

A PRESENÇA PARADOXAL NAS IMAGENS HÍBRIDAS: O DUPLO MOVIMENTO ENTRE DISTRAÇÃO E ABSORÇÃO

A PARADOXAL PRESENCE ON HYBRID IMAGE: DISTRACTION AND ABSORPTION DOUBLE MOVEMENT

Camila Damico Medina / UFRJ

RESUMO

Este trabalho considera algumas problemáticas acerca da noção de presença (ou melhor, da impossibilidade da mesma), investigada através de imagens híbridas. Para tanto, na primeira parte do texto serão estudados os desdobramentos constitutivos da ideia de atenção – e como o tratamento da atenção como foco de tensão social reordena sensivelmente a percepção e o imaginário sobre a presença. A seguir, videoinstalações de artistas brasileiros serão analisadas mediante os conceitos de *hipermediação* e *imediação* a fim de mapear novas disposições do espectador. Esta análise permite compreender, através das imagens híbridas, a ruptura de novos modos de estar para além da relação binária entre absorção e distração, entre imersão e interação. Com isso, são observados como os processos de hibridação exploram novos campos de possíveis para a presença.

PALAVRAS-CHAVE: Presença; Atenção; Imagem híbrida; Hypermediação; Imediação.

ABSTRACT

Hybrid processes in contemporary art regard disorders between sensibilities and subjectivities. Through attention developments' studies as focus of social tension, it is highlighted to the sensible regime as problematic the presence impossibility, divided by a passivity and activity, leisure and work duality. Hybrids, as they relate visibilities and viabilities in order to forge different materialities, stimulate new fictions and module new observer experiences that go beyond an immersion and hypermedia polarity. Brazilian videoinstalations provide disruptions on the distance surface between distraction and absorption. Through an analysis about their devices unfoldings, it is observed a double helix on presence.

KEYWORDS: Presence; Attention; Hybrid image; Hypermediation; Immediation.

Introdução

Este trabalho parte da ideia de que os modos pelos quais vemos, ouvimos, ou tocamos – os métodos que utilizamos para nos concentrar ou para nos relaxar –, têm referência a um desenrolar histórico. Com isso, esclareço que minha premissa de análise recorre à noção de que a visualidade é prática cultural. Então, de que é possível mapear caminhos onde novos conhecimentos sobre o corpo e sobre a percepção estão encruzilhados a mudanças sociais e a materialidades da cultura. A percepção é, portanto, forjada a partir de tensões e distensões sobre possibilidades do sensível. Cunhada pela articulação entre sensibilidades e subjetividades, conformando regimes de ficções, instituindo o que é palpável, pensável (Rancière, 2009).

Uma preocupação que aponto antes mesmo de introduzir a pesquisa em questão é que normalmente a visualidade é entendida como unidade pressuposta, sem levar em consideração que muito da cultura e da linguagem visual é resultado de relações de poder, que devem ser consideradas de acordo com as circunstâncias históricas pertinentes. Através desta pesquisa, viso evidenciar, então, a materialidade da imagem - como indica Laurentiz (2004), efeitos da disputa entre visibilidades e viabilidades das expressões e dos potenciais de determinado suporte material, entre possibilidades da estética e da política.

Com isto dito, enfim, indico que este artigo se comunica com algumas considerações acerca da questão da “presença” no âmbito da apreciação de experimentações artísticas contemporâneas tidas como processos de hibridação (Arantes, 2005). Híbrido, a partir desta referência, compreende “(...) linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (Santaella apud Arantes, 2005, p. 49). O trabalho em questão se volta para videoinstalações a fim de comentar processos de hibridação na arte contemporânea justamente pela preponderância ascendente do uso de dispositivos para explorar questões do campo, entre elas, novos lugares do público e da recepção.

Ao mesmo tempo máquina e maquinaria, o dispositivo não é apenas instrumento, mas se apresenta como possibilidade de evidenciação dos mecanismos de produção e de fruição da experiência artística. Contrapondo estatutos estabelecidos

pelos modernistas (Duguet, 2009), a popularização do pensamento sobre dispositivos no mundo da arte está atrelada às tentativas de esgarçar os limites propostos às produções artísticas. Da mesma forma, está relacionada às críticas de que uma linguagem artística só pode ser reconhecida e consolidada através da descoberta de sua propriedade e particularidade de expressão, interpelando diretamente à necessidade de autonomia entre domínios artísticos como problemática.

