ou até a permanência do silêncio, é sentido como um elemento espacial potente na espacialidade filmica. Além disso, temos a proximidade da câmera, que por vezes acompanha de perto o personagem a ponto de sentirmos o movimento da respiração ou a textura da pele. Mas mesmo quando adota uma distância, a forma como é filmada — o prolongamento das cenas, o enquadramento, a duração dos gestos — permite ao olhar migrar e explorar o terreno fílmico como textura. Com isso, a forma de construir a proximidade do espectador faz o ambiente ganhar densidade, o ar ganhar espessura. Essa insistência nos sentidos reais do espaço faz dele um elemento tátil reconhecível e reverberante. Acompanhamos a narrativa como quem está parado ali junto ao personagem naquele mesmo cômodo, na mesma cidade, naquele mesmo território.

Essa é, portanto, uma medida estética recorrente, que se manifesta com maior ou menor intensidade, mas que efetivamente estrutura a espacialidade filmica desses cinemas. É o caso, também, de *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa, que leva essa lógica tátil não apenas ao espaço fílmico, mas à própria estrutura da poética da narrativa. O filme se passa na zona de Fontainhas, bairro lisboeta em processo de demolição. Acompanhando a vida de Vanda e sua irmã, usuárias de drogas, a câmera permanece dentro do quarto por longos períodos. Não há cortes que aliviam nem elipses que suavizam. O tempo do corpo, entre a fala, o silêncio e a respiração ofegante, estrutura o tempo do filme. Essa insistência não se configura como voyeurismo, mas como gesto de atenção à densidade tátil do vivido. Nesse sentido, a imagem opera como arquivo do presente, não como acúmulo, mas como exposição daquilo que está ali. O espectador não observa de fora, mas compartilha o peso do ar, a umidade das paredes, o silêncio entre as frases.

A taticidade háptica do olhar que esse cinema evoca é, também, o que comprova um local contemporâneo aos personagens, de uma corporeidade que se inscreve no espaço. Dá-se espessura para um cotidiano em atrito com o próprio sujeito. Afinal, aqui não temos mais um espaço do cinema clássico que se dobra na ação do personagem, mas tampouco é apenas um espaço em que o personagem opera pela imobilidade. Evidentemente, ele carrega os traços de vidente da imagem-tempo deleuziana, mas ganha um contorno corpóreo que responde à crise de espaço-tempo que se vive na atualidade. Na relação com o real, a maneira como o corpo filmado se relaciona com o espaço é outra.

Em *Stray Dogs* (2013), já se delimita uma pista de como isso é reproduzido, mas é em *Xiao Wu* (1997), de Jia Zhangke, que está um dos exemplos recorrentes para pensar esse outro modo de relação. O filme acompanha um pequeno ladrão em uma cidade chinesa em processo acelerado de transformação. Xiao Wu caminha pelas ruas, rouba carteiras, tenta manter laços, mas tudo lhe escapa. Há nele um deslocamento constante, não apenas físico, mas afetivo. Os espaços urbanos por onde passa se alteram com velocidade, e o personagem parece sempre à margem. A cidade transforma-se em um cenário que o rejeita em silêncio.

A errância para Xiao Wu não é itinerário, mas modo de estar. O caminhar sem direção e a espera sem horizonte expressam uma existência frágil entre afetos, vínculos interrompidos e lugares transitórios. É nesse deslocamento que o cinema realista organiza um gesto político. Algo de *Xiao Wu* que vemos em diferentes materializações numa extensa genealogia do realismo contemporâneo. Nas deambulações da família em *Stray Dogs*, nos conflitos silenciosos entre primos em *Uzak*, ou ainda, na permanência tátil em *No Quarto da Vanda*. Os personagens vivem na condição dupla de uma crise entre sobreviver e resistir, própria de corpos que não caminham em direção a algo específico. Numa espécie de errância que encarna o que a imagem-tempo evidencia desde sua origem. O corpo que se move não o faz para alcançar um objetivo, mas porque precisa continuar. O espaço não estrutura a narrativa, mas se dispersa com a deambulação dos personagens. As ruas são longas, os enquadramentos fixos, os encontros evasivos. O tempo é o da desorientação. Como uma cidade que se atualiza mais rápido do que pode ser habitada, o plano revela o descompasso entre os fluxos do urbano e o ritmo dos corpos que nele sobrevivem.

Milton Santos (1996), sobre tal descompasso, afirma que o espaço urbano contemporâneo não é homogêneo. Ele é atravessado por múltiplas temporalidades que coexistem em atrito. De maneira complementar às teses de Harvey (1989) e Crary (2013) já citadas sobre a crise do espaço-tempo na contemporaneidade, Santos (1996) argumenta sobre a tentativa hegemônica de impor uma única lógica do tempo que não se realiza plenamente. Pelo contrário, segundo ele, persistem fissuras, ruídos, resistências. A imagem realista contemporânea, ao se deter nos gestos que falham, nos corpos que resistem, nas pausas que demoram, expõe essas tensões. O plano não apenas revela o urbano, ele o escava. Cada cena se torna um campo onde o tempo não flui linearmente, mas se acumula, se contradiz, se dobra sobre si mesmo.

Esse conflito de temporalidades também atravessa os sujeitos. Santos (1996) observa que nem todos se submetem ao regime total da aceleração. Existem corpos que resistem, muitas vezes não por escolha deliberada, mas por sua própria condição. O trabalhador informal, o migrante, o corpo racializado ou precário. São sujeitos que vivem à margem e, por sua condição histórica e social, revelam um evidente atrito entre o tempo do corpo e o tempo de uma cidade mercantilizada em que não há margem para o erro, para o gesto hesitante, tampouco para o corpo que demora.

Paradoxalmente, o que mais se observa nesses filmes são gestos e corpos que demoram. Os personagens acumulam-se em ciclos, arrastados por uma presença que não se resolve. É é precisamente aqui que o cinema atua em sua duplicidade fundamental. Ele representa um presente capturado por uma lógica urbana que esvazia o tempo e dissolve os vínculos. Mas, ao mesmo tempo, ele utiliza esses conflitos entre corpo, tempo e espaço como linguagem. A imagem abandona o tempo da resolução e passa a observar o sujeito no gesto hesitante, nos instantes suspensos. Trata-se de um cinema que olha para a cidade por meio da escala do corpo e não do tempo global mercantilizado.

Assim, através do plano que permanece, do corte que demora, do gesto que não se

justifica narrativamente, o filme organiza uma atenção que mapeia não grandes problemáticas, mas modos de existir em meio a elas. O cinema acompanha como sujeitos inseridos em uma realidade saturada de estímulos e demandas se mantêm em relação com o mundo. Aqui a imagem faz a complexidade do urbano contemporâneo ser lida por escalas legíveis do cotidiano comum. Essa duplicidade entre o sujeito encenado em um presente esvaziado e a experiência dilatada do espectador constrói um tempo de percepção expandida. O gesto mínimo, a espera, a repetição ganham corpo, e revelam em sua insistência o custo humano de uma cidade que não espera.

Há, portanto, uma comprovação de ressonância entre essa imagem e a imagem-tempo do cinema do pós-guerra. O sujeito reflexivo, o corpo em deslocamento, o atrito com o espaço continuam a ser elementos estruturantes. No entanto, o que se vê é uma transformação significativa. O cinema contemporâneo atualiza essa imagem para operar dentro de um presente em que as crises já não são exceção, mas matéria contínua. Os elementos formais são similares, mas os sentidos se deslocam. O agora exige outras tensões, outros modos de expor a falência e a persistência do viver.

Esse movimento de atualização é também um eco do pensamento urbano. A cidade que se inscreve nesse cinema é a consolidação de um longo processo de crise. Como analisamos ao longo desta seção, o que era impasse no pós-guerra se torna estrutura no presente. A aceleração, a dissolução do espaço público, e o tempo funcionalizado não são mais sintomas, mas fundamentos da vida urbana. Nesse contexto, a imagem-tempo reaparece não apenas como índice de crise, mas como esforço para devolver à experiência sensível uma densidade perceptiva. O cinema, ao restaurar o tempo da atenção e da permanência, devolve ao espectador a possibilidade de sentir o presente como espessura e não apenas como fluxo.

Esse gesto segue reverberando. Filmes recentes como *All We Imagine as Light* (2024), de Payal Kapadia, evidenciam a continuidade dessa imagem que se ancora no vivido. Ambientado em Mumbai, o filme acompanha o cotidiano de duas mulheres que dividem um pequeno apartamento enquanto lidam com suas rotinas e fragilidades. A cidade se mostra pela escala íntima de quem espera, de quem habita precariamente. O plano se detém nos gestos silenciosos, nos movimentos suspensos, nos instantes compartilhados sem grandes acontecimentos. O urbano não aparece como arquitetura, mas como espaço tenso de sobrevivência. O filme opera como continuidade dessa imagem que insiste em dar a ver a cidade pela matéria do vivido.

É nessa insistência que a imagem ganha força estética, e sobretudo, reflexiva. A restauração da imagem-tempo de Deleuze não se dá por repetição, mas por reinvenção de seu princípio. O tempo já não organiza a narrativa por ações, mas pela exposição de situações e gestos que revelam a densidade da duração. O plano que não corta sustenta o corpo em sua permanência. Ao acompanhar o gesto que falha, o olhar que não encontra resposta, o caminhar que não chega, o cinema afirma que ainda há tempo e ainda há corpos. É nesse gesto que a imagem-tempo se transforma em campo de reflexão. Não por propor saídas, mas por insistir na presença como forma de permanecer.

4. Considerações Finais: habitar imagens que lembram

Se acompanharmos os movimentos propostos ao longo deste texto, veremos que entre a imagem e o espaço urbano, há um diálogo que, por décadas, não apenas se refletem mutuamente, mas constroem um campo sensível compartilhado de reverberações temporais. O cinema e a cidade mantêm, nesse sentido, uma relação de diálogo dissonante. Não se trata de uma mimese direta, mas de um campo de reverberações onde o espaço urbano, em sua materialidade ou em seu imaginário, fornece ao cinema matéria sensível e densa. Mesmo quando o cenário é recriado, mesmo quando a cidade é ausente como locação física, há ali um eco do mundo vivido. O real penetra a imagem não apenas como registro, mas como tensão.

Essa tensão é, historicamente, o lugar onde o cinema realista constrói sua potência. André Bazin (1991) já havia intuído que o cinema possui um vínculo ontológico com o real. Um vínculo que não depende da transparência da imagem, mas da sua capacidade de manter a ambiguidade viva. Quando Deleuze (1985) identifica, na imagem-tempo, uma ruptura no modo de se pensar a narrativa e o tempo, ele está também reconhecendo essa mesma necessidade, de que o cinema possa dar a ver o mundo na sua complexidade. A imagem, nesse caso, abre-se para outras. Imagem-pensamento, imagem-som, imagem-lembrança, tal como nos fábulas Deleuze, zonas de abertura para o real.

Há, portanto, um atravessamento histórico entre cinema e cidade, não como espelhamento, mas como processo reflexivo. O cinema não devolve o mundo como uma superfície polida, mas o enfrenta como abismo, nas suas complexidades, ambiguidades e contradições. O real, nessa perspectiva realista, não aparece como evidência dada, mas como algo a ser decifrado. O espaço urbano filmado não é apenas registro do que está ali, mas presença virtual do que falta, da lacuna, do que ainda não se formulou. Um modo de olhar que abre a possibilidade do imaginar e do pensar.

Nessa condição, o cinema opera como testemunha. Não de uma totalidade fechada, mas de rastros e lacunas. Ela não apenas documenta aquilo que existe, mas acompanha o que muda, o que desaparece, o que falha. Num local de escuta, absorve da cidade os seus restos, suas falhas, suas zonas de apagamento. A cidade filmada pela imagem-tempo é, assim, uma cidade de vestígios. Fragmentada, contraditória, às vezes esvaziada, mas ainda assim presente.

Notando que a imagem-tempo tem tal característica desde sua inauguração. Como gesto que emerge de uma crise da falência do racionalismo moderno, ela nasce como testemunho do fim. Ela é, por isso mesmo, a memória ativa de uma ruptura. Ela não apenas representa esse colapso, mas o internaliza como forma. Quando a ação deixa de organizar a narrativa e o tempo se torna visível, o que se instaura é a imagem como memória que pensa. Ou ainda, um cinema que lembra. Sendo nesse gesto de rememoração que o cinema também se aproxima da materialidade da cidade real. Nesse momento de mudança de regimes de pensamento, ambos, imagem e espaço, tornam-se dispositivos de sedimentação do tempo.

É essa relação que reaparece na contemporaneidade. A imagem-tempo, que nasceu de um fim, retorna quando outro fim se anuncia. Não o fim das utopias modernas, mas o esvaziamento prolongado de um presente capturado por regimes de velocidade, eficiência e apagamento. O corpo volta à cena, não como nostalgia do cotidiano perdido, mas como insistência na dimensão do vivido como matéria que ainda resta. Algo que, como vimos, ganha na contemporaneidade uma relação que não é apenas visual, mas também tátil e corpórea. A imagem-tempo, nisso, se reinventa e não celebra o passado, mas reivindica o presente como espaço que ainda pulsa, reaparecendo como um duplo: ela mostra o fim de uma crença e, ao mesmo tempo, revela o que sobrevive a ela. O mundo não é mais organizado por grandes narrativas, mas por relatos mínimos, fragmentados, subjetivos. O cinema, nessa condição, encontra novamente sua função de fazer ver o que já não quer ser visto. O gesto mínimo, o corpo hesitante, o espaço em silêncio é aqui um modo de ver. Não se trata de representar o mundo em uma abstração, mas de dar lugar ao que persiste nele.

