

Imagem e afecção

Antonio Pacca Fatorelli

Resumo: O debate contemporâneo acerca das novas tecnologias implicadas nos circuitos de produção, difusão e recepção de imagens reanima algumas proposições sugeridas por Henri Bergson. Pretende-se dimensionar, a partir das contribuições teóricas de Henri Bergson e Mark Hansen, as reconfigurações processadas no âmbito da imagem digital. O ponto central deste percurso crítico se situa na experiência afetiva e no envolvimento corporal do espectador nos trabalhos de arte.

Palavras-chave: imagem digital; reconfigurações, experiência corpórea

Abstract: Image and Affection. The contemporary debate about new technologies implied in the production circuits revives some propositions suggested by Henri Bergson. It's intended to dimension – from the theoretical contributions of Henri Bergson and Mark Hansen, the reconfigurations processed on the scope of digital image. The central point of this critical journey is located in the affective experience and in the corporeal involvement of the spectator in the art works.

Keywords: digital image; reconfigurations; corporeal experience

Henri Bergson criou uma imagem do universo que permanece repercutindo, de modo instigante, no trabalho de vários pensadores e artistas contemporâneos: a de um universo em permanente movimento, formado por imagens que agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas faces. Relativamente às representações anteriormente proporcionadas pela ciência, essa proposição tem a vantagem de oferecer uma imagem móvel, constituída de elementos heterogêneos combinados de modo a criar arranjos sempre provisórios.

No momento em que formulou sua tese, Bergson estava particularmente interessado em superar os antagonismos, sempre reducionistas, presentes nas ciências e, em especial, na psicologia e na fisiologia dos finais do século XIX. Seu intuito foi o de questionar a lógica das proposições que faziam derivar o mundo material dos dados da consciência, posição idealista e, por outro lado, aquelas que buscavam dar conta da consciência

a partir da matéria, posição materialista. Inquietação que ele enunciou nos seguintes termos: “Como imaginar uma relação entre a coisa e a imagem, entre a matéria e o pensamento, uma vez que cada um desses dois termos possui, por definição, o que falta ao outro?” (BERGSON, 1990, p. 28).

O relevante na identificação desses dois sistemas, o de um universo acentrado em que todas as imagens variam indistintamente e o de um universo em que elas passam a variar em função da presença de um corpo, chamado de centro de indeterminação, é a suposição de que as imagens preexistem à consciência, que o mundo material precede a presença de uma consciência que viria interpretá-lo. O corpo e o cérebro entendidos, portanto, como imagens que integram o sistema de imagens do mundo material.

Várias considerações decorrem da concepção filosófica de Bergson sobre a natureza material das imagens, mas uma apresenta-se especialmente relevante no contexto deste artigo. Justamente a ideia de que a percepção da matéria, sua representação mental e subjetiva, é sempre subtrativa ou, de outro modo, que o centro de indeterminação percebe a realidade objetiva segundo o seu interesse circunstancial, desconsiderando muitas das qualidades constitutivas da matéria. Uma vez descartada a possibilidade de uma percepção plena e pura do objeto, “a afecção, o modo como o sujeito se percebe, ou se sente” (MACHADO, 2009, p. 257), desempenha o papel decisivo de regulador das relações entre a percepção e a ação. Segundo Bergson, essa regulação pode ser mais ou menos complexa, dependendo do grau de diferenciação do organismo vivo: em menor amplitude nos seres vivos unicelulares, mais abrangente nos organismos complexos. A percepção implica, de modo diferencial, a colaboração de imagens já fixadas na memória e, também, de imagens virtuais, que vêm se associar às imagens atuais, processando-se de modo tanto mais amplo quanto mais abrangentes forem os interesses investidos na ação. A participação do corpo, compreendido como centro de indeterminação, pode ser dimensionada pela sua capacidade de contrair circuitos mais ou menos vastos.