Doravante uma preocupação entre “modos de ser” e “modos de fazer” da imagem (disputando relações entre visibilidade e viabilidade), a primeira parte desta pesquisa se ocupa em dissertar sobre a problemática da atenção (Crary, 2004), como ela define transformações sobre a ideia de presença e de subjetividade, como ela se tornou foco de tensão social, promovendo uma necessidade de desenvolvimento de novas técnicas da percepção e inovações na linguagem visual. Para tanto, é nuclear observar os estudos foucaultianos sobre a evolução da noção de “indivíduo perigoso” (2006) e do comportamento desviante como tópico de saúde pública. Com isso, analiso como a noção de presença foi, então, articulada em torno da polarização entre distração e absorção, passividade e atividade, produtividade e ociosidade – assim como isso media o sistema de representação visual ocidental.

No segundo momento do trabalho, me voltando de forma mais incisiva sobre a arte, indago como convenções de expressão da “imersão” na arte estão associadas por alguns estudiosos à ideia de “ilusão” (de engano dos sentidos ou do pensamento, do que se afigura ser o que não é). O espectador emancipado (Rancière, 2012) será de grande valor a este argumento a fim de evidenciar uma polarização que contempla estudos sobre espaços de presença nas experimentações artísticas, que tende a contrapor passividade e atividade na recepção e ao pensar o público.

À observação desta contraposição, relaciono às concepções sobre a atenção (em que os indícios de distração tão particulares à modernidade estão estritamente ligados ao aumento de normas e práticas voltadas à eficiência da concentração) ao desordenamento de competências, de “modos de fazer”, explorado por Rancière (2009, 2012) ao falar sobre liberdade e emancipação à luz da crítica da posição do mestre por este reassegurar relações de dominação entre aquele que é capaz (de

conhecer, de agir, de falar) e aquele que é incapaz. A formulação acerca da “ilusão” na experiência artística fomenta uma desgastada dicotomia¹ quando temos em vista o desenvolvimento de técnica, mídia e linguagem a partir das considerações de Bolter e Grusin (2000) – ao cunhar os termos imediatismo e hypermediatismo². Este desdobramento antropofágico da cultura visual nos permite pensar as experimentações híbridas na arte em uma “dupla hélice” (Bellour, 1993) – possibilitando outras perspectivas sobre “presença” e como esta ideia é investigada nas relações entre público e obra de arte.

Finalmente, dentro do argumento sobre como a “presença” nos processos de hibridação na arte se abre enquanto jogo, como lúdico estar entre distração e absorção, apresento alguns trabalhos artísticos que investigam este “duplo movimento”. É importante frisar que as obras de arte objeto de estudo não gozam de aspecto ontológico paradigmático frente à história da arte. Sua seleção se dá por se alinharem como reverberações do que foi abordado pelo texto, por serem experimentações que me permitem esmiuçar as configurações de regimes do sensível, multiplicar as possibilidades de análise das ideias trabalhadas, como imediatismo e hypermediatismo. Estes artistas abordam, em seus modos singulares de reflexão, sobre rupturas, ausências e fissuras do campo perceptivo; da mesma forma, expandem meios e veículos criativos para pensar sobre como as instabilidades da atenção permitem reinventar ficções, competências, “modos de fazer” e “modos de ser” em uma “dupla hélice”.

I
Foi no século XIX a consolidação lapidar de uma revolução nos modos de constituição da subjetividade e na organização das sensibilidades. Este processo é muito bem pontuado pelos estudos de Michel Foucault (1988, 2006), especialmente ao demarcar o surgimento de uma série de patologias referentes à saúde mental e ao comportamento do indivíduo. O delineamento de alguns atributos para comentar casos hediondos no limiar do século indica como a noção de individualidade estava se transformando – como, por exemplo, a partir de relatos que apontam que o criminoso parecia “estar fora de controle sobre si mesmo”, ou tendo em vista que o criminoso não possuía um perfil ou um comportamento que pudesse “antecipar” o

cenário do crime. O esclarecimento dos eventos não está apenas nos fatos e no reconhecimento destes por seu autor, mas é preciso que, antes de tudo, o autor se posicione no campo da subjetividade: afirme quem ele é. Desse modo, interceda com um perfil de seus atos, sinalize o comportamento de um autor.