A imagem-tempo torna-se, assim, uma coleção de rastros. O que ela filma não é o evento, mas o que dele desdobra. Surge entre ruínas, entre restos, entre camadas que não se alinham. E, como procuramos demonstrar, se antes ela respondia à falência da ação e à ruína da cidade moderna, agora responde à saturação do presente e à dessubjetivação da experiência vindas da crise contemporânea do espaço-tempo. É por isso que a imagem-tempo se reconfigura. Ela já não filma apenas um vidente puro que mais registra do que age, típico de sua inauguração, mas dá a ele corpo, identidade e, sobretudo dá ao espaço que ele habita densidade tátil, vivida e política. Isso, pois, filma-se o que persiste, o que não desapareceu completamente, que já não se enuncia com clareza. Incorpora a nebulosidade do ser e estar no mundo de agora.

Essa imagem, portanto, não busca resolução. Ela sustenta o que permanece. Os corpos que não se encaixam, os territórios em suspensão, os tempos que se arrastam. O plano se recusa a cortar, não por inércia, mas por escolha. Ele precisa permanecer para dar forma ao que, na vida, escapa à percepção. Ao recusar o ritmo do consumo, o cinema, nessa visão realista, oferece ao espectador não apenas uma narrativa, mas um lugar de pensamento. Um espaço de insistência.

A imagem-tempo, assim, em sua reinvenção contemporânea, carrega essa potência de instaurar presença onde tudo tende à dispersão. Ela não resolve, ela insiste. Não interpreta, mas escuta. E ao fazer isso, talvez seja uma das formas mais reflexivas de pensar a cidade hoje. Não apenas como matéria física construída, mas como camadas subjetivas de vivências múltiplas. Não como progresso de um sistema político-econômico, mas como campo de pluralidade. Isso porque a cidade que o cinema filma já não se organiza por uma continuidade espacial aparente. Ela se constrói por justaposições de tempos que colidem. A cidade torna-se, assim, paisagem onde o passado e o presente se imbricam, onde a duração pulsa como gesto de reflexão.

Ver o urbano através da imagem-tempo que o cinema realista atualiza é, sobretudo, pensar numa espécie de cidade-tempo. Um imaginário que nasce desse percurso

histórico entre o real e seu duplo imaginado pelo cinema, que insiste em habitar o mundo pela duração. A imagem, nesse movimento, reconfigura o olhar para tempos e modos que escapam à funcionalidade. O ordinário, a permanência do olhar, a atenção ao que resta transformam a cidade em matéria de pensamento. Nesse gesto compartilhado entre cidade e cinema, o tempo se torna visível. E, com ele, o que ainda permanece presentificado.

Agradecimentos

Este texto é resultado de uma pesquisa de doutorado financiada desde março de 2023 pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2022/13772-o, sob a orientação dos professores Paulo César Castral da Universidade de São Paulo e Carlos Tapia Martin da Universidad de Sevilla.

Referências

- Augé, Marc. 1994. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus.
- Bazin, André. 1991. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify.
- Bergson, Henri. 2013. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Traduzido por Paulo Neves. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- CIAM 8. 1952. “Resumo das necessidades no núcleo (1951).” In *The Heart of the City: Towards the Humanization of Urban Life*, editado por Jaqueline Tyrwhitt, Josep Lluís Sert e Ernesto N. Rogers, 3–16. Nova York: Pelligrini and Cudahy.
- CIRPAC. 1950. *La Carta de Atenas: El urbanismo de los CIAM*. Traduzido por Delfina Gálvez de Williams. Buenos Aires: Contemporanea.
- Crary, Jonathan. 2013. 24/7: *Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu.
- Deleuze, Gilles. 1983. *A imagem-movimento: Cinema 1*. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles. 1985. *A imagem-tempo: Cinema 2*. Traduzido por Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Harvey, David. 1989. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.
- Jacobs, Jane. 2011. *Morte e vida de grandes cidades*. Traduzido por Carlos S. Mendes Rosa. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Koolhaas, Rem. 1995. “Whatever Happened to Urbanism?” *Design Quarterly* 164 (Primavera): 28–31.
- Koolhaas, Rem. 2010. “Espaço-Lixo.” In *Três Textos Sobre a Cidade*, 40–64. São Paulo: Gustavo Gili Brasil.
- Le Corbusier. 1977. *Por uma arquitetura*. Traduzido por Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva.
- Lefebvre, Henri. 2001. *O direito à cidade*. Traduzido por R. E. Frias. São Paulo: Centauro.
- Nagib, Lúcia. 2011. *World Cinema and the Ethics of Realism*. Nova York: Continuum.
- Nagib, Lúcia. 2020. *Realist Cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Nagib, Lúcia, e Cecília Mello. 2009. “Introduction.” In *Realism and the Audiovisual Media*, editado por Lúcia Nagib e Cecília Mello, xiv–xxvi. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rosa, Hartmut. 2013. *Aceleração e alienação: Uma teoria da temporalidade na modernidade*. São Paulo: Editora Unesp.
- Rosa, Hartmut. 2020. *Ressonância: Uma sociologia da relação com o mundo*. São Paulo: Editora Unesp.
- Santos, Milton. 1996. *A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec.
- Sert, Josep Lluís, Fernand Léger, and Sigfried Giedion. 1958. “Nine Points on Monumentality.” In *Architecture, You, and Me: The Diary of a Development*, 48–51. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Simmel, Georg. 2005. “As grandes cidades e a vida do espírito.” *Mana* 11 (2): 577–591.
- Solà-Morales, Ignasi de. 2006. “Territórios vagos.” In *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*, organizado por Kate Nesbitt, 448–461. São Paulo: Cosac Naify.
- Tyrwhitt, Jaqueline, Josep Lluís Sert, and Ernesto N. Rogers, eds. 1952. *The Heart of the City: Towards the Humanization of Urban Life*. New York: Pellegrini and Cudahy.

Filmografia

- Akerman, Chantal. 1975. *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Bélgica/França: Paradise Films. DVD.
- Antonioni, Michelangelo. 1957. *Il Grido*. Roma: SpA Cinematografica, 2009. DVD.
- Ceylan, Nuri Bilge. 2002. *Uzak*. Turquia: NBC Film. DVD.
- Costa, Pedro. 2000. *No Quarto da Vanda*. Portugal: Contracosta Produções. DVD.

De Sica, Vittorio. 1948. *O Ladrão de Bicicletas*. Roma: Produzioni De Sica, 2007. DVD.

Jia Zhangke. 1997. *Xiao Wu*. China: Hu Tong Communications. DVD.

Kapadia, Payal. 2024. *All We Imagine as Light*. Índia: Chalk and Cheese Films.

Lamoris, Albert. 1956. *O Balão Vermelho*. Paris: Films Montsouris, 2008. DVD.

Lang, Fritz. 1927. *Metrópolis*. Berlin: Universum Film (UFA), 2002. DVD.

Newmeyer, Fred C., e Sam Taylor. 1923. *O Homem Mosca*. Los Angeles: Pathé Exchange, 2005. DVD.

Pereira dos Santos, Nelson. 1963. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Luiz Carlos Barreto Produções, 2005. DVD.

Rossellini, Roberto. 1948. *Alemanha Ano Zero*. Roma: Tevere Film, 2011. DVD.

Ruttman, Walter. 1927. *Berlin, Sinfonia de uma Grande Cidade*. Berlin: Deutsche Vereins-Film, 2010. DVD.

Tati, Jacques. 1967. *Playtime*. Paris: Specta Films, 2006. DVD.

Tsai Ming-liang. 2013. *Stray Dogs*. Taiwan/França: Homegreen Films. DVD.

Vertov, Dziga. 1929. *Um Homem com uma Câmera*. Moscou: VFKO, 2004. DVD

PAUL NEWMAN DOS SANTOS

Paul Newman dos Santos é Doutorando em regime de dupla-titulação em Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP/ETSA-US), como bolsista pesquisador da FAPESP. Investiga o campo da Cidade, Arte e Cultura, com foco nas relações entre o cinema contemporâneo, a imagem e a experiência urbana.

ORCID

[0000-0003-1694-4746](https://orcid.org/0000-0003-1694-4746)

Morada institucional

Instituto de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo (IAU-USP). Avenida
Trab. São Carlense, 400 - Centro, São Carlos - SP,
13566-590

Declaração de conflito de interesses

O autor declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

dos Santos, Paul Newman e Paulo Cesar Castral. 2025. “Cidade-tempo: imagem, duração e as poéticas de viver urbano no cinema contemporâneo.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 183-203.
<https://doi.org/10.34619/uyfb-kolm>.

Recebido Received: 2025-05-31

Aceite Accepted: 2025-11-03

© 2025 Paul Newman dos Santos & Paulo Cesar Castral. Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos da [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite o uso, a distribuição e a reprodução sem restrições, em qualquer meio, desde que os autores originais e a fonte sejam devidamente creditados.

In Between Two Deaths: Hauntological Negative Time- Images in Global South Cinema

Entre duas mortes: Imagens-tempo negativas espectrais no cinema do Sul Global

ENXI LIU

Royal College of Art, United Kingdom
enxiOchang@gmail.com

Abstract

This essay introduces the concept of the “negative time-image” to explore how certain contemporary films from the Global South operate as cinematic ledgers of temporal debt. Building on Gilles Deleuze’s theory of the time-image, Jacques Derrida’s hauntology, Jacques Lacan’s idea of the “space between two deaths,” and Mark Fisher’s writings on lost futures, the negative time-image refers to a cinematic articulation of time shaped by absence, spectrality, and disjointed chronology, a ghostly temporality out of sync with the present. These films frame history not as resolved narrative, but as a lingering debt: past traumas and foreclosed futures continue to haunt the now, demanding recognition. Focusing on three films, Apichatpong Weerasethakul’s *Memoria* (2021), Jia Zhangke’s *Still Life* (2006), and Jayro Bustamante’s *La Llorona* (2019), the essay traces how each work embodies a distinct aspect of the negative time-image. Through detailed analysis of cinematic form, long takes, fractured timelines, sound design, and the visual motif of ruins and ghosts, it examines how these films enact a nonlinear mode of mourning. Rather than resolving grief, they remain suspended in a liminal temporality “between two deaths,” where the victims of historical violence persist in spectral form. The essay develops the idea of temporal debt as the unresolved, unpaid dues of history, wounds that remain unhealed, losses unmourned, and argues that cinema, in these cases, becomes a medium for registering that debt. Ultimately, it weaves together the theoretical and cinematic threads to propose cinema as a haunted ledger of time, extending the metaphor toward speculative terrains such as ecological collapse and digital afterlives. The result is a sustained argument for film’s capacity to visualize the ghost-time of unfinished histories.

Keywords

time-image | hauntology | Global South cinema | temporal debt | ruins

Resumo

Este ensaio introduz o conceito de imagem-tempo negativa para explorar como certos filmes contemporâneos do Sul Global funcionam como regist os cinematográficos de uma dívida temporal. Com base na teoria da imagem-tempo de Gilles Deleuze, na hauntologia de Jacques Derrida, na noção lacaniana de “entre duas mortes” e nas reflexões de Mark Fisher sobre futuros perdidos, a imagem-tempo negativa refere-se a uma articulação cinematográfica do tempo marcada pela ausência, pela espectralidade e por uma cronologia desalinhada, uma temporalidade fantasmagórica fora de compasso com o presente. Esses filmes tratam a história, não como uma narrativa resolvida, mas como uma dívida persistente: traumas passados e futuros forcluídos continuam a assombrar o agora, exigindo reconhecimento. O ensaio concentra-se em três filmes, *Memoria* (2021), de Api-Chatpong Weerasethakul, *Em Busca da Vida* (2006), de Jia Zhangke, e *La Llorona* (2019), de Jayro Bustamante, e analisa como cada obra encarna um aspecto distinto da imagem-tempo negativa. Por meio de uma análise detalhada da forma cinematográfica, planos longos, linhas do tempo fragmentadas, *design* sonoro e o uso visual de ruínas e fantasmas, examina como esses filmes realizam um luto não linear. Em vez de resolver o luto de maneira progressiva, eles permanecem suspensos numa temporalidade liminar “entre duas mortes”, onde as vítimas da violência histórica persistem em forma espectral. O ensaio desenvolve a ideia de dívida temporal como os débitos não quitados da história, feridas que permanecem abertas, perdas ainda não choradas, e argumenta que o cinema, nesses casos, se torna num meio de registrar essa dívida. Por fim, o ensaio entrelaça os fios teóricos e cinematográficos para propor o cinema como um regist o assombrado do tempo, estendendo a metáfora para terrenos especulativos como o colapso ecológico e as pós-vidas digitais. O resultado é um argumento coeso sobre a capacidade do cinema de visualizar o tempo-fantasma de histórias inacabadas.