Diferentemente da percepção, que mede o poder refletor do corpo, a afecção mede seu poder absorvente, aponta para o interior do corpo, para o que esse corpo acrescenta aos corpos exteriores. Portanto, mais do que prolongar estímulos externos em ações consecutivas, além de reagir de modo previsível em concordância com o hábito e com as demandas imediatas, o centro de indeterminação pode produzir uma experiência singular, criar novos hábitos, despertar novas disposições. Bergson associou esses dois modos de ação corporal a duas formas de memória. Por um lado, a lembrança do corpo, constituída pelos sistemas sensório-motores organizados pelo hábito, que busca no passado o registro de experiências anteriores tendo em vista o melhor desempenho da ação prática imediata; e, por outro lado, a contribuição da lembrança espontânea e pessoal, a lembrança pura, que contrai as regiões do passado, seus diferentes níveis e estratos. Diferentemente da imagem-ação que mobiliza os mecanismos sensório-motores, montados sobre os hábitos adquiridos e os automatismos da percepção, sempre de modo a prolongar os estímulos recebidos em ações consecutivas, a imagem-afecção mobiliza

a memória pura na criação de uma nova entidade, alterada ou mesmo produzida, de modo mais ou menos autônomo.

Bergson destaca essas duas direções possíveis do trabalho exercido pelo corpo. Por um lado, quando referido aos automatismos perceptivos e ao hábito, uma vez defrontado com os desafios de uma ação iminente, o centro de indeterminação se limita a prolongar os estímulos objetivos recebidos em ação prática. Por outro, uma vez desencadeados os processos afetivos, abrindo um hiato entre a percepção e a ação, o corpo expande a sua margem de indeterminação deixando entrever o seu papel produtivo. Estabelece-se, nesse momento, uma relação singular com o virtual, com as outras imagens mentais e materiais, que vai marcar o conjunto dos elementos envolvidos nesse circuito.

Trata-se, sobretudo, de desviar-se dos automatismos perceptivos e psíquicos de modo a, uma vez considerado o corpo e suas instâncias afetivas, conceber as condições de acesso a circuitos mais complexos. Ao indagar-se sobre a relação entre a percepção e a memória, após concluir que “criamos ou reconstruímos a todo momento” (BERGSON, 1990, p. 82), Bergson sublinha que a percepção atenta, também chamada de percepção reflexiva, funciona como “um circuito, onde todos os elementos, inclusive o próprio objeto percebido, mantêm-se em estado de tensão mútua como num circuito elétrico” (BERGSON, 1990, p. 83), para logo a seguir complementar que “o progresso da atenção tem por efeito criar de novo, não apenas o objeto percebido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se associar” (BERGSON, 1990, p. 84).

O debate contemporâneo acerca das novas tecnologias implicadas nos circuitos de produção, difusão e recepção de imagens reanima as proposições enunciadas por Bergson no contexto das relações mediadas pelas tecnologias digitais. Algumas indagações se apresentam pertinentes nessa nova conjuntura: as mediações maquínicas alteram substancialmente a aquisição perceptiva ao ponto de promoverem a reconfiguração dos lugares tradicionalmente ocupados pela imagem? Automaticamente constituídas e dotadas da capacidade crescente de desencadear processos operativos, as imagens atuais estariam anunciando um mundo maquínico autogerido? Essas indagações projetam a utopia, simultaneamente idealizada e temida, de uma radical dessubjetivação do mundo, um cenário em que as imagens existiriam e reagiriam em função delas mesmas e, por outro lado, um mundo desmaterializado, em que prevaleceriam, na ausência de objetos materiais tangíveis, os processos subjetivos de aquisição perceptiva e cognitiva. Situações limites que legitimariam as teses de inspirações mecanicistas e dogmáticas contra as quais Bergson se insurgira.