Como sinaliza Foucault (2006), o “corpo” social passa a ter uma realidade biológica, demandando medidas a fim de uma “normalidade”, de uma saúde social. Crary (2012) identifica como as inovações científicas nesta passagem, que primaram novos conhecimentos sobre o corpo e a percepção, se atrelaram à construção de novos modelos disciplinares sobre o indivíduo. Uma vez que um saber sobre uma “visão subjetiva” fora cunhado, ocorreu todo um desalinhamento das possibilidades de um sensível partilhado, desordenando todo o entendimento sobre o campo perceptivo coletivo vigente. Ao passo que se abriam novos caminhos da experiência tendo em vista a descoberta da relação entre estímulos nervosos e os sentidos, também a ideia de sujeito clássico sofreu um descentramento sobre a presença de si.

[...] a atenção se torna um problema moderno característico precisamente devido à obliteração histórica da possibilidade de conceber a ideia de presença na percepção: a atenção servirá ao mesmo tempo como simulação e substituto provisório e pragmático da presença, diante de sua impossibilidade. (Crary, 2013, p. 28)

O corpo e a percepção se tornam um enigma, promovendo uma série de aparatos técnicos que se propunham não apenas a dar conta desta nova conjuntura de ficções e sensibilidades possíveis (sob a luz de novas partilhas de “modos de fazer” dentro de novos “modos de ser”) iminentes a uma nova subjetividade, como também para modular uma “normalidade” necessária a fim de uma saúde coletiva. Também, a saber, a fim de uma produtividade particular que também germinava: o modo de produção industrial capitalista. Este desenrolar propulsiona diversos discursos e a demanda pela construção de diversas especialidades, como uma ciência sobre o sexo e a sexualidade, o papel da infância na formação de uma mente adulta saudável, assim como também uma dualidade entre distração e absorção – ordenado dentro de uma ascendente polaridade entre trabalho e ócio.

Estes discursos não se apresentam, delinea Foucault (1988), ao se decidir falar ou não sobre o assunto. As evidências das configurações de um regime sensível que mapeia uma ordenação de sensibilidades e de “modos de ser” estão principalmente na materialidade da vida em sociedade e da cultura visual, na criação de cuidados, atenções, aparatos que estão direcionados a um perfil de comportamento. Um exemplo encontrado pelo filósofo (idem) foi um internato qualquer do século XVIII em que, virtualmente, percebemos como toda a disposição espacial e toda a organização dos tempos sobre as crianças demarca o discurso sobre o sexo das crianças. A existência de segregações nos banheiros, a separação (ou não) dos dormitórios e das camas através de cortinas, a estrutura arquitetônica dos pátios, a organização da sala de aula, os horários para acordar, dormir, comer: tudo indica (materializa) como uma criança deve perceber o sexo e o conhecimento em torno disso. Além disso, toda uma sorte de especialistas e autoridades articulam planos institucionais, casos clínicos e advertências médicas ofertas às famílias e às escolas compõem a ideia da sexualidade da criança e do colegial.

A proliferação de dispositivos ópticos durante o século XIX não apenas indica novas percepções sobre a visualidade do indivíduo moderno, como também indica uma nova ideia de “presença”, demarcada pela instabilidade da atenção em correlação à impossibilidade da realidade como elemento mensurável objetivamente.

A ideia da visão subjetiva – a noção de que a qualidade de nossas sensações depende menos da natureza do estímulo e mais da constituição e do funcionamento do nosso aparelho sensorial – foi uma das condições para o surgimento histórico das noções da visão autônoma, isto é, para uma separação (ou liberação) da experiência perceptiva de sua relação necessária e determinada com um mundo exterior. (Crary, 2004, p. 67-68)

Com a industrialização e a lógica do modo de produção capitalista, a atenção se torna problemática nodal desta reordenação da sensibilidade por se estabelecer, eventualmente, como evidência do funcionamento regular das faculdades perceptivas. Com a dissolução da percepção da realidade como um dado determinado e objetivo da qualidade dos sentidos, e com a conseqüente fragmentação do conhecimento, a “manutenção da realidade”, como diz Crary (2004), passou a depender de uma possibilidade de disciplina sobre a própria

mente, componente este corporal extremamente incerto e mesmo dissimulador: eis que preocupações acerca das doenças mentais ganharam força na segunda metade do século XIX. A noção de “normalidade” estava associada à capacidade individual de realização de uma síntese perceptiva coerente em um todo funcional.