Palavras-chave

imagem-tempo | hauntologia | cinema do Sul Global | dívida temporal | ruínas

Introduction

In the modern film landscape of the Global South, a notable theme can be seen: the remnants of history that are ghostly disrupt linear conceptions of time and force a kind of accounting to happen. These films do more than just tell stories; they act as witnesses to breakdowns in time. They pull viewers into situations where past events, the present moment, and future possibilities that were not realized mix together. In this realm, mourning ceases to follow a straightforward path. Instead, it takes on the form of a pause, a state of being that does not lead to a clear endpoint. This essay presents a concept referred to as the “negative time-image,” aiming to depict a specific filmic interpretation of time influenced by notions of absence, ghostly presence, and obligations that linger. The term “negative” holds a dual meaning. It suggests a likeness to a negative photograph, which uncovers that which tends to stay hidden: the forgotten

elements, those things that are pushed aside, or even the things completely erased from memory. Simultaneously, like a negative account balance, it signals something unpaid or unresolved in time—a kind of temporal debt¹. This notion refers not just to trauma or injustice, but to something owed across time: events or lives left unmourned, futures that never materialized, and histories that resist closure. The cinematic image becomes a ledger², not of completed histories, but of unfinished reckonings.

Hauntology, Between Two Deaths, and the Negative Time-Image

This concept builds upon a constellation of theoretical frameworks. Gilles Deleuze's theory of the time-image offers a foundation, emerging from the modern cinema's breakdown of the sensory-motor link (Deleuze 1989, 1-5). Once the image is untethered from the demands of linear action and causal narrative, time itself, in its virtual, non-chronological, and purely optical and auditory states, can be presented directly, unfolding through contemplative audiovisual rhythms. Jacques Lacan's notion of being "between two deaths," derived from his analysis of Antigone, helps conceptualize a liminal state (Lacan 1992, 270-80). In this state, characters or communities are symbolically dead, yet still alive in the physical world. Such figures (or even entire societies) live in a suspended zone where normal time and social order are broken.

Derrida's notion of hauntology brings into sharper focus the lingering presence of past experiences and unrealized futures within contemporary contexts (Derrida 1994, xvii-xviii). As he puts it, spectral phenomena occupy an ambiguous space—not fully present nor entirely absent, existing somewhere between life and death—which disturbs our conventional understanding of fixed states. This theoretical framework complicates linear timelines through temporal overlaps, meaning the weight of historical events and potential futures that never arrived continues to shape current realities, creating what might be called a temporal dislocation. Building upon these ideas, cultural analyst Mark Fisher expands the discussion by framing modern culture as being haunted by what he terms vanished possibilities for progress (Fisher 2014, 8). This condition manifests through repetitive cultural patterns recycled from previous decades, suggesting a stagnation in envisioning alternative futures. In other words, Fisher characterizes this phenomenon as a gradual erosion of forward momentum, where society remains trapped reusing outdated templates rather than generating novel trajectories.

This essay's conceptualization of the "negative time-image" enters into dialogue with a significant body of scholarship extending Deleuze's work into contexts of world

1 Temporal debt refers to the notion that time itself carries unresolved obligations—unacknowledged traumas or silenced futures—that persist as a kind of ethical residue in historical consciousness.

2 The metaphor of the ledger reconfigures cinema as a form of recordkeeping, where the image tallies what has been lost, denied, or remains unsettled across time.

cinema and historical trauma (e.g., Deamer 2014; Pisters 2012). It is crucial, for instance, to differentiate this framework from proximate concepts, most notably David Martin-Jones's (2018) *Cinema Against Doublethink*. Martin-Jones compellingly uses a Deleuzo-Derridean lens to analyze how films depicting 'lost pasts' create an ethical 'hesitation' or doublethink in the spectator. While sharing a concern for unrepresentable histories (and indeed, Weerasethakul's cinema), the 'negative time-image' proposed here shifts the analytical focus from the spectator's cognitive-ethical encounter to the formal-ontological status of the image itself. This article argues that the image functions as a haunted ledger, a specific visual and auditory form that registers temporal debt as an unresolved account of injustice. The 'negative' is thus about the image's function as an active, spectral invoice.

With this theoretical groundwork laid, the essay now turns to close analyses of three films that exemplify negative time-images in distinct ways. Each film—*Memoria*, *Still Life*, and *La Llorona*—comes from a different cultural context (Thailand/Colombia, China, and Guatemala, respectively) and confronts a different kind of historical trauma (political violence, disruptive modernization, genocide and injustice). Yet all three deploy cinematic techniques that estrange the viewer from linear time and immerse us in a haunted, reflective temporality. By examining how specific formal elements (sound design, long takes, depictions of ruins, fragmented narrative, use of supernatural figures, etc.) convey the sensation of "being between two deaths," we can see concretely how theory and film form inform each other. For example, sound in *Memoria* becomes a vehicle for hauntology; the depiction of ruined landscapes in *Still Life* viscerally evokes time "out of joint"; and the ghost-story framework in *La Llorona* is repurposed to visualize historical accountability.

Throughout the analyses, the emphasis is on absence and irresolution rather than on tidy narrative closure. Instead of simply labeling these films with abstract concepts, we will describe how, for instance, a film shows past and present coexisting in the frame or soundtrack and why that matters for the idea of mourning. By the conclusion, all the theoretical threads and filmic examples will be tied together under the thesis of cinema as a ledger of temporal debt. We will also suggest how this concept might extend to other contexts—such as ecological crises (which can be seen as humanity's growing debt to the future) or the digital archive (which increasingly haunts our sense of the present).

The choice to concentrate on *Memoria*, *Still Life*, and *La Llorona* is guided by method rather than by claims to representativeness. Among many Global South films that address historical violence, these three works bring into focus different formal ways in which cinema can register temporal debt. For the purposes of this article, they mark out three provisional modalities of the negative time-image—auditory haunting (*Memoria*), spatial ruin (*Still Life*), and spectral justice (*La Llorona*), that together help to test and refine the conceptual framework developed above.



Figure 1

Jessica (Tilda Swinton) stands alone before a glass wall in *Memoria* (2021). The frame's stark geometry, diffused light, and stillness embody the film's themes of suspended perception and hauntological time. (*Memoria*, dir. Apichatpong Weerasethakul, 2021 | © Kick the Machine Films, Burning, Anna Sanders Films, Match Factory Productions, ZDF-Arte, and Piano).

Memoria: Echoes of the Cosmic Past and Shared Memory

Apichatpong Weerasethakul's *Memoria* (2021) revolves around a woman struggling with an unexplained auditory phenomenon that exists solely within her perception. Jessica (Tilda Swinton), a foreigner living in Colombia, is awakened one night by a deep, low-frequency sound. The noise is powerful, inexplicable, and has no clear source. This peculiar acoustic occurrence manifests intermittently without pattern, effectively serving as the film's central sensory motif. As Jessica pursues answers regarding its source, the narrative gradually unfolds into broader reflections on memory retention, historical legacies, and temporal interconnectedness. The work demonstrates unconventional temporal representation through auditory strategies and storytelling methods, fostering an environment where individual recollections merge with societal histories. As Jessica searches for an explanation, *Memoria* unfolds as a meditation on memory, history, and interconnectedness across time. Through extended sequences featuring environmental sounds and delayed narrative resolutions, the director constructs a cinematic experience where temporal layers coexist and interact. That is to say, inviting viewers to perceive time not as linear progression but as overlapping vibrations echoing across personal and collective consciousness.

Scholars of Apichatpong Weerasethakul's work, such as May Adadol Ingawanij (2013), have shown how his films mobilize animist cosmologies and long-take, realist techniques to unsettle modernist national chronologies, opening cinema to registers of memory and spirit rooted in Thai lifeworlds. *Memoria* transposes this preoccupation into a new context, using its sound design to probe the layered, disavowed histories of Colombia.

The film employs a particularly distinctive approach through its sound design. The mysterious noise Jessica keeps hearing functions not merely as plot device but as a kind of invisible presence—we experience it exactly as she does, never seeing what exactly causes it. This separation between sound and visible source creates a situation where effects exist independently from their causes, making the sound operate like a shadow of some event that never fully materializes (Chion 1994, 72–73). Put differently, it becomes a vibration in time without clear origin point. As the story unfolds, various narrative elements gradually hint at possible meanings behind this phenomenon: for instance, Jessica's friend Agnes, who studies ancient civilizations, talks about discovering an old skeleton showing head trauma (evidence of ancient conflict); local residents mention plagues from generations back that made whole communities forget their past; and later Jessica encounters an elderly villager named Hernán whose memories strangely extend beyond normal human lifespan. Though these clues remain partially unexplained, they collectively suggest the noise might represent echoes from past tragedies—lingering reverberations of historical conflicts. Somehow, Jessica has become attuned to these residual waves of bygone eras through unclear mechanisms.

The idea of shared memory becomes explicit in a pivotal scene where Jessica and the elderly Hernán sit silently holding hands. In this extended moment—notable for its stillness and duration—Jessica closes her eyes and suddenly the soundscape fills with layered noises. We (and she) hear a cascade of sounds from different eras. It is as if Hernán's mind, which carries centuries of memories (recalling Borges's story of "Funes the Memorious"), is transmitting to Jessica an auditory archive of history. In this moment, *Memoria* powerfully sonifies the notion of temporal debt: the land itself holds memories of violence and loss (buried bones, forgotten stories) that demand to be heard. Jessica, who began as a solitary individual with a peculiar ailment (what a doctor calls "exploding head syndrome"), becomes a vessel for collective memory. The past invades her present — essentially, a haunting through sound.

Cinematically, Apichatpong conveys this haunting by employing extremely long takes and quiet, patient pacing. The camera often lingers on ostensibly empty or static scenes—a tunnel, a courtyard, a forest—attuning us to subtle ambient sounds. The lack of conventional dramatic editing allows time to stretch and sag. This aligns with a Deleuzian time-image: the viewer is not propelled forward by plot, but invited to drift in a contemplative temporal space. The "negative" here lies in what we do not see: the film never flashes back to colonial times or shows the original violence that might have caused the spectral boom. Instead, it presents present-day tableaux infused with absence. We see Jessica's face registering something invisible, or we watch her listening

intently to silence. *Memoria* is filled with shots of listening: characters (and even inanimate objects, like a car whose alarm is mysteriously triggered by the boom) reacting to an unseen force. The effect is eerie—viewers become hyper-aware of the off-screen and the invisible. This is precisely how a hauntological time is conveyed: through an acute sense of what is absent yet implied.

Weerasethakul's film collapses personal, political, and cosmic scales of time into a poetic whole. Jessica's private dislocation and grief (subtle hints suggest she feels unmoored as a Scottish woman in Colombia, and she is also coping with an ill family member) expand to encompass national history (the film quietly alludes to Colombia's decades of civil conflict) and even planetary time. In a startling late sequence, an otherworldly spacecraft is revealed glimmering behind the trees—a brief encounter with radical otherness that suggests a perspective beyond human history. This leap to the cosmic reaffirms that forces or memories far bigger than the individual are at play. The sudden appearance of the spaceship—never explicitly explained—can be read as an embodiment of the ghost of a future: time not as linear progression but as a co-existence of timelines that occasionally intersect.

In Lacanian terms, one could argue that Jessica herself becomes a liminal figure “between two deaths.” She is alive, moving through daily life, yet her routine existence is interrupted by an encounter with something beyond life—the collective memory of the dead speaking through Hernán and through the land itself. One character, a young sound engineer (also named Hernán) who initially helps Jessica recreate the boom, even seems to vanish from reality: later, when she inquires about him, she is told no such person ever worked at the studio. This inexplicable disappearance (was he a figment of her psyche, or a double of the older Hernán?) remains unresolved. But thematically it reinforces that Jessica is navigating a space where normal distinctions between real and unreal are blurred. *Memoria* deploys no conventional “ghosts,” yet it makes reality itself eerie—a subtle estrangement of the everyday. The booming sound is a presence where there should be absence; conversely, the final sequences imbue natural landscapes with an uncanny calm, hinting at unseen presences.

The hauntological aspect of *Memoria* also carries political resonance. Colombia's troubled history of violence and loss, and the presence of a European outsider trying to interpret a Latin American past, raise the idea of layered traumas that transcend any one culture. Jessica's outsider status means she has no direct personal connection to Colombia's historical atrocities, yet she becomes a receptacle for them—suggesting a kind of transpersonal or cosmopolitan mourning. In this sense, the film posits a shared human debt to remember and mourn, crossing boundaries of nationality and time. Derida wrote that one must “learn to live with ghosts” as a form of justice to those past. *Memoria* dramatizes this learning process: over the course of the film, Jessica moves from being unsettled and frightened by the sound to eventually accepting and even embracing it. By the end—after the overwhelming memory-transfer scene with Hernán—she hears the boom once more but is no longer afraid. In confronting the spectral weight

of history, she has found a measure of peace or understanding. The negative time-image here thus serves a purpose: by making the temporal debt audible and visceral, the film guides its protagonist (and the audience) toward a contemplative reconciliation with the ghosts of history. *Memoria* does not “solve” Colombia’s historical traumas, of course, but it ritualizes an acknowledgment of them.

In *Memoria*, Apichatpong has effectively “recorded” a temporal debt onto cinema—the film itself becomes the ledger where a haunting sound is inscribed over and over. Jessica’s personal memory now includes memories that are not originally hers. This is perhaps the most literal example among our case studies of cinema carrying others’ memories. By using the audiovisual medium—especially sound—*Memoria* makes the audience co-experience a fragment of collective memory or historical trauma. The film never explicitly tells us whose trauma the boom represents; it remains evocative rather than didactic. Yet as viewers, we fill in the blanks with our awareness that Latin America’s landscape contains many “unhealed wounds.” In sum, *Memoria* exemplifies the negative time-image through an auditory hauntology and a near-cosmic perspective on memory. Time is portrayed as layered, resonant, and shared, rather than linear or private. What is absent or unknown takes center stage and, paradoxically, unites characters across vast temporal and cultural distances.

