

# IMAGENS EMERSIVAS

Fernando Gerheim

Imagem vídeo  
imagem emersiva

*Abordarei três trabalhos que se desenvolvem paralelamente a uma reflexão sobre a linguagem. Ao longo de seu desenvolvimento vai sendo formulada com mais clareza a ideia de “imagem emersiva”, presente desde o início. Os trabalhos são um modo de dar a ela contornos mais claros, numa via de mão dupla entre teoria e prática.*

Imagem emersiva, como o adjetivo denota, é aquela que vem à tona. Tudo que podemos dizer, a partir da expressão, é que ela tem movimento, ritmo, intensidade: ela se manifesta, aparece, surge. Há algo de repentino, de surpresa, e ela talvez pudesse ser chamada também de irruptiva ou intempestiva. “Emersiva”, porém, tem a vantagem de estar no campo semântico de imersiva, o seu

oposto, cujo sentido é bem definido no contexto das imagens tecnológicas como uma imagem que provoca no observador a sensação de estar dentro dela, um ambiente virtual com o qual ele interage, capaz de criar um “efeito de presença”.<sup>1</sup> A imagem emersiva nos aproxima, assim, ao contrário da imersiva, que tem uma conotação espacial, de um conceito temporal da imagem; mas ela não se define apenas por oposição nem tampouco se refere apenas às imagens no suporte de telas. Poderia designar também imagens vivenciadas que têm como suporte o corpo, que Hans