Estes mecanismos modulam novas temporalidades e espacialidades, sendo a distração e a absorção elementos constitutivas de um mesmo movimento espiralado de tensão e distensão. Este novo regime da percepção trata de uma partilha de tempos, de lugares, competências, discursos, atividades, e dá a ver como são distribuídas as capacidades do comum – como indica Rancière (2009), “modos de fazer” -, implicando em novas modalidades de produção cultural.

II

Estes elementos constitutivos do novo regime de percepção assinalam a ambivalência da presença do espectador. A compreensão de uma nova partilha do sensível é definida dentro desta impossibilidade objetiva da realidade e da estruturação de uma relação binária entre distração e absorção que gravitam em torno da problemática da atenção – e da “presença” como objeto oblíquo de desejo. Com isso, me detendo de forma mais precisa na produção artística, se torna um “mal” ser um espectador:

Primeiramente, [porque] olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (Rancière, 2012, p. 8)

O dito “despertar” do espectador para participação, ação, engajamento não envolve, impreterivelmente, apenas aquelas obras de arte que visavam “convocar” o espectador a uma luta de classes. Atualmente, como indica Rancière (2012), muitas manifestações artísticas mantêm seus efeitos (suas disposições), apesar de não estarem mais vinculadas a uma “causa”. Com isso, materialidades da imagem que primam uma transformação, um deslocamento de um lugar de incapacidades, de alienação, de assujeição, para um lugar de competências, de fala, de protagonismo.

Estas expressões mantêm uma polaridade, além de uma necessidade por um gesto de distinção entre aqueles que são capazes (de perceber a realidade, de conhecer) e aqueles que não são.

Esta dicotomia é encontrada em alguns estudos acerca da noção de “ilusão”, onde este aspecto tão empregado ao desenvolvimento de espaços de presença na arte é articulado a técnicas e mídias históricas que visavam o assombro, o fantasmagórico, o melancólico, e a alienação da noção de si. Oliver Grau irá comentar, ao dissertar sobre a fantasmagoria (2009), sobre como as inovações técnicas que empenham influências sobre as funções corporais mapeiam o imaginário do sensível comum como método de alienação – como demarcação de uma incapacidade de conhecimento de si. Ao empreender leituras sobre as relações entre ciência, tecnologia e arte, muitos tendem a compreender determinados trabalhos a partir de diferentes “presenças” – que aplicam diferentes modos de “atenção”, ora apelando para a distração, ora para a absorção, como “hipermídia” e “imersão”.

Entretanto, como observado a partir dos estudos sobre a problemática da “atenção” ao desenvolvimento da vida moderna, não há realmente uma “distância” entre estes dois aspectos, se relacionando em um movimento espiralado de tensões e distensões. Através do destaque das videoinstalações *Viventes*, de Frederico Benevides, e de *Cosmococa nº5*, ou *Hendrix-War*, de Hélio Oiticica, é possível circunscrever cenas de dissenso em seus dispositivos, onde não há regime único de percepção para apreensão da realidade. Cabe frisar como estas obras consistem “(...) sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separado, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (Rancière, 2012, p. 55).

III

A exploração de novas ficções e de novas subjetividades não está na “distância” entre passividade e atividade, distração e absorção, “hipermídia” e “ilusão” – mas, como pontuarei, em um duplo movimento que articula uma presença paradoxal, uma “entre-presença”, passagens que não se preocupam em estar nem lá nem aqui. A emancipação do espectador está na compreensão das relações que estruturam

estas diferenças (pertencentes à dicotomia entre dominação e sujeição, entre produtividade e ociosidade) – ressaltando aqui o valor das experimentações artísticas em dispositivos (Duguet, 2009), interligando máquina, maquinaria, imagem e observador.

Os autores de *Remediation*, Bolter e Grusin (2000), argumentam, a partir da história da representação ocidental, que a nossa cultura técnica deseja, ao mesmo tempo, uma proliferação de suportes de mídia e uma erradicação de qualquer indício de mediação³. Esta seria a dupla lógica da “remediação” (termo cunhado por eles em seu livro): a diluição dos traços de mediação ao multiplicar os meios midiáticos de experiência. Este argumento se baseia em dois conceitos formulados em sua pesquisa: o de “imediatismo” e de “hypermediatismo”, construídos graças à comparação realizada entre diferentes veículos de conteúdo interativo.