No trabalho de atualização de Bergson, inscrito na proposição de um “neobergsonismo” (HANSEN, 2004, p. 75), contemporâneo às transformações fisiológicas, psicossociais, epistemológicas, institucionais e tecnológicas advindas ao longo do século XX, devem ser consideradas algumas relações: o inédito e fundamental papel desempenhado pelos dispositivos tecnológicos de criação, inscrição, reprodução e difusão da imagem; a própria noção de imagem digital, essas configurações cada vez menos tangíveis;

e, igualmente decisiva, a emergência de novas modalidades de atuação por parte do sujeito, defrontado com uma imagem que se apresenta ela mesma processual, relacional e instável.

O trabalho decisivo colocado nesse momento de transição, após as importantes contribuições de Gilles Deleuze (1990, 1992) no âmbito do cinema, se refere à identificação da natureza das transformações em curso e à qualificação das transformações processadas no interior das imagens e entre os sistemas de mídias. Revolução, mudança de paradigma ou reconfigurações do lugar e da importância do sujeito e da imagem? Estaríamos diante da emergência de novos paradigmas, de um novo conceito de imagem e de uma relação substancialmente alterada entre sujeito e imagem? Ou, tratar-se-ia de um processo de mutação que coloca em perspectiva algumas instâncias das relações pressupostas entre a consciência e o mundo material objetivo, sem alterar significativamente a natureza das relações historicamente instituídas?

A imagem digital

Instigantes proposições derivam dessas teses bergsonianas. Igualmente determinante, a emergência de novos formatos audiovisuais, amplamente disseminados nas últimas três décadas, terminou por reconfigurar os modelos hegemônicos do cinema e das artes visuais pouco ou nada perceptíveis, pela crítica, no início da década de 1980.

As teses defendidas por Mark Hansen, das mais consistentes nesse contexto das formas imagéticas emergentes, sustentam-se em duas vias. Pretendem reanimar as proposições de Bergson, principalmente em relação ao papel produtivo desempenhado pelo corpo e, de modo complementar, introduzir um conceito original de imagem digital, em um contexto de identificação e de legitimação do potencial inovador das novas mídias. Esses dois polos se reforçam mutuamente na argumentação de Hansen, de modo a confirmar a existência de um marco inaugural, a condição singular de nos encontrarmos atualmente confrontados a uma transformação substancial das imagens e dos sistemas de mídia.

No âmbito teórico, Hansen confronta-se com a classificação, sugerida por Deleuze, dos regimes da imagem cinematográfica, a imagem-movimento e a imagem-tempo, mas posiciona-se criticamente em relação ao que chama de progressiva “desencarnação do centro de indeterminação” (HANSEN, 2004, p. 70), em que teria incorrido o pensamento de Deleuze, no momento crucial da passagem para o regime da imagem-tempo. Para Hansen, a imagem-tempo pressupõe a ênfase sobre as operações do pensamento – uma paralisia motora e uma valorização dos nexos mentais – em detrimento das relações sensoriais de natureza corpórea, exatamente aquelas que as imagens digitais colocaram na ordem do dia.

O ponto de vista de Hansen em relação aos recentes desenvolvimentos tecnológicos é o de que as transformações proporcionadas pela codificação digital são significativas ao ponto de estabelecer um novo paradigma, de provocar uma revolução nas relações pressupostas entre corpo e imagem.

Do meu ponto de vista, a digitalização nos exige reconsiderar a correlação entre o corpo do usuário e a imagem de uma maneira ainda mais profunda. [...] Especificamente, devemos aceitar que a imagem, mais do que encontrar instantaneidade em uma forma técnica privilegiada (incluindo a interface com computador), agora demarca o próprio processo através do qual o corpo, em conjunção com os vários aparatos que tornam a informação perceptível, dá forma a ou *in-forma* a informação. Em suma, a imagem já não pode ser restrita ao nível da aparência superficial, mas deve ser expandida para abranger todo o processo pelo qual a informação se torna perceptível através de uma experiência corporificada. A isso eu proponho chamar de *imagem digital*. (HANSEN, 2004, p. 10)