Having explored how *Memoria* turns sound into a vehicle for spectral temporality, we move to a very different milieu in *Still Life*, where the emphasis shifts to visible ruins and the tempo of everyday life amid historical upheaval. If *Memoria* was about an omnipresent past intruding on an individual’s present, *Still Life* is about a rapidly changing present haunted by the recent past—the submergence of homes and the erasure of communities under the waters of “progress.”

Still Life: Ruinscape and the Disjunctive Time of Development

Jia Zhangke’s *Still Life* (Sanxia haoren, 2006) unfolds in Fengjie, a riverside town undergoing transformation during the Three Gorges Dam construction. As water levels gradually rose, entire neighborhoods faced demolition or submersion. The film tracks two individuals returning during this turbulent period, each seeking a spouse who had disappeared. The environment itself exists in a state of continuous decay—buildings partially collapsed, families having to relocate, the landscape altering daily. In *Still Life*, Jia constructs a temporal landscape where different historical layers collide. The past, embodied by the old town and personal memories, gets erased in pursuit of progress and energy generation, leaving the present fractured and disorienting for those caught in it. This fragmented experience of time aligns with Ackbar Abbas’s observations regarding how rapid urban changes in places like Hong Kong foster a “culture of disappearance,” where locations vanish before their stories solidify, creating an aesthetic of impending loss (Abbas 1997, 7). The film serves as a prime example of depicting



Figure 2
Han Sanming stands amid the rubble of Fengjie’s demolished homes in *Still Life* (2006), visually encapsulating the film’s motif of living in ruins
© Shanghai Film Studio, 2006.

temporal fragmentation through grounded narratives—employing observational, quasi-documentary visuals while evoking an underlying unease about time’s instability. *Still Life* demonstrates how realistic portrayals of social change can reveal deeper ruptures in how communities perceive their relationship to both past and future.

Jia’s work has been central to what scholars describe as a “cinema of ruins” (Braester 2010; Schultz 2016), in which the meticulous documentation of demolition sites and half-collapsed domestic architecture becomes a critical method for interrogating the erasures and disposessions built into China’s official narratives of modernization.

Jia’s cinematic form emphasizes patience and observation. He often employs a static camera or very slow pans that allow us to absorb the environment and the subtle actions (or inactions) of characters within it. One storyline follows Han Sanming, a miner who returns after 16 years to find his wife and daughter. As he wanders the crumbling streets asking after people, we experience with him the erosion of time: he carries an old photograph of his family, but the address on it is now underwater. The other storyline follows Shen Hong, a nurse searching for her husband who hasn’t contacted her in two years while working on the dam project. Both protagonists move through Fengjie like ghosts in search of other ghosts—their loved ones are absent presences driving their quests.

The ruins themselves function almost as characters, or at least as spectral evidence of what has been lost. Jia includes sequences in which workers methodically hammer

down walls, revealing the empty interiors of homes; people boat through flooded streets that were once neighborhoods; and the camera lingers on piles of rubble where personal belongings (a single shoe, a teacup) peek out—intimate traces of life amid the wreckage. These visual details serve as mnemonic triggers: they evoke memories of the people who once inhabited these spaces. In this way, *Still Life* actively mourns the community in real time, even as it vanishes.

These visual details also serve as mnemonic triggers, evoking memories of the people who once inhabited these spaces. Film scholar Chan Du notes that Jia combines observational realism with subtle moments of surreal disruption. This blend generates “uncanny temporal disjunctures,” opening a shared space of memory rather than relying on postmodern stylistic tricks (Du 2022). One famous surreal moment occurs when a large modern building suddenly launches off the ground like a rocket and flies into the sky, witnessed in stunned silence by Han Sanming. This startling image arrives without explanation, breaking the diegetic reality. The film offers no explanation. But the image reads like a quiet metaphor for absurdity. It’s the fantasy of progress escaping reality. Or it’s the soul of the town, slipping free. It is a moment of explicit negative imaging: a solid structure of the present is negated as it turns into an apparition and vanishes. Such moments remind us that beneath the film’s placid, neorealist surface, there is a persistent sense of the unreal. *Still Life* visualizes, in oneiric fashion, the feeling among locals that the stable world they knew has gone absurdly out of control.

Notably, Jia portrays nonlinear time not through flashbacks or overt time-travel but through pacing and juxtaposition. He presents long stretches of waiting—Han Sanming takes demolition jobs to bide time while searching—interrupted by abrupt transitions or ellipses. For example, Shen Hong finally finds her husband, only for the reunion to be distilled into a wordless “break-up” dance on a rooftop set to a pop ballad. The scene feels like an emotional time capsule from their past, surfacing into the present. The film eschews a tightly causal plot; instead, it accumulates encounters and vignettes. The structure is paratactic, placing scenes side by side with minimal explanation. The effect is that we as viewers assemble a temporal understanding of Fengjie’s transformation that is impressionistic rather than chronological. Rey Chow’s insights into sentimental fabulation in Chinese cinema suggest that such dislocated attachments reflect a wider cultural unease with national visibility and the cost of modernization (Chow 2007). We see children playing amid ruins, and later see them departing on a ferry; we hear old men reminiscing about decades past; we observe neon-lit bars for dam workers springing up alongside traditional noodle stalls. By not arranging these moments in a clear cause-and-effect sequence, Jia allows past, present, and impending future to cohabit in the film’s temporal field.

One scene poignantly encapsulates the notion of “between two deaths” in a social sense. Shen Hong eventually learns that her husband has emotionally moved on; by the time they reunite, their marriage is effectively dead. When they meet at a café, they share a polite but distant conversation, as if speaking through a veil of time. After their

rooftop dance—a ghostly reenactment of their younger selves—her husband remains behind as Shen Hong leaves. He is last seen standing at the edge of the dam, a tiny figure against a vast wall of water, and then he literally vanishes from the film. Though physically alive, he has ceased to exist in her life; in a sense he becomes a ghost in the narrative, never to be seen again.

Conversely, Han Sanming's wife (whom he does eventually locate) is alive, but their 16-year separation means their relationship exists only as a debt. Han offers to work to pay off the money her family demanded (the reason she was taken away), planning a reunion in the future. But within the film's timeframe, they do not reunite. Both story threads thus involve connections that persist in a liminal state—neither fully alive nor fully severed by the story's end. This is the human face of nonlinear mourning in *Still Life*: relationships and communities that cannot be neatly resolved or mourned because the people are still there, yet everything around them has irreversibly changed. The inhabitants of Fengjie could be seen as a population “between two deaths”—between the death of their former way of life and the eventual physical disappearance of their town—living through an in-between period of prolonged loss and anticipation.

Though subtle in its presentation, *Still Life* carries an implicit critique of the costs of progress. The temporal debt in this context can be read as the cultural and emotional debt incurred by China's rapid development. The dam's construction promises a new future (electricity, flood control, economic growth) but pays for it by drowning the past—not just historical artifacts, but the lived history of communities. There is a sense that something has not been accounted for: the grief of those uprooted and the value of what was destroyed. One character mentions he is from a town upstream that is already gone; another describes finding old coins and keepsakes in demolished homes—fragments of heritage turned to debris. Such details suggest that the official ledger of “progress” has ignored many entries on the loss side. *Still Life* quietly fills in those entries by devoting time to them. It cannot stop the flood, but it creates a cinematic record—a ledger—of the transitory moment in which a landscape and its people are caught in transition.

In sum, *Still Life* integrally links theory and practice by showing how cinematic form (long takes, slow observation, punctuated by surreal ruptures) enacts the concept of temporal debt and nonlinear mourning. The film is a ledger of what modernization “owes” to those it displaces—each ruin documented and each person's story acknowledged, however briefly. The negative time-image is palpable in the film's pervasive sense that the present is never just itself: it is inhabited by the traces of what was (ruins, memories) and by what is yet to come (the rising water, the new city planned to replace the old). By focusing on an in-between moment—just as Lacan's Antigone inhabits an in-between state—Jia depicts the mourning process, normally relegated to the after-math, as ongoing and unresolved.

La Llorona: Haunting Justice and the Ledger of Historical Memory

Jayro Bustamante's *La Llorona* (2019) reimagines a popular Latin American ghost legend—"the Weeping Woman"—in the context of Guatemala's late-20th-century genocide. The film centers on Enrique Monteverde, a retired general (clearly modeled on real-life dictator Efraín Ríos Montt) who is on trial for the massacre of indigenous Maya people. When a guilty verdict is dramatically overturned by the courts, Monteverde returns home, where his family becomes besieged by angry protesters outside and increasingly uncanny events inside. A young indigenous maid, Alma, is hired in the household, and it soon becomes apparent that she is an incarnation of the avenging ghost La Llorona, seeking retribution for the atrocities. *La Llorona* deftly intertwines the political drama of the failed trial with the supernatural horror of the haunting, offering a clear portrayal of temporal debt: the general owes a debt of justice to his victims that has been deferred, and now their spirits return to collect it. The film's narrative makes literal the metaphor of history's ghosts—here, the dead appear because they have not been properly laid to rest by acknowledgment or justice.

From the very beginning, *La Llorona* cultivates an atmosphere of lingering trauma. In the courtroom scenes, Indigenous women speak of rape and mass murder in the Ixil language. Bustamante deliberately omits subtitles, aligning the viewer's experience with that of the Monteverde family—who also cannot understand Ixil. The emotional impact of the testimonies is conveyed through tone, expression, and silence. This lack



Figure 3
An indigenous Ixil witness testifies with her face covered by a veil in *La Llorona* (2019), reflecting how the film amplifies silenced voices of genocide survivors
© La Casa de Producción, 2019.

of translation forces non-Ixil-speaking audiences to move beyond literal comprehension, to listen and feel the pain even without understanding every word. In doing so, it reflects how Guatemalan society, for a long time, failed to truly hear these voices. This directorial decision reinforces the theme of silent spirits. The powerful have long ignored—or refused to translate—the experiences of the victims. Now, those voices

return in a form that demands attention. Bustamante incorporates real survivor testimony, resonating with what Diana Taylor (2003) describes as “the repertoire of embodied memory.” Acts of storytelling and ritual become vehicles for transmitting truth and pursuing justice (Taylor 2003).

Bustamante’s strategy resonates with what Struan Gray (2022) identifies, in relation to post-dictatorship Chilean film, as a “spectral turn,” in which ghosts and haunted landscapes function less as generic horror devices than as modes of political address that keep questions of responsibility and justice insistently open.

After Monteverde is released (free by law but clearly guilty in truth), the film largely confines itself to the domestic sphere of his opulent home, where hauntology comes alive. The once-secure mansion becomes a haunted space. At night, Monteverde hears the faint sound of a woman weeping—the signature cry of *La Llorona*—which stirs his guilt and fear. His family initially attributes his anxiety to age or stress, while the indigent housekeepers immediately recognize the sound for what it is. This dynamic is telling: the oppressed understand the haunting as real, while the elites attempt to rationalize or deny it. As the nights progress, the haunting escalates: locked doors swing open on their own; Alma is found in trancelike states (at one point standing silently in the house’s pool, submerged to her waist as if communing with spirits). Monteverde’s wife, Carmen, begins to suffer nightmares of the crimes—she envisions indigenous women invading her dreams, making her relive what was done to them. Carmen, who had dismissively called the victims liars during the trial, gradually loses her certainty as these visions chip away at her denial.

The film employs classic horror techniques—dim lighting, long corridors, sudden apparitions—but it remains grounded in human drama and moral context. There are no cheap scares; instead, a suffocating sense of guilt and dread envelops the household. Monteverde himself increasingly resembles a man in a state of living death: he sits rigidly, rarely speaks, and is haunted by sights and sounds that others do not perceive. In Lacanian terms, Monteverde becomes a subject between two deaths. Socially and morally, he has “died” (he’s a pariah with crowds outside chanting “*genocida*”, and the annulment of his verdict is effectively the death of justice), yet physically he remains alive, lingering in a kind of spiritual twilight. He is tormented by the return of the repressed, a concept originally formulated by Freud and central to Lacan’s ethics, where all the crimes he refused to acknowledge come back as hallucinations. Alma’s presence—as a seemingly gentle, silent maid by day and a supernatural entity by night—perfectly symbolizes this threshold state; she straddles the mundane and the ghostly, life and death.

Hauntology in *La Llorona* is explicitly tied to the idea of justice. Derrida (1994) famously argued that we owe something to those who are no longer alive, that “the dead shall not be dead to us” until their dues are paid. Recent scholarship echoes this principle: West describes an “infinite responsibility” to the past (West 2023, 65). Sociologist Avery Gordon (1997) similarly suggests that haunting is a constituent element of unresolved social violence, where ghosts signal persisting injustices (Gordon 1997, 5).