O primeiro aspecto a ser tratado sobre a “imediação” seria a imersão, e todas as técnicas disponíveis a sua aplicabilidade. Neste ponto, o espectador deveria permitir a “realidade” proposta, sua cosmologia e convenções próprias àquele sistema sintático relativamente hermético, e “viver” através dos códigos que pautam sua estética. Muito diferente da associação normalmente traçada entre “imersão” e “ilusão” a fim de tratar do imaginário sensível comum acerca da alienação e da incapacidade de “presença” como elemento constitutivo de experimentações relacionando ciência, arte e tecnologia.

Esta estrutura é formulada a partir de princípios como a “invisibilidade”, a “continuidade”, a fim de que se estabeleça uma sensação de “naturalidade” aliada a uma “espontaneidade” sistêmica. A interface, como apresentam Bolter e Grusin (2000), deve proporcionar um “efeito de realidade”⁴. Esta consideração infere a, *grosso modo*, convenções da representação visual e das disposições e técnicas do olhar e da apreciação.

A “hypermediação”, por outro lado, está relacionada à inerente sobreposição de mídias à formulação de uma mediação, a partir de recortes e montagens realizadas com outras mídias – sem que, contudo, suprima ou “supere” as técnicas que aglutinou no processo. Desse modo, os autores defendem que as particularidades técnicas de qualquer inovação são provenientes de contaminações e de mutações

MEDINA, Camila Damico. A presença paradoxal nas imagens híbridas: o duplo movimento entre distração e absorção, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.28-40.

de outros meios, em um aberto processo de antropofagia. Além disso, a “hypermediação” é demarcada pela fluidez de posições e disposições dentro de uma mesma proposta. Este aspecto envolve inexorável prazer da diversidade, afirmam, da fracturalidade, da heterogeneidade, da *bricolage*.

Desse modo, a experiência da “hypermediação” está no jogo de analogias, do olhar através da disposição de diversos recursos tidos como signos e visualidades e, então, de se apropriar, colar, montar entre posições do olho e do corpo. A experiência do reconhecimento do processo e da participação lúdica de um jogo, redefinindo relações de diferentes espaços e mídias.

Para encontrar exemplos palpáveis, é possível partir de dentro de um mesmo suporte ou plataforma, como os filmes produzidos para Realidade Virtual. O documentário imersivo *Out of the Blue*, de Sophie Ansel, 2017⁵, tem como referência narrativa o cotidiano de um menino, que vai lhe apresentando a vida em Cabo Pulmo, uma pequena cidade do México. Esta cidade sacrifica sua única fonte de renda, a pesca, a fim de resgatar e restaurar a vida marinha de seus arredores que estava à beira de extinção. Dentro de uma perspectiva em 360 graus, todos os recursos desprendidos seguem para que o observador compreenda a beleza do que foi chamado de “aquário do mundo”, sinta o frio de suas águas, os sons modulados de modo que você sinta a distância entre os animais e você imerso no oceano. Além disso, acompanha a simplicidade e o reflorescimento da cidade, que se reestruturou completamente, em um roteiro impecável, em que você come junto à família, participa de uma roda de música ao violão, vai passear na praia e brincar com o cachorro junto ao menino. Todas as disposições materiais deste dispositivo procuram uma interface transparente para que você compreenda a história da causa.

Ao passo que outro filme para Realidade Virtual chamado *Notes on Blindness*, de Peter Middleton e James Spinney, 2016, se articula em torno do diário do teólogo e escritor John Hull, que acabara de ficar cego. A partir de uma proposta visual particular acerca dos relatos, o observador entra em um processo de descoberta dos sentidos, assim como Hull, a fim de expandir seu campo perceptivo em um jogo, de intensa interatividade. Ao percorrer espaços que o observador não tem muita

MEDINA, Camila Damico. A presença paradoxal nas imagens híbridas: o duplo movimento entre distração e absorção, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.28-40.

certeza dos limites, a visualidade é vislumbrada como um enigma, e a experiência se constrói toda na composição e sobreposição em torno do mapeamento de cores, ruídos, contornos, fluxos. Divido em seis capítulos, o observador decide seus caminhos através de um menu interativo que, mesmo ao repetir determinado capítulo, pode percorrer o relato de forma nova.