Às proposições teóricas sobrepõem-se, nesse momento, as contextualizações históricas, confirmando as previsões de que as novas mídias deflagram relações temporais e espaciais inaugurais, irredutíveis às mídias analógicas, entre elas a fotografia e o cinema. Neste caso, a tese central é a de que, na ausência dos suportes materiais específicos que singularizaram as mídias analógicas, as novas mídias passam a convocar o corpo como um processador de informação, agora chamado a desempenhar as funções seletivas anteriormente delegadas às interfaces midiáticas. Igualmente fundamental no contexto da definição de imagem digital como fluxo de informação, a noção de enquadramento se dissocia da definição técnica vinculada aos sistemas de mídia, para referir-se diretamente ao corpo, entendido como enquadramento:

Em relação à tecnosfera eletrônica de hoje em dia, no entanto, a teorização de Bergson sobre este processo de seleção incorporada precisa ser atualizada em pelo menos um aspecto importante: ao invés de selecionar *imagens* preexistentes, o corpo agora opera diretamente filtrando *informação* e, através desse processo, criando imagens. Correlacionado ao advento da digitalização, portanto, o corpo experimenta certo aumento de poder, uma vez que emprega sua própria singularidade constitutiva (afeto e memória) não para filtrar um universo de imagens pré-constituídas, mas para enquadrar algo (informação digital) que é originalmente amorfo. (HANSEN, 2004, p. 9-10)

Na impossibilidade de identificação das singularidades técnicas e processuais de cada mídia, o corpo é chamado a desempenhar as funções de diferenciação anteriormente delegadas aos sistemas de mídias. Prevalece nessa passagem a noção de deslocamento das funções seletivas das interfaces midiáticas para o corpo, segundo a lógica compensatória de que, “à medida que as mídias perdem sua especificidade material, o corpo assume uma função mais proeminente como um processador seletivo de informação” (HANSEN, 2004, p. 21).

O enfrentamento com outros críticos e a análise de obras pontuais podem dar conta de alguns dos efeitos decorrentes dessa proposição teórica. Ao questionar as considerações de Rosalind Krauss sobre o trabalho *Box*, de James Coleman, no contexto do que ela chamou de “estética do pulso”, Hansen argumenta que, nessa abordagem,

“o trabalho – e não o corpo – permanece como o termo privilegiado na equação estética” e, a seguir, referindo-se ao trabalho *24-Hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon, acrescenta:

Aqui, não estamos apenas distantes da estética modernista do choque, mas a lentidão da projeção retira do trabalho qualquer “conteúdo” representacional (i.e. seu desdobramento como movimento por repetição), de tal modo que qualquer coisa que possa ser dita como constituinte do conteúdo do trabalho é gerada apenas em e através da experiência corpórea e afetiva do espectador, como uma criação quase autônoma (e não, de forma importante, como um eco da *objetiva* condição autodiferencial do médium). (HANSEN, 2004, p. 29)

A expressão empregada nesse momento para marcar o papel desempenhado pelo corpo na experiência artística é “uma criação quase autônoma”, bastante significativa se considerarmos que, no âmbito das proposições teóricas, o corpo será associado a um exercício de criação autônoma (HANSEN, 2004, p. 9-10). A transição da função “quase autônoma” para a de função “autônoma” não se encontra devidamente esclarecida ao longo do texto, deixando margens para diferentes interpretações. Estaríamos diante de uma relativização radical do papel tradicional desempenhado pelo corpo e pela imagem?