Guatemala's victims were literally buried in mass graves and their stories suppressed for years. *La Llorona* ensures that the dead do not rest silently. Alma (her name tellingly means "soul") embodies the nation's unfinished business. It is even stated in the film that the past remains an "*asunto pendiente*"—an unfinished matter—haunting the country's present. The haunting does more than punish Monteverde; it catalyzes a moral reckoning within his family. Monteverde's daughter Natalia, initially defensive of her father, finds her certainty wavering as she hears the testimony and witnesses Alma's unsettling behavior. By the end, the women of the family turn against him: Carmen, once his staunch defender, is moved to attempt to smother him with a pillow when she finally confronts the magnitude of his crimes—taking justice (or vengeance) into her own hands.

The climax of the haunting arrives as Alma reveals her true form. Monteverde's guards either flee in terror or fall mysteriously asleep at their posts, allowing Alma to confront the general alone. In a tense, surreal sequence, Alma appears to Monteverde as an avenging mother and forces him (and us) to witness visions of his atrocities. The walls of the house seem to dissolve into a nighttime jungle, and Monteverde sees indigenous children being drowned—an inversion of the *La Llorona* legend (in which a mother drowns her own children) that underscores that it was the general who drowned others' children. Past and present bleed together as the ghost brings the massacre into Monteverde's drawing room. This collapse of time—essentially a ghost-induced flashback manifesting in the present—is a quintessential negative time-image: the past made viscerally present through spectral means. Bustamante pointedly stages it not as a discrete cutaway but as a continuous nightmare that invades the film's "now," keeping us firmly in the horror of the moment. In effect, the film forces Monteverde to reckon with what he did by literally showing him (and the audience) the missing pieces of history that had been denied.

Sound serves a significant role in merging timelines and helps strengthen collective memory. The chanting of protesters outside the mansion continues day and night, a constant auditory reminder that societal memory will not be silenced. Occasionally, these protest sounds transform into ghostly wails only perceptible to Monteverde or his family members, implying that public demands and supernatural disturbances share similar roots in seeking justice. As one reviewer noted, *La Llorona*'s sound environment suggests Guatemala's history remains "unfinished". This approach not only connects temporal dimensions but also emphasizes how unresolved issues linger in national consciousness, manifesting through both human voices and otherworldly phenomena that resist being forgotten (D'Argenio 2021).

In *La Llorona*, the idea of being between two deaths applies on multiple levels. Monteverde, as discussed, is a "dead man walking" in moral terms. Alma (*La Llorona*) is literally undead—a mother murdered along with her children, who now exists in the limbo between their death (which killed her spirit) and her own eventual rest (which she will find only when her vengeance is complete). And Guatemala as a nation is depicted

as stuck between a violent past and a just future, symbolized by a trial verdict that is left hanging. By the film's end, Monteverde suffers what appears to be a stroke (or perhaps is supernaturally drowned by La Llorona's embrace) during Alma's final confrontation, leaving him paralyzed and catatonic.

This is effectively his second death: he's rendered a living corpse, incapable of speech or harm—a fate the ghost is content with. Carmen, who once fiercely defended him, now looks upon him with a mix of loathing and pity. Alma quietly departs the house, her task fulfilled, and steps outside to join the crowd of protesters. In a moving symbolic shot, the sea of indigenous protesters parts to let her through, acknowledging her; she then disappears among them. It is as if the spirit returns to the collective—uniting the dead and the living in a common cause. The closing images show women digging in the earth for the bones of the missing and finally uncovering them (echoing real post-war exhumations in Guatemala), with Natalia standing alongside as a witness. The ledger of temporal debt is thus, in part, balanced: the truth has been acknowledged within the perpetrator's own household (at least by its women—Monteverde himself never repents, but he is neutralized), and the process of properly mourning and honoring the dead has begun.

At first glance, *La Llorona* might appear more straightforward compared to works such as *Memoria* or *Still Life*, particularly when considering its conventional narrative methods and genre frameworks. The film's real achievement lies in how it links spectral figures to questions of ethical accountability. It demonstrates how supernatural entities can operate as tools for both recounting history and addressing societal fairness. By blending a traditional folk story with real historical events related to large-scale conflicts, such as legal disputes surrounding collective tragedies, the director repurposes mythology into a channel for communal memory.

The weeping figure transitions from being merely a horror convention to serving as an embodiment of collective mourning and moral indignation. This approach reflects the notion that historical injustices left unresolved will inevitably reemerge, aligning with philosophical perspectives emphasizing the necessity of confronting past traumas through either judicial processes or shared remembrance. Such interpretations mirror broader cultural tendencies observed across Latin America, where fantastical elements frequently symbolize lingering consequences of institutionalized oppression. (One could mention, for example, narratives from periods of political unrest by prominent writers or influential cinematic works that combine imaginative elements with depictions of real suffering—or even oral traditions preserving memories of displacement.)

La Llorona shows that the negative time-image can operate at a populist, narrative level as effectively as in art cinema. The image of Alma standing among the protesters—a silent ghost within the living crowd—is a powerful negative time-image: she is visibly there (to us) yet, within the story, she is a spirit visible only to those attuned to her. The film's final moments underscore a collective resolve not to let her story (and what she represents) fade away again.

Conclusion: Cinema as a Ledger of Temporal Debt

Taken together, these films confirm that cinema can arrest linear time to confront traumas left out of official history. Each film serves as a kind of account book for a specific unresolved history: *Memoria* records personal and national memory in the aftermath of violence; *Still Life* chronicles communal loss amid the upheavals of modernization; *La Llorona* registers political atrocity and a reckoning with justice deferred.

The negative time-image is seen as a convergence point for discussions, acting like cinema's way of showing things that are not really present in a tangible way. These things could be past traumas or potential futures that are not fulfilled. For those working in film creation and analysis, focusing on negative time-images requires paying attention to gaps in narrative, moments without dialogue, and uneven pacing within visual storytelling. In this context of our case studies, examples such as silent moments shared between characters, deserted urban areas, or low-key emotional reactions, they carry importance, almost equal to the significant plot developments that happen. These quiet elements push viewers to think about the context beyond what is immediately visible—like historical backgrounds or shared experiences that are not verbally expressed but linger beneath the surface images. Watching these kinds of films turns into a joint effort of remembering and thinking deeply in partnership with the characters shown on-screen. It reflects, in several aspects, an accountable way of viewing that requires a sensitive understanding of the subtle meanings and the gaps that exist within the realities that have been constructed.

Looking beyond the three case studies discussed here, the idea of cinema functioning as a ledger of time debts can be applied more broadly. When it comes to the environment, where the situation has become serious, some argue that we are dealing with a form of debt—often called carbon debt, or a debt owed to future generations. Certain contemporary films and visual artworks present premonitory pictures, scenes that visualize the future before it occurs, acting as early shadows of events not yet here, such as melting glaciers or landscapes void of animal life. These works effectively mourn future losses in advance, offering a kind of anticipatory grief for the planet.

Likewise, the digital age has created a constant presence of the past in daily life—old photos resurface on social media, profiles of the deceased linger online, and vast online archives ensure that nothing is ever truly forgotten. Filmmakers are grappling with this digital hauntology: stories about AI recreations of lost loved ones, or documentaries about how traumatic events live on in online media, show how the data of the past can incessantly intrude upon the present. These speculative extensions suggest that negative time-images are not confined to ghost stories or historical dramas; they can emerge wherever time feels out of joint and a debt—whether to the dead, the environment, or even information—hangs over the present.

Ultimately, looking at cinema through this perspective focused on lingering echoes shows how impactful the medium can be in dealing with things that go beyond simple

representation. By learning to read beyond what is visible, we begin to notice the hidden layers in film. We see the ghosts, hear the silences, and recognize the debts waiting to be acknowledged. This awareness makes us more attuned to how cinema engages with unresolved history. In a world still filled with unaddressed traumas and incomplete justice, this approach to filmmaking and viewing stays crucial. That is to say, these shadows of history might, in a contradictory way, direct us toward a more hopeful future. In other words, a future where facing and mourning what the past owes could lead to better understanding, and possibly even reconciliation between divided groups.

Funding

The author received no specific funding for this research. The author wishes to thank the editors of the special issue and the anonymous reviewers for their insightful and constructive feedback, which significantly improved this article.

References

- Abbas, Ackbar. 1997. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Braester, Yomi. 2010. *Painting the City Red: Chinese Cinema and the Urban Contract*. Durham, NC: Duke University Press.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Chow, Rey. 2007. *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films: Attachment in the Age of Global Visibility*. New York: Columbia University Press.
- D'Argenio, Maria Chiara. 2021. "The Haunting Memories of La Llorona (Jayro Bustamante 2019)." *Mediático*, March 22, 2021. <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2021/03/22/the-haunting-memories-of-la-llorona-jayro-bustamante-2019/>.
- Deamer, David. 2014. *Deleuze, Cinema and the Thought of the World*. Manchester: Manchester University Press.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques. 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York: Routledge.
- Du, Chan. 2022. "Poetics of Still Lives: Rewalking the Ruinscape of Still Life (English Version)." *Transtext(e)s Transcultures* 17. <https://doi.org/10.4000/transtexts.2145>.
- Fisher, Mark. 2014. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: Zero Books.
- Gordon, Avery F. 1997. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gray, Struan. 2022. *Picturing Ghosts: Memories, Traces and Prophecies of Rebellion in Postdictatorship Chilean Film*. Oxford: Peter Lang.
- Ingawanij, M.A. 2013. "Animism and the Performative Realist Cinema of Apichatpong Weerasethakul." In *Screening Nature: Cinema beyond the Human*, edited by Anat Pick and Guinevere Narraway, 91-109. New York: Berghahn Books.
- Lacan, Jacques. 1992. *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*. New York: W.W. Norton.
- Martin-Jones, David. 2018. *Cinema Against Doublethink: Ethical Encounters with the Lost Pasts of World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pisters, Patricia. 2012. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Schultz, Corey Kai Nelson. 2016. "Ruin in the Films of Jia Zhangke." *Visual Communication* 15 (4): 439-460. <https://doi.org/10.1177/1470357216633921>.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- West, Mark D. 2022. "Necro-Waste and Hauntology: Ghosts, Specters, and the Infinite Responsibility of the Past." *Social Epistemology Review and Reply Collective* 12 (10): 65-75. <https://wp.me/p1Bfg0-8dX>

Filmography

- Memoria*. Dir. Apichatpong Weerasethakul. Kick the Machine, Thailand/Colombia, 2021. 136 min.
- Still Life* (Sanxia haoren). Dir. Jia Zhangke. Shanghai Film Studio, China, 2006. 108 min.
- La Llorona*. Dir. Jayro Bustamante. La Casa de Producción, Guatemala, 2019. 97 min.

Biographical note

Enxi Liu is a researcher and artist. She holds an MRes in Arts & Humanities from the Royal College of Art and a BA in Experimental Art from the Xi'an Academy of Fine Arts. Her practice-led research investigates ecological time and sensory engagement through performance and moving image.

ORCID

[0009-0000-9543-9953](https://orcid.org/0009-0000-9543-9953)

Institutional address

Royal College of Art, Kensington Gore, London SW7 2EU, United Kingdom

Declaration of conflicting interests

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

To cite this article

Liu, Enxi. 2025. "In Between Two Deaths: Hauntological Negative Time-Images in Global South Cinema." *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 204-222. <https://doi.org/10.34619/hd8l-rkt6>.

Received Recebido: 2025-04-07**Accepted** Aceite: 2025-11-03

© 2025 Enxi Liu. This is an open access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

ENSAIOS VISUAIS

VISUAL ESSAYS

The Crystal Ship: Lisbon as Lazarean City after *The Impossible*

O Navio de Cristal: Lisboa como Cidade Lazariana depois de O Impossível

CATARINA PATRÍCIO

Centre for Research in Applied Communication,
Culture, and New Technologies, Lusófona University, Portugal
catarina.patricio@ulusofona.pt

Abstract

For a Lisbon inhabitant, a city historically marked by a tsunami, the film “The Impossible” (J. A. Bayona, 2012) reclaims its crystal-image. With the strike of the great wave of the 2004 earthquake, the trauma of the devastated Lisbon in 1755 is reactivated. A Lazarous city, it will now haunt the interval between the actual and the virtual, between survival and loss. It is the wreckage — also that of memory — that condemns us to drift within the crystal-image of this harbour city, we inhabitants made passengers of what Deleuze called “the ship of the dead.”

The hand drew — the wave, the map, and the flooded interiors recalling the phantasmagoric strangeness of Max Ernst’s *Une semaine de bonté*, fragments of “Monday,” the day of death by drowning. And the printer printed — they are crystal-images of “The Impossible”, recalled again near the end of the film (1 hour: 32 minutes), when in the operating room the survivor Maria sinks into the shipwreck of her living-dead body.

Drawing and reprinting are the plastic methods sustaining this visual essay, alongside the principle of montage that situates the crystal-image in its affinity with the anachronism of Benjamin’s “dialectical image.” The aim, therefore, is to show the affective resonance between trauma, repetition, and resistance — a meditation on the time of the crystal-image and how it constitutes itself as the “now” (*Jetztzeit*) of the experience of floating indefinitely between a disaster that has happened and its possible recurrence.

Keywords

crystal-image | Lisbon | The Impossible | montage | dialectical image

Resumo

Para um habitante de Lisboa, cidade historicamente marcada por um tsunami, o filme “O Impossível” (J.A. Bayona, 2012) reivindica a sua imagem-cristal. É com o embate da grande onda do sismo de 2004 que se reativa o trauma da Lisboa devastada em 1755. Cidade lazariana, assombrará agora entre o atual e o virtual, entre a sobrevivência e a perda. São os destroços — também os da memória — que nos

condenam à deriva na imagem-cristal desta cidade portuária, nós, habitantes feitos passageiros daquilo a que Deleuze chamou “o navio dos mortos”.