Como é possível denotar, nenhum desses filmes se abstém a um dos aspectos formulados pelos autores de *Remediation*, e isto se deve à impossibilidade de manipular apenas um desses módulos. Toda interface é mantida através de uma “dupla hélice”, e a constituição de cada uma é através da outra. Como comentam a partir de Simon Penny (1995 apud Bolter & Grusin, 2000), o uso de um software se torna intuitivo no momento em que é capaz de realizar analogias a partir de um histórico de conhecimentos de seu usuário e de sua história social (como do uso de objetos familiares culturalmente). A sensação de “transparência” está baseada no coagir com determinado *background* da cultura e da mídia, trabalhando em cima de referências. Ao invés de ser um espaço interativo contínuo, relacionando técnicas de um complexo sistema de signos, a interface se apresenta como múltipla e multifacetada.

As hibridizações, assim como o processo de “remediação”, não simplesmente preponderam um aspecto da constituição da visualidade em detrimento de outras características: não se trata da negação de uma narrativa íntima e imersiva, de um ambiente contínuo e realista, tido como espaço de ilusão, em prol de uma cornucópia de analogias e signos que não cessam de se inscrever a fim de uma “tomada de posição” do observador e sua transformação da passividade à atividade. As videoinstalações a seguir, construídas enquanto dispositivos, se apresentam como espaço privilegiado para tratar de outras presenças por seu duplo movimento. Suas materialidades são constituídas em espiral justamente por, nesta conjuntura helicoidal, ser ao mesmo tempo “imersão” e “hipermídia”.

O método consiste em isolar e em estender no espaço os constituintes elementares da representação para, em seguida, reorganizá-los, reposicioná-los em novas configurações. Ele [o dispositivo] realiza dissociações primeiras da “construção legítima”, a do ponto de vista e a do ponto de fuga, a do plano do quadro (parede, tela...) e a do centro organizador, etc. Ele os desdobra, os desloca, produz desvios específicos. Assim, por meio da imagem,

recupera a cena em uma dimensão perdida, a restabelece em sua tridimensionalidade, criando um espaço penetrável e praticável em que se podem encenar novas relações. (Duguet, 2009, s/p)

Frederico Benevides convoca a outra disposição e outras posições em seu *Viventes*⁶, 2014, ao enfatizar as temporalidades da imagem em uma instalação que apresenta ao espectador um espaço inaudito. Suas narrativas multitemporais (Fatorelli, 2013) realizam um choque da imagem, mesmo que os efeitos sonoros e os recursos visuais tenham uma relação convencional. A partir de uma incerteza estruturante entre vídeo, cinema e fotografia, a videoinstalação em dimensões que acompanham todo o pé direito da galeria envolve o observador em uma experiência perceptiva que alia a absorção absoluta no olhar da imagem (só é possível se desvencilhar dela se retirando da galeria) e a distração devido à impossibilidade de constituir uma narrativa. A suspensão do movimento na imagem até o fim do fôlego provoca o espectador a ele mesmo realizar sua montagem, seu recorte, sua edição a fim de apreender ficções e relações entre estes personagens que lhe convocam com o olhar fixo. O observador se vê diante de um enigma graças a este fluxo que lhe impulsiona a uma suspensão, a uma espera, e, então, novas possibilidades de presença em um duplo movimento.

A eleição, dentre os trabalhos de Hélio Oiticica, pela *Cosmococa nº 5*, 1973, a CC5, mais conhecida como *Hendrix-War*⁷, realizada com Neville D'Almeida, se dá por se apresentar como a mais imersiva de todas (Maciel, 2006). O espectador encontra aqui uma sobreposição, intersecção, mutação de materialidades, transpondo suportes em outras linguagens, subvertendo mediações. Em uma experiência que se ocupa, fundamentalmente, em um transbordamento do campo perceptivo pela sinestesia, os papéis de cada elemento da instalação se embaralham, estando o observador nesta exuberância de sentidos. Ao passo que o convite se mantém para se afundar na rede de balanço, o olhar escapa, e é remetido para toda esta profusão de novas relações entre visibilidades e viabilidades. Enquanto o espaço de Benevides flerta com o insondável, o abismo, Oiticica sobrepõe relevos, inclinações, planícies, a costurar caminhos de compreensão. A *Hendrix-War* faz uma presença paradoxal ao vibrar como o prato da bateria, o tímpano, o gongo.

MEDINA, Camila Damico. A presença paradoxal nas imagens híbridas: o duplo movimento entre distração e absorção, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.28-40.