As noções de meio agregado e de meio autodiferenciado formuladas por Krauss no contexto da condição pós-midiática (KRAUSS, 1999, p. 24 et seq.) deixam entrever o embate desencadeado entre o trabalho de arte e o observador, desde os primórdios do modernismo até os dias de hoje. Essa tese supõe a flexibilização do conceito greenbergiano de autonomia dos meios sem, entretanto, defender a ruptura ou a superação das operações singulares desencadeadas por cada forma visual. Não pretendemos defender esses argumentos, bastante problemáticos, mas unicamente notar como eles foram apropriados no contexto de legitimação das proposições defendidas por Hansen. A confrontação com as noções de Krauss tem o sentido preciso de autorizar a ultrapassagem do moderno em direção ao contemporâneo segundo a perspectiva da base material tecnológica, supondo que a singularidade do código digital proporciona uma modalidade inaugural de participação do corpo, substancialmente diferente daquelas associadas à experiência estética modernista.

Esse corpo ampliado, chamado a desempenhar as funções anteriormente atribuídas às mídias modernas, passa, nessa nova condição de operador de uma interface pós-cinematográfica, a filtrar e a criar imagens ele mesmo. O emprego das novas tecnologias na arte, em especial as obras de Jeffrey Shaw analisadas por Hansen, desempenha um papel singular nesse projeto teórico, de “suplemento do corpo e assim um meio de expandir tanto a função do corpo como um centro de indeterminação quanto a sua capacidade de filtrar imagens” (HANSEN, 2004, p. 51). A função produtiva da tecnologia encontra-se, nesse contexto, diretamente associada à natureza técnica, programável e manipulável do código digital, entendido como fluxo de informação, passível de ser convertido em arquivo sonoro, imagem estática ou em um mundo interativo e, decisivo

na sua argumentação, na ausência de um suporte material que a especifique. É dessa condição singular de variabilidade funcional e de flutuação no espaço, dois atributos genéticos associados à estrutura técnica do código, que a imagem digital tiraria a sua distância relativamente às formas imagéticas precedentes.

No entanto, em consideração aos determinantes técnicos, podemos pensar que o suporte de armazenamento do código digital, de dimensão progressivamente reduzida, permanece dependente de um meio físico material. Também nas situações de exibição da imagem digital, o suporte material, entendido como tela, *écran* ou anteparo, permanece imprescindível, mesmo nos casos em que se encontra reduzida a sua expressão mínima, como na instalação *Neutrino*, de Feco Hamburger, comentada na parte final deste artigo. Cabe exercer a crítica dos argumentos de natureza técnica sustentados sob a suposta desmaterialização da imagem digital, em especial nos casos em que a infraestrutura material do meio digital funciona, no âmbito discursivo, como instância de legitimação das teses da ruptura histórica dos sistemas de representação.

Reconfigurações

A questão envolvendo a indicialidade é exemplar nesse contexto. Associada, na inscrição analógica, ao contato físico, a indicialidade é colocada em suspenso no caso da inscrição digital, concebida como um modo de codificação unicamente dependente de processamentos matemáticos e abstratos. O mundo físico dos grãos na fotografia é substituído por um intangível conjunto de números, criando a ilusão, como observou Philip Rosen de modo contundente, de que “a imagem digital dispensa o contato entre mundo e imagem, e entre máquina e referência, que é o modo corrente do indicial” (ROSEN, 2001, p. 306). Modifica-se, nessa passagem dos grãos para o pixel, um regime de verdade e de certificações associadas ao traço, ao vestígio e à marca característicos da relação de contato pressuposta nas imagens analógicas. Porém, observamos que, após um curto período de intensas experimentações, na passagem da década de 1970 para a década de 1980, a imagem digital incorporou, em importantes domínios, os códigos imagéticos preexistentes, mobilizando, em muitos dos seus usos e funções, o código realista e as convenções prescritas pela perspectiva renascentista. Uma trajetória, portanto, de assimilações e de contágios com a codificação analógica, muito mais do que de transformações radicais.