A mão desenhou — a onda, o mapa, e os interiores alagados a lembrar a estranheza fantasmagórica de “Une semaine de bonté” de Max Ernst, fragmentos de “Segunda-feira,” o dia da morte por afogamento. E a impressora imprimiu — são imagens-cristal de “O Impossível”, rememoradas já perto do fim do filme (1 hora: 32 minutos) quando, na sala de operações, a sobrevivente Maria se afunda no naufrágio do seu corpo morto-vivo.

Desenhar e reimprimir são os métodos que sustentam plasticamente este ensaio visual, a par do princípio da montagem que situa a imagem-cristal na sua afinidade com o anacronismo da “imagem dialética” benjaminiana. Procura-se, assim, mostrar a ressonância afetiva entre trauma, repetição e resistência, numa reflexão sobre o tempo da imagem-cristal e como esta se constitui como “agora” (*Jetztzeit*) da experiência de flutuar indefinidamente entre um desastre que já ocorreu e a sua possível recorrência.

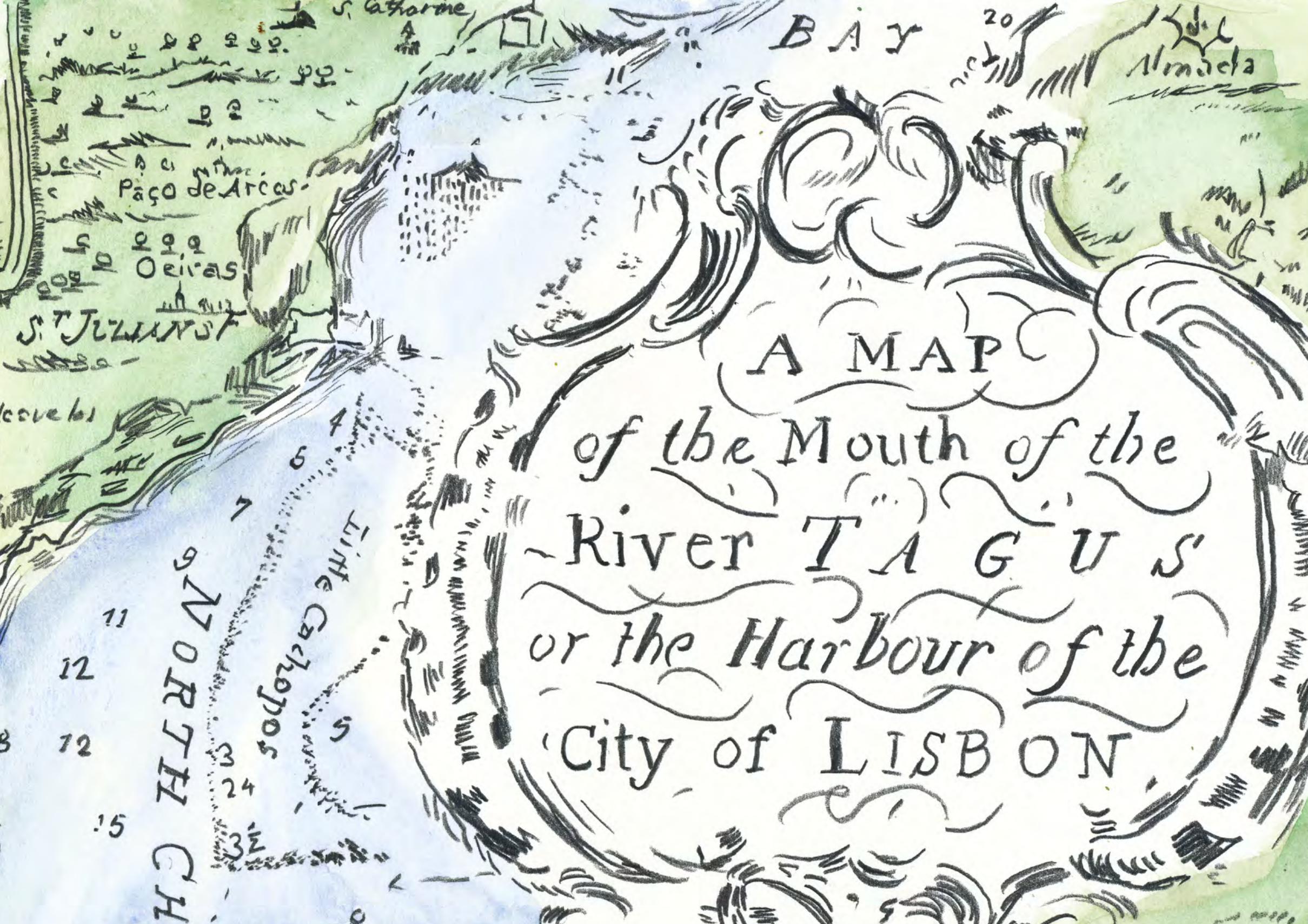
imagem-cristal | Lisboa | Lo Impossible | montagem | imagem-dialética

—

Palavras-chave

The background of the slide is a dramatic black and white illustration. It depicts a turbulent sea with a massive, curling wave on the right side, its crest breaking over a small sailing ship. The wave is rendered with dense, dark, vertical strokes, giving it a sense of immense power and scale. In the middle ground, another smaller sailing ship is visible, struggling against the waves. The sky is filled with swirling, dark clouds, and the overall atmosphere is one of chaos and danger. The text is overlaid on a white rectangular area in the upper center of the image.

The Crystal Ship: Lisbon as Lazarean City after *The Impossible*



Bay

20

Alameda

Paço de Arcos

Oeiras

S. J. J. J. J.

NORTH CH

Little Calhapos

A MAP
of the Mouth of the
River TAGUS
or the Harbour of the
City of LISBON

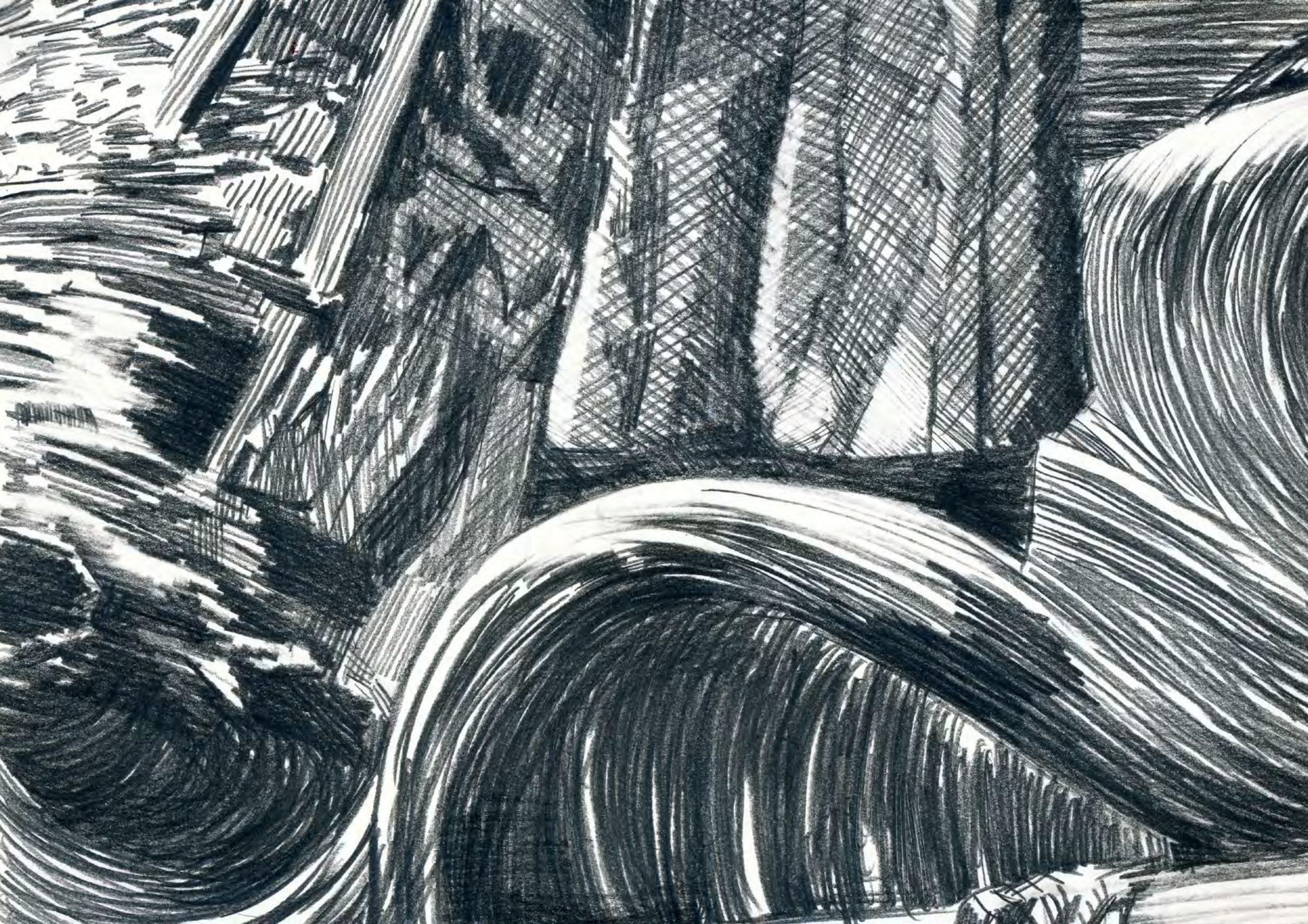
11

12

12

15







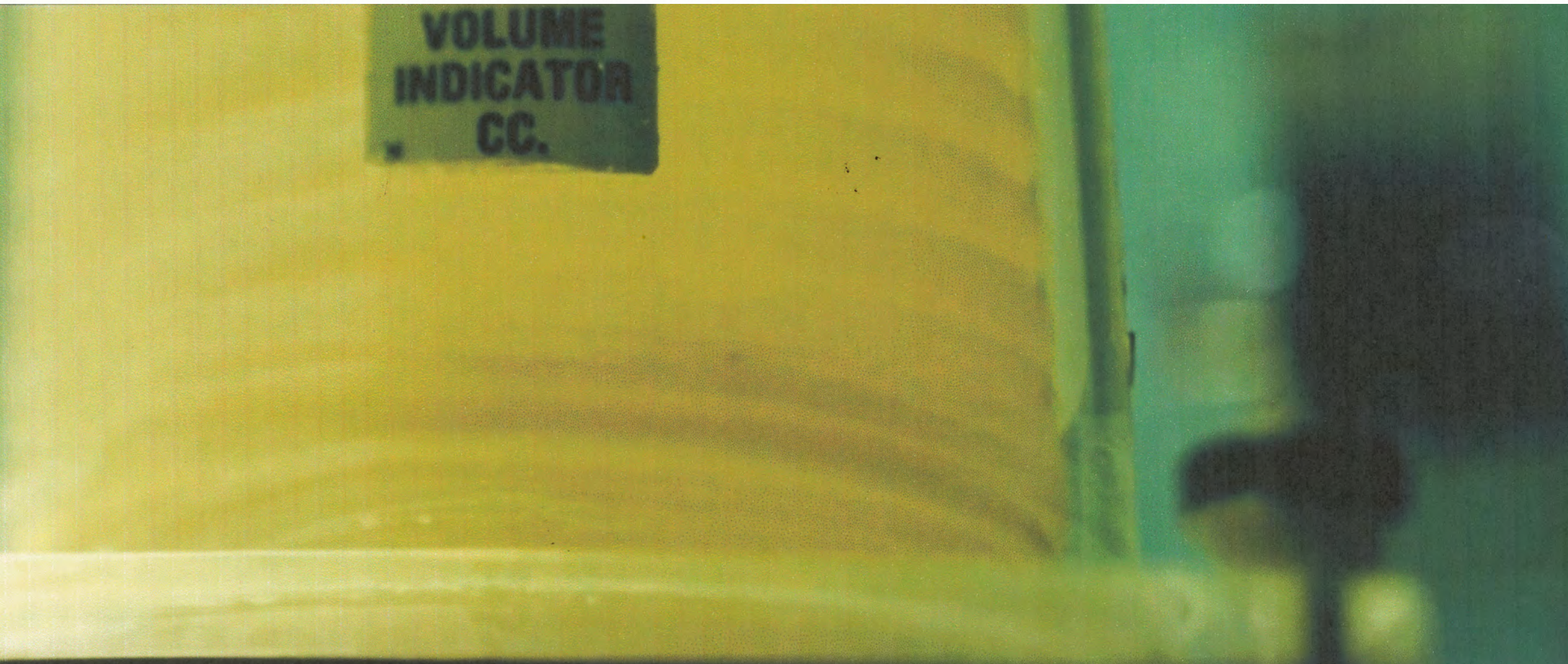
“The ship can also be the ship of the dead,