Avisto, então, que esta “dupla hélice” projetada a fim de novas presenças nos híbridos artísticos é forjada dentro de uma multiplicação de telas, dimensões inusitadas de materialidades da imagem e do seu gênero de expressão, o deslocamento do espectador por um trajeto entre imagens e objetos, o projeto arquitetônico que delimita disposições materiais, a manipulação dos tempos e ritmos da imagem, além da relação entre espectadores: tudo se apresenta como instrumento para processos de hibridação, reordenando sensibilidades e subjetividades, multiplicando possibilidades de regimes da percepção e mesmo evidenciando novas problemáticas quanto à “atenção”. O rompimento com algumas modularidades de convenções artísticas, preconizando a interdisciplinaridade de suportes e linguagens não apenas procura, nestes trabalhos, a quebra de expectativas com o público, mas sim investigar novas experiências no campo perceptivo junto a este observador, e coloca em jogo uma presença paradoxal, entre o trabalho e o ócio, a passividade e a atividade.

Notas

¹ Esta polarização remonta às oposições entre os teóricos integrados e apocalípticos ao comentar sobre as influências sociais e comportamentais da relação entre ciência, arte, tecnologia e subjetividade na contemporaneidade.

² Tradução livre dos termos *immediacy* e *hypermediacy* (Bolter & Grusin, 2000).

³ Antes de tudo, é preciso denotar que estes conceitos não propõem verdades da estética. Ao analisar processos que se referenciam a estes conceitos ao longo da história da visualidade ocidental, os autores argumentam em torno de certa genealogia destes processos. Com isso, prosseguem não com a busca pela origem nuclear destes processos, mas atravessam contextos históricos, práticas culturais com traços destes conceitos tão pertinentes na sociedade ocidental.

⁴ Com isso, é permitida uma comparação com a ideia de “imersão” de Oliver Grau (2007) que, inexoravelmente, está associada à história da “ilusão”. Enquanto “imersão” para Bolter e Grusin (2000) tem sua compreensão expandida a partir da ideia de “presença” e, assim, ciência e sensibilidade da constituição (mesmo que momentânea) de novas subjetividades e novas ficções (evocando o ensaio da multiplicidade dos “modos de ser” e dos “modos de fazer”), “imersão” para Grau é trabalhado exaustivamente como método de análise dos espaços de ilusão. Com isso, a “imersão” é suspensão dos sentidos e, associada à ilusão, que se funda na definição de ser uma confusão dos sentidos que provoca uma distorção dos sentidos. Contudo, não se pode esquecer que o termo “lúdico” é derivado da mesma origem (ILUSÃO, 2017). ILUSÃO. Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilus%C3%A3o>>. Acesso em quatro de julho de 2017.

⁵ Para assistir trailer do curta-metragem, favor seguir este link: <<https://vimeo.com/213877611>>.

⁶ Para ver vídeo da instalação, favor seguir este link: <<https://vimeo.com/119301621>>.

⁷ Para acompanhar alguns detalhes da instalação (Instituto Inhotim), ver vídeo de visita da obra aqui: <<https://vimeo.com/31607026>>. Acesso em treze de julho de 2017.

Referências

ARANTES, Priscila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

BELLOUR, Raymond. A dupla hélice. In: PARENTE, André (org.). *A imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRARY, Jonathan. 1879: a visão que se desprende. In: *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- FOUCAULT, Michel. A hipótese repressiva. In: *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. A evolução da noção “indivíduo perigoso” na psiquiatria legal do século XIX. In: FOUCAULT, Michel. Manoel Barros de Motta (org.). *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP; Editora SENAC São Paulo, 2007.
- GRAU, Oliver. Lembrem a fantasmagoria! Política da ilusão do século XVIII e sua vida após a morte multimídia. In: DOMINGUES, Diana (org.). *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- LAURENTIZ, Sílvia. *Imagem e (I)materialidade*. XIII Encontro Anual COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Anais eletrônicos... (CD-ROM). São Bernardo do Campo, São Paulo: 2004.
- MACIEL, Kátia. O cinema ‘fora da moldura’ e as narrativas mínimas. In: MACIEL, Kátia (org.). *Cinema Sim: narrativas e projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental (org.); Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Camila Damico Medina

Mestrado (em andamento) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua pesquisa é desenvolvida na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Graduação em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense. Complementou seus estudos em Filosofia da Arte em mobilidade acadêmica para a Université Paris VIII, Paris, França.