A retomada das formulações de Bergson no atual contexto pós-midiático realiza-se sob o pano de fundo das inquietações despertadas pelas transformações tecnológicas processadas na atualidade. Entretanto, não encontramos em Bergson nenhuma formulação que sancionasse esse trabalho do corpo de gerar e de criar imagem de modo autônomo, como proposto por Hansen. Mesmo nas situações hipotéticas provisórias em que Bergson apoia o seu argumento, não encontramos nenhuma referência ao que Hansen chama de “função autônoma do corpo”. Pelo contrário, via de regra, os casos

excepcionais funcionam no conjunto dos argumentos de Bergson como um contraponto, fazendo ver a natureza irremediavelmente relacional da percepção. Hansen estabelece, nesse particular, uma ruptura com o pensamento de Bergson, inscrita sob a rubrica de um neobergsonismo, quando o corpo deixa de apresentar-se como tela ou como filtro que seleciona imagens preexistentes para encontrar-se investido da função de filtrar informação diretamente e, nesse percurso, gerar imagens. Modifica-se, desse modo, a dinâmica relacional trabalhada por Bergson, entre o corpo, ele mesmo entendido como imagem, e as imagens-mundo.

As recorrentes menções de Hansen às teorias da percepção corpórea de Francisco Varela parecem ter o sentido de suprir a ausência de qualquer referência a essa modalidade de percepção autônoma nos textos de Bergson. Contudo, nem mesmo as proposições de Varela concernentes à “plasticidade do sistema nervoso e ao papel operativo da mobilidade do corpo na produção da percepção” (HANSEN, 2004, p. 39) parecem suficientes para autorizar esse trabalho autônomo do corpo uma vez confrontado às tecnologias digitais.

De certo, não há percepção sem corpo, e esse corpo que percebe se encontra o tempo todo em movimento. O que permanece problemático nessa análise é a descon sideração do trabalho realizado pelo corpo e pelos processos afectivos no contexto das antigas formas visuais. Ainda que relacione o virtual à atividade humana em geral e que o associe à capacidade do corpo de gerar excesso e de transespacializar, Hansen segue conferindo à imagem digital um lugar privilegiado na história das imagens, supondo que a tecnologia potencializa, de modo inédito, as funções afectivas associadas ao corpo. A defesa desse lugar paradigmático da imagem digital parece recair, uma vez mais, sobre um mal-entendido acerca das antigas mídias.

Supõe-se que a condição de imobilidade exigida pela sala escura do cinema convencional implica em um predomínio das funções visuais e no estabelecimento de uma experiência fundada na ilusão ótica, enquanto as novas mídias digitais proporcionam uma experiência afectiva qualitativamente diferente. Segundo Hansen, e essa é uma das suas apostas fundamentais, a imagem digital solicita a dimensão afetiva e criativa do corpo, desse corpo em movimento, priorizando sua base sinestésica e conferindo uma maior importância ao tato, relevante ao ponto de estabelecer a passagem de uma estética ocularcentrista para uma estética háptica (HANSEN, 2004, p. 12), enraizada na afectibilidade do corpo.

Esse argumento, reiteradamente atualizado pelos discursos de legitimação do digital, ressalta a natureza interativa das novas mídias, associada a uma demanda participativa do espectador, muitas vezes solicitado a determinar o fluxo narrativo da obra. Essas formulações conceituais fundamentadas na contraposição entre a interatividade imersiva proporcionada pela estética háptica, diretamente associada às funções corpóreas multissensoriais, e a exterioridade espectral atribuída à estética ocularcentrista incorrem habitualmente em uma dupla redução: circunscrevem o visual ao ótico e inibem o reconhecimento das formas híbridas da cultura moderna.