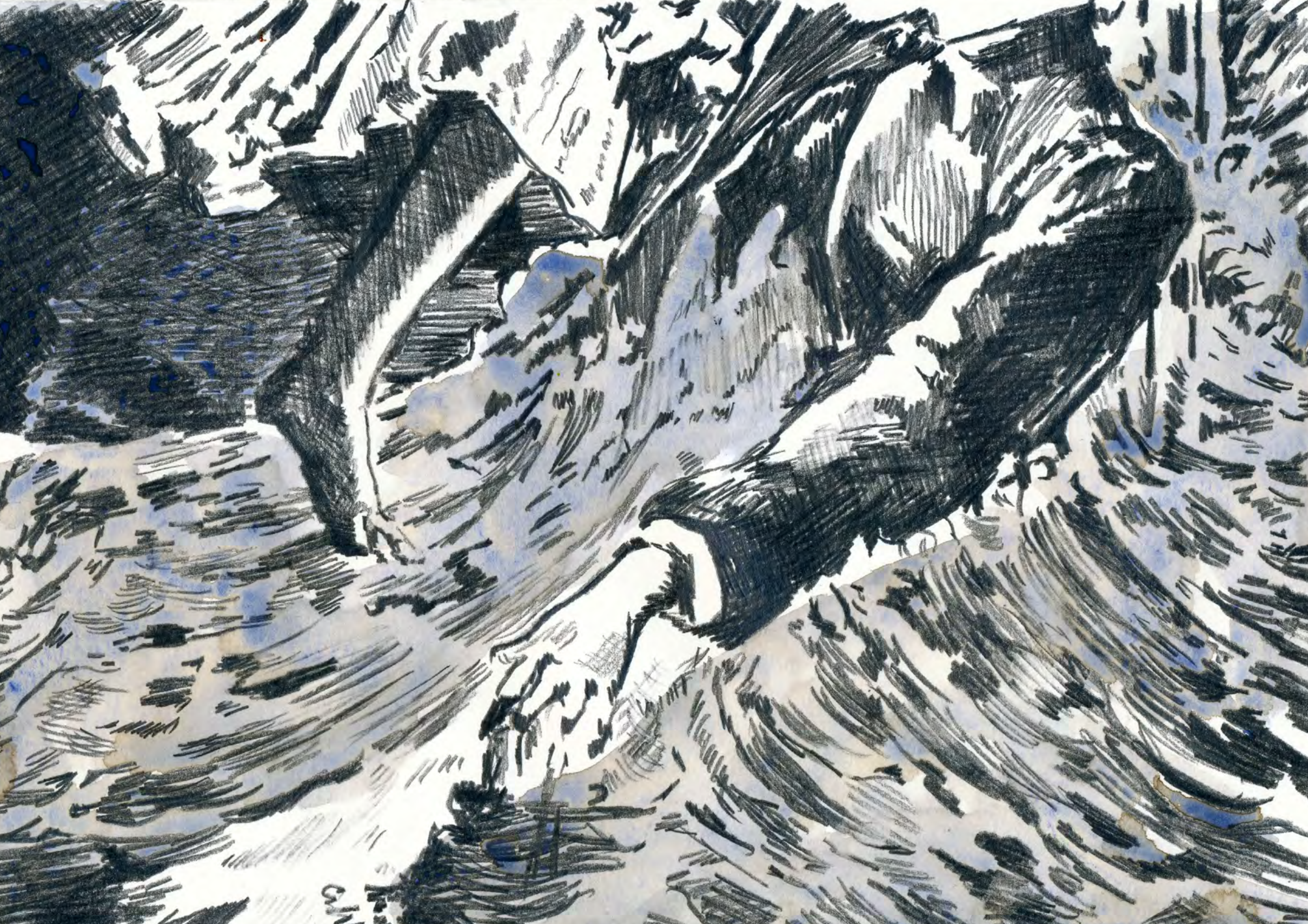
the nave of a simple chapel
as place of an exchange.



The virtual survival of the dead can be actualized,



but is this not at the price of our existence,
which becomes virtual in turn?





Is it the dead who belong to us,
or we who belong to the dead?



And do we love them against the living,
or for and with life?"



Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: The Athlone Press, 1989. (Originally published 1985), 74.

References

- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Traduzido por Hugh Tomlinson e Robert Galeta. Londres: The Athlone Press.
- Ernst, Max. 1976. *Une Semaine de Bonté: A Surrealistic Novel in Collage*. Dover Publications.
- Lo Impossível*. Dirigido por J.A. Bayona. 2012. Espanha/Tailândia/Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Biographical note

Catarina Patrício (b. 1980) is a Visual Artist and Assistant Professor at ECATI, Lusófona University. She holds a Ph.D. in Communication Sciences from FCSH-NOVA (2014), an M.A. in Anthropology of Social Movements from FCSH-NOVA (2008), and a Bachelor's degree in Painting from the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon (2003). Catarina Patrício's research interests span Anthropology, Artistic Practices, Aesthetics, Contemporary Culture, Media Archaeology and Philosophy of Technics. She is an integrated researcher at CICANT - Center for Research in Applied Communication, Culture and New Technologies. Her doctoral and post-doctoral research were funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT). Catarina Patrício regularly publishes essays and exhibits artwork, contributing to the fields of visual arts and Media Studies.

ORCID

[0000-0002-1904-2775](https://orcid.org/0000-0002-1904-2775)

CIÊNCIA ID

[2318-6DDC-9A92](https://ciencia.id.ocp.pt/2318-6DDC-9A92)

Institutional address

Campo Grande, 376, 1749-024 Lisboa, Portugal.

Declaration of conflicting interests

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this visual essay.

To cite this visual essay

Patrício, Catarina. 2025. "The Crystal Ship: Lisbon as Lazarean City after The Impossible."
Revista de Comunicação e Linguagens (63): 224-250. <https://doi.org/10.34619/kpow-uzwx>.

Received Recebido: 2025-05-20

Accepted Aceite: 2025-11-27

© 2025 Catarina Patrício. This is an open access article distributed under the terms of the [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Juventude irresoluta: entre o devaneio e o ecrã

Unresolved Youth: Between Reverie and the Screen

GISELLE HINTERHOLZ

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias,
Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias
da Informação, Lisboa, Portugal
mail@gisellehinterholz.com

Resumo

Esta série de colagens digitais constrói uma topologia do tempo suspenso, onde o presente hesita, o passado insiste e a juventude se dobra sobre os seus próprios fantasmas. Inspirada no conceito de imagem-cristal de Gilles Deleuze, a artista explora fragmentos visuais em que gesto e memória se confundem, e o visível já transporta o que ainda não aconteceu. As figuras, humanas, sacras, ficcionais ou inacabadas, surgem como vestígios de desejo, ruínas de identidade ou ensaios de uma presença que não chegou a cumprir-se, enquanto a colagem se afirma como gesto arqueológico, método onírico e montagem do inconsciente. A obra estabelece um diálogo tácito com *The Dreamers* (2003), de Bernardo Bertolucci, evocando a juventude enquanto clausura performativa, situada entre revolução e rendição, entre intimidade e encenação; a casa transforma-se em palco e o afeto em artifício. Referências visuais portuguesas — azulejos, iconografias domésticas, interiores religiosos — entrelaçam-se com elementos da moda e da cultura pop, delineando um léxico imagético híbrido, marcado por fendas e reverberações mais do que por continuidade narrativa. Estas colagens não retratam a juventude: interrogam-na enquanto campo de variação, onde o que pulsa não é a força de um momento exaltado, mas o ritmo tênue dos gestos, das suspensões e das possibilidades ainda em latência.

Palavras-chave

juventude dilatada | colagens oníricas | tempo dobrado | cinematografia afetiva | azul como afeto cristalizado

Abstract

This series of digital collages constructs a topology of suspended time, where the present hesitates, the past insists, and youth folds back onto its own phantoms. Inspired by Gilles Deleuze's concept of the crystal-image, the work explores visual fragments in which gesture and memory intermingle, and the visible already carries what has not yet occurred. The figures—human, sacred, fictional or unfinished—emerge as traces of desire, ruins of identity, or rehearsals of presences

that never fully materialised. In this context, collage is not mere juxtaposition: it operates as an archaeological gesture and an oneiric method, reconfiguring the unconscious that infiltrates the image. The project also establishes a tacit dialogue with Bernardo Bertolucci's *The Dreamers* (2003), evoking youth as a state of performative enclosure, suspended between intimacy and enactment. Portuguese visual references—tiles, domestic iconographies and religious interiors—intertwine with elements of fashion and pop culture, generating a hybrid and fractured visual lexicon. These collages do not depict youth; they interrogate it as a field of variation, where what pulses is not the force of an exalted moment, but the subtle rhythm of gestures, suspensions, and possibilities still in latency.

expanded youth | oneiric collages | folded time | affective cinematography | blue as crystallised affect

Keywords

Nesta série de colagens, a juventude não é apenas representada: é interrogada. O que significa construir imagens onde o tempo não avança, mas se inclina sobre si mesmo? Que corpo emerge quando o movimento hesita e a promessa permanece por cumprir? Como pode a colagem, enquanto técnica de rasura e deslocação, gerar um espaço onde o passado e o presente se tocam sem se estabilizarem? São estas as questões que orientam o ensaio visual e o modo como ele pensa, simultaneamente, a matéria do tempo e a matéria do corpo.

Estas colagens constroem um território onde o tempo não se mede por cronologias, mas por vibrações afetivas e desvios perceptivos. Cada imagem opera como o fragmento de um sonho que não se cumpriu, um desejo saturado à nascença, um gesto alongado no intervalo entre ação e consciência. O corpo não se inscreve: hesita. A juventude aqui apresentada não avança, permanece suspensa, dobrada entre aquilo que prometeu ser e o que nunca chegou a acontecer.

Inspirada pelo conceito de imagem-cristal, formulado por Gilles Deleuze em *Cinema 2: A Imagem-Tempo*, a série propõe que esta juventude não se situa numa temporalidade linear, mas numa dobra contínua, onde presente e passado coexistem como espelhos. Diz Deleuze: “A imagem-cristal é a junção do actual e do virtual num único instante visível” (Deleuze 2006, 111–112). Neste lugar de fusão, os corpos não evoluem: reverberam.

A obra dialoga ainda com *The Dreamers* (2003), de Bernardo Bertolucci, evocando uma juventude enclausurada entre a promessa da revolução e a repetição íntima do quotidiano doméstico. Os protagonistas habitam o apartamento como palco privado, onde a intimidade se converte em encenação e o gesto libertário se transforma em nostalgia performativa. Há, nessa juventude, uma cisão: os que acreditam protagonizar uma mudança que nunca sai do quarto e os que observam o mundo como se fosse um

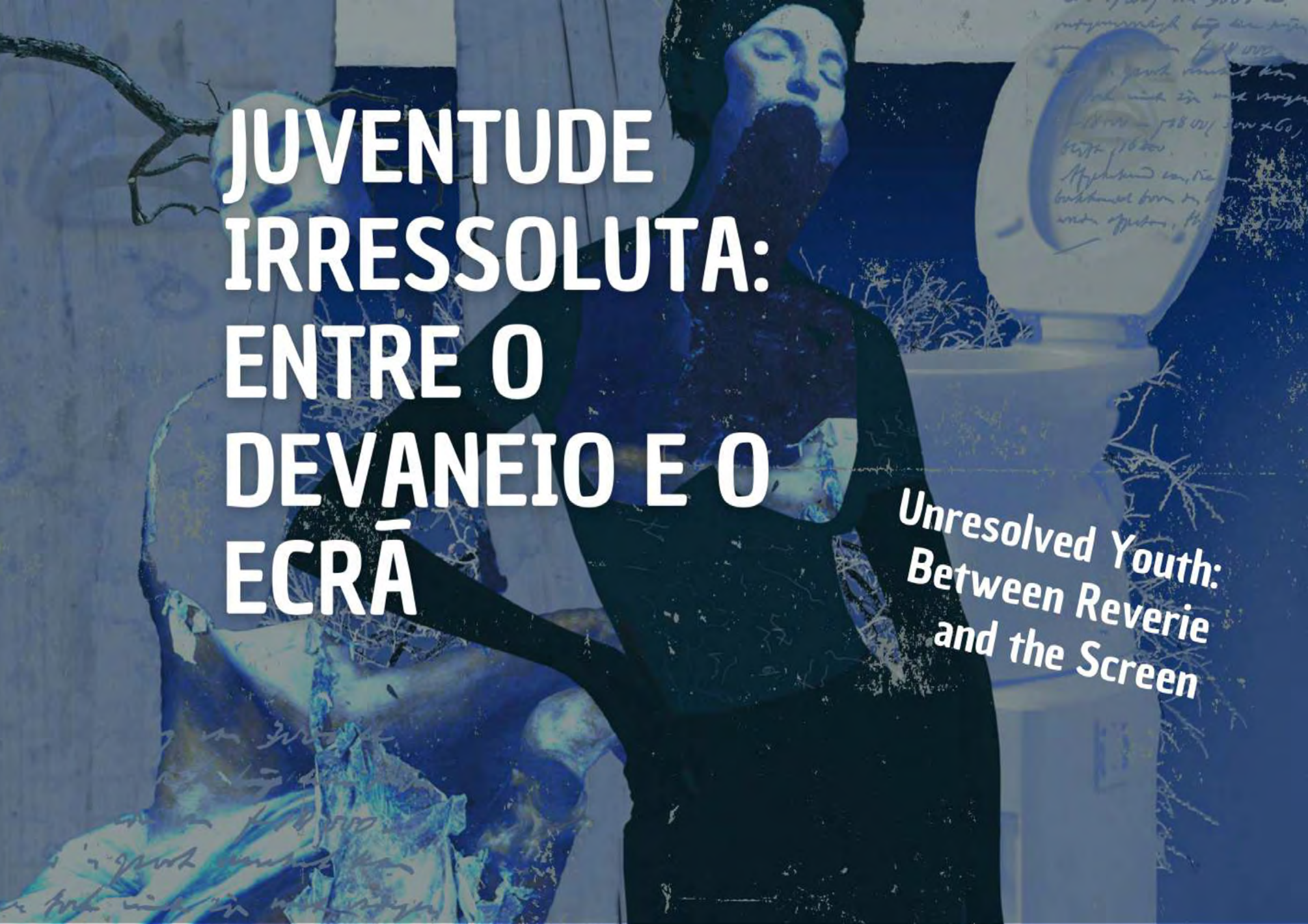
filme, imóveis diante do ecrã, à espera de uma vida que não chega. Ambas permanecem suspensas, encantadas, retidas na superfície do que poderia ter sido.