Entretanto, as relações interativas não dependem exclusivamente do deslocamento físico ou das ações desencadeadas pela presença de sensores e de recursos participativos. Antes de afigurar-se como uma função do digital, a implicação dinâmica entre o espectador e a obra perpassa a arte, a fotografia e o cinema, em todas as suas formas e mutações históricas. Mesmo considerada na acepção motora, relativamente às situações em que prevalece a mobilidade física do espectador, a interatividade não é uma prerrogativa do digital. As instalações panorâmicas dos séculos XVIII e XIX, o cinema de atrações, as iniciativas menos convencionais do cinema experimental dos anos 1920 e 1930, as instalações da videoarte nos anos 1970/80, a fotografia expandida, o cinema expandido e o cinema de museu são configurações que solicitaram uma modalidade de participação motora por parte do espectador, igualmente determinante.

A ideia de revolução digital defendida por Hansen justifica plenamente a reação de Tom Gunning (2008, p. 23) ao manifestar-se “entusiasmado, mas também um tanto desanimado com a discussão corrente sobre a nova mídia emergente”. Entusiasmado, por um lado, pela possibilidade de repensar a história das formas visuais e, simultaneamente, desencantado com o olhar tendencioso e reducionista sobre as antigas mídias da fotografia e do cinema, entre outras, que muitas vezes prevalece nesses discursos. O “discurso da novidade” despertado pelas novas imagens, desse modo capturado pela lógica opositiva modernista, insere-se no contexto dos “discursos de escolta”, como identificou Dubois (2004, p. 34), que se sucederam às mutações de natureza técnica ocorridas ao longo da história das formas visuais. Extensamente mobilizado quando da emergência da fotografia, com ressonâncias negativas ainda hoje evidentes, esse discurso ressurgiu no atual contexto de disseminação da cultura digital revestido de traços ainda mais corrosivos. Se, nas primeiras décadas do século XIX, os discursos de legitimação do novo meio confrontaram-se negativamente com a tradição das belas artes e com o ideário romântico, exemplificado pelas assertivas inflamadas de Baudelaire, entre outros poetas e críticos, na atual conjuntura, esse procedimento, que opõe a novidade das novas mídias às velhas formas visuais, impõe-se, habitualmente, em desconsideração às potências desencadeadas pelas formas tecnológicas modernas, pela fotografia, pelo cinema e pelo vídeo.

A instalação interativa *Neutrino*, de Feco Hamburger, solicita a participação ativa, física e perceptual do observador, sem qualquer recurso à codificação digital. Ao produzir, pelo acionamento de uma roldana, uma imensa bolha de sabão, o espectador vê, por meio da frágil espessura da bolha, as imagens do vídeo projetado às suas costas, a bolha transformada em superfície refletora, mais ou menos ao modo de um espelho líquido, a meio caminho entre a transparência da película de ar e a opacidade dos sólidos. Aqui, não é o meio gasoso, mas a superfície vagamente espelhada da bolha, em permanente transformação, a todo momento a ponto de se desfazer, que funciona como rebatedor dessa infinidade de imagens fugazes.

Fazer passar o universo na fina película de uma bolha de sabão e, por sobreposição, fazer dessa película o anteparo instável sobre o qual se projeta, por reflexão, a imagem

em movimento do vídeo. Efeito de duplo rebatimento das imagens materiais sobre o qual vêm somar-se, em uma nova camada, as imagens mentais do espectador, também elas materiais. O vídeo retroprojetado na superfície da bolha de sabão apresenta imagens em *loop* de uma paisagem capturada do ponto de vista do interior de um trem em movimento, o enquadramento da câmera quase que coincidindo com o amplo retângulo das janelas. Também ali uma outra superfície translúcida, agora o vidro da janela, permite divisar a paisagem externa na condição de refletir o interior do vagão. Um terceiro rebatimento, o do próprio filme, outra imagem espectral, complementa essa narrativa em abismo. Esse acontecimento se processa no breve intervalo entre a expansão da película e a sua explosão derradeira quando, de modo instantâneo, o espetáculo inteiro se dissipa.

Neutrino, a partícula subatômica que dá título a essa instalação, possui, dentre os elementos que constituem os blocos formadores de todas as matérias, a curiosa e por longo tempo desconhecida propriedade de transitar entre os corpos sem modificá-los, de fazer-se presente sem conferir peso e densidade ao meio. Esse dispositivo imagético criado por Hamburger se apresenta como um anteparo destinado a apreender, por refração, o movimento caótico da matéria no universo, até mesmo dessas pequenas partículas, de outro modo imperceptível.

Na condição atual de instabilidade das imagens, o corpo destaca-se como um *écran*, um anteparo, um tipo de tela opaca, que atua simultaneamente absorvendo e refletindo imagens. A presença dessa tela opaca, por um lado, interrompe o movimento da variação universal e, por outro, cria um novo regime da imagem fundado sob o signo da interrupção. O centro de indeterminação estabelece um intervalo, inicialmente em relação à matéria mundo, que cessa de receber e refletir o movimento em todas as suas faces e, em seguida, em relação ao tempo demandado entre a percepção da matéria e a ação consecutiva.

Retomando as proposições de Bergson, observamos que as imagens eletrônicas e digitais, como também as imagens fotográficas e cinematográficas, podem solicitar a colaboração produtiva e criativa do corpo, de modo a aumentar as margens de participação e de afectibilidade do centro de indeterminação. No campo da arte, o que se apresenta relevante é a intensificação da experiência estética, irreduzível à infraestrutura técnica ou à especificidade dos suportes. As formas híbridas decorrentes do atual trânsito das imagens e entre as imagens, as assimilações, sobreposições e atravessamentos entre fotografia, cinema, vídeo e imagem digital suscitam, no cenário contemporâneo, novas dinâmicas entre a obra, o corpo e o pensamento, da ordem do estranhamento e da variabilidade sem, entretanto, provocarem uma mudança de paradigma, ou uma revolução nos regimes estéticos. Importa, nesse contexto, perceber as alterações significativas promovidas pela tecnologia digital, nos domínios do espectador e da imagem sem, entretanto, circunscrevê-las às teses da ruptura.

Antonio Pacca Fatorelli é pós-doutor pela Princeton University (2006). É professor Associado da ECO/UFRJ – Departamento de Expressões e Linguagens. É pesquisador do Núcleo N-Imagem (ECO/UFRJ) e coordenador do Seminário Temático “Cinema como arte, e vice-versa”, da SOCINE. Coordena o projeto MEDIATECA da ECO/UFRJ, financiado pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro.

afatorelli@gmail.com

Bibliografia

- BELLOUR, R. (2009) De um outro cinema. In: MACIEL, K (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa.
- BERGSON, H. (1990). *Matéria e memória*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- DELEUZE, G. (1992). *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora. 34.
- _____. (1990). *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1985). *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- DUBOIS, P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify.
- GUNNING, T. (2008). What's the point of an index? Or, faking photographs. In: BECKMAN, K.; MA, J. (Ed.). *Still moving – between cinema and photography*. Londres: Duke University Press.
- HANSEN, M. B. N. (2004). *New philosophy for new media*. Cambridge: MIT Press.
- KRAUSS, R. (1999). *A voyage on the north sea – art in the age of the post-medium condition*. Nova Iorque: Thames & Hudson.
- MACHADO, A. (2007). *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1993). *Máquina e imaginário*. São Paulo: EDUSP.
- MACHADO, R. (2009). *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MANOVICH, L. (2002). *The language of new media*. Cambridge: MIT Press.
- PARENTE, A. (2009). A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, K (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa.
- _____. (2000). *Narrativa e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Editora Papirus.
- PEIXOTO, N. B. (2005). Mapear um mundo sem limites. In: NOVAES, A (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac.
- PELBART, P. P. (1998). *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva.
- ROSEN, P. (2001). *Change mummified: cinema, historicity, theory*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- XAVIER, I. (2005) *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

Artigo recebido em setembro
e aprovado em dezembro de 2011