Portugal manifesta-se nestas colagens não como cenário, mas como dobra sensível do tempo; um território onde o passado não se dissolve no presente, antes se deposita em camadas visuais, tácteis e emocionais. Azulejos, interiores domésticos e iconografias religiosas emergem como interfaces do que Deleuze descreve enquanto imagem-cristal: o ponto onde o virtual e o actual se refletem mutuamente.

A pragmática deste ensaio visual assenta numa operação de desmontagem e reinscrição: cada fragmento é deslocado do seu contexto original para ativar outras temporalidades e modos de afeição. A colagem não se limita a compor imagens; experimenta relações com aquilo que nelas permanece passivo — o corpo recortado, o gesto interrompido, o olhar sem destinatário. Esta passividade, longe de significar inércia, torna-se dispositivo ético e estético: em vez de exigir ação, a imagem acolhe o que resiste em silêncio, permitindo que a suspensão se torne matéria de pensamento.

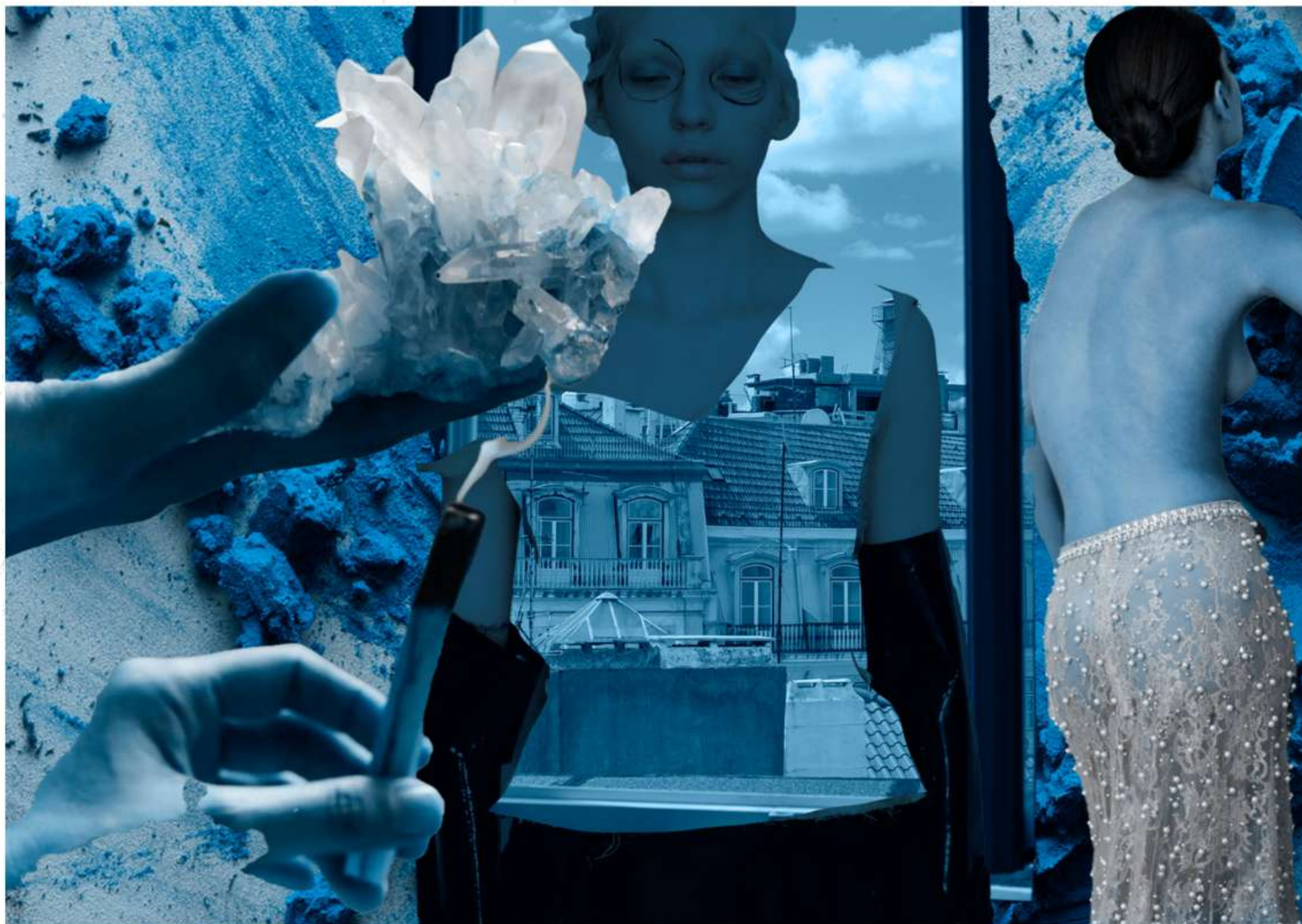
Este regime de passividade desloca a juventude do imperativo contemporâneo da exaltação, não para a reduzir, mas para revelar um campo de variações subtis onde o sentido emerge menos do impulso do que das suas modulações. Em vez de exigir que o corpo avance, a imagem acolhe aquilo que nele permanece suspenso: o gesto interrompido, o movimento que quase acontece, a possibilidade que ainda não se cumpre. A juventude deixa de ser pensada como força em aceleração e passa a ser percebida como espaço de ritmos delicados, onde o que pulsa não é a intensidade de um momento exaltado, mas o ritmo ténue dos gestos, das hesitações e das possibilidades ainda em latência.

No cruzamento entre desejo, spectralidade e memória, estas colagens ensaiam modos de habitar um tempo que não progride, mas reverbera. Mais do que reconstruir a juventude — sempre fugidia, sempre projetada —, propõem um território onde o corpo pode permanecer em suspensão, livre das exigências narrativas que o querem coerente, pleno ou definitivo. A imagem torna-se, assim, lugar para o intervalo, para a falha e para a delicada persistência do que não se resolve.



JUVENTUDE IRRESSOLUTA: ENTRE O DEVANEIO E O ECRÃ

*Unresolved Youth:
Between Reverie
and the Screen*



"A primeira chama: o cristal nasce onde a matéria sonha ser outra."



"Era uma vez um corpo feito de estrelas que aprendeu a olhar para dentro."



"Dentro do claustro azul, o desejo repousa — como se o tempo tivesse parado."



"A juventude pensa flores: mas é feita de mármore, corte e artifício."



As avós já não falam. As netas dormem com a televisão ligada."



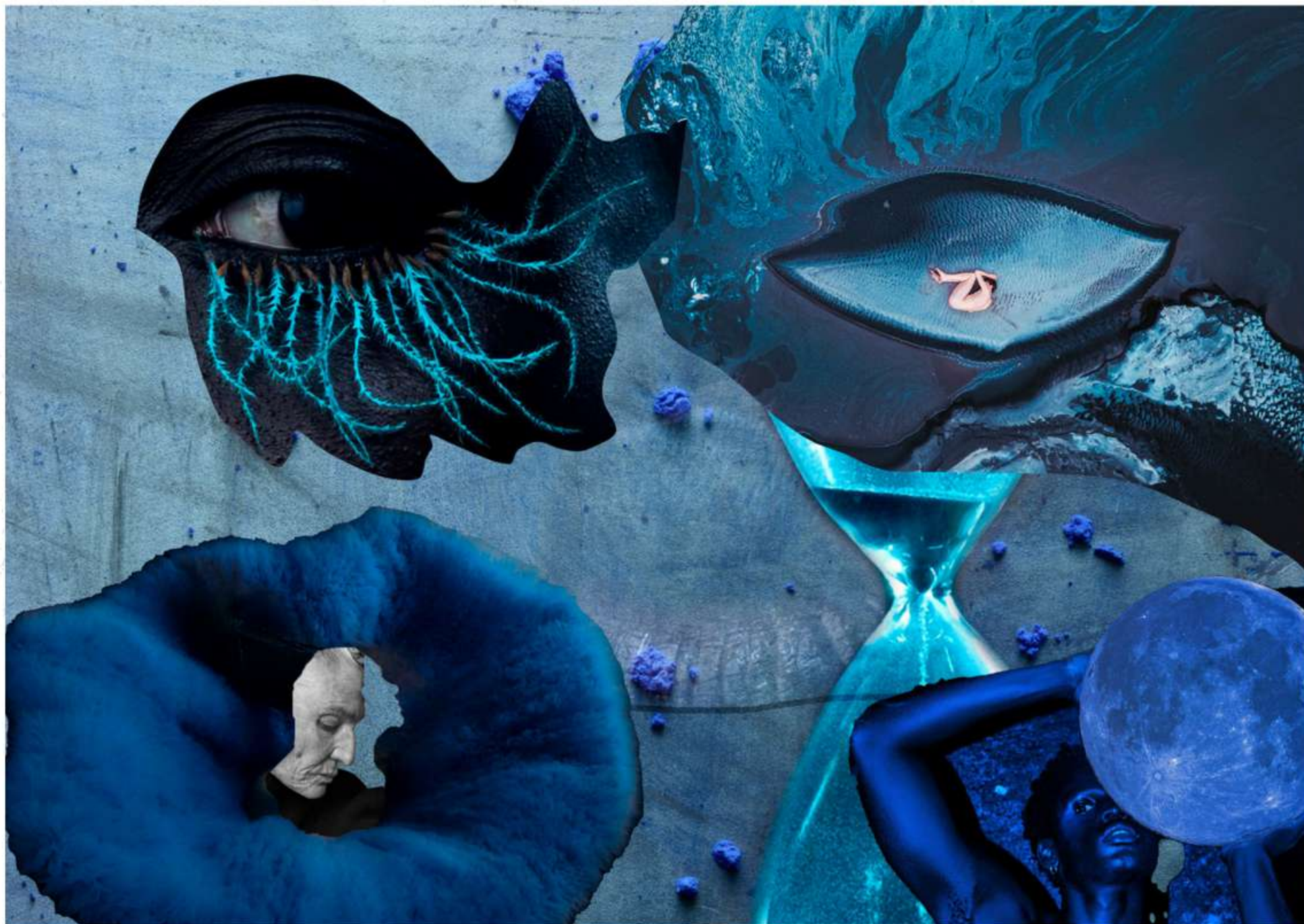
"Brincavam de nadar no infinito, antes que o azul os afogasse."



"Quando o amor era um disfarce costurado à mão."



"A juventude, como a pipa: voa apenas até onde o fio consente."



"Nada acontece. Mas tudo pulsa entre um piscar de olhos e o próximo sonho."



"Sonharam revoluções. Beijaram ruínas. Foram salvas pelo azul."



O último vôo: a infância explode em silêncio diante do abismo."

Financiamento

A autora declara que este trabalho não recebeu apoio financeiro específico de agências de financiamento, públicas, comerciais ou sem fins lucrativos.

Agradecimentos

A autora expressa o seu reconhecimento às pessoas e instituições que, direta ou indiretamente, contribuíram para o amadurecimento deste trabalho.

Referências

Deleuze, Gilles. 2006. *A Imagem-Tempo — Cinema 2*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
Bertolucci, Bernardo. 2003. *The Dreamers*. França, Reino Unido, Itália: Fox Searchlight Pictures.

Nota biográfica

Artista visual e investigadora em fotografia, radicada em Lisboa. A sua prática, desenvolvida entre a fotografia e a colagem, explora as relações entre imagem, memória e inteligência artificial. Frequenta o Mestrado em Fotografia na Universidade Lusófona.

ORCID

[0009-0004-1303-5453](https://orcid.org/0009-0004-1303-5453)

Morada institucional

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação
Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal

Declaração sobre ferramentas de Inteligência Artificial

As obras apresentadas foram criadas exclusivamente a partir de colagens digitais realizadas com imagens de arquivo e recortes de revistas, editadas no software Adobe Photoshop. Não foram utilizadas ferramentas de geração automática de imagem ou sistemas de Inteligência Artificial.

Declaração de conflito de interesses

A autora declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este ensaio visual

Hinterholz, Giselle. 2025. “Juventude irresoluta: entre o devaneio e o ecrã.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 251-278. <https://doi.org/10.34619/agi3-bahm>.

Recebido Received: 2025-06-11

Aceite Accepted: 2025-11-03

© 2025 Giselle Hinterholz. Este é um artigo de acesso aberto distribuído nos termos da [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite o uso, a distribuição e a reprodução sem restrições, em qualquer meio, desde que o autor original e a fonte sejam devidamente creditados.

This work is funded by national funds through the FCT — Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of project UID/5021/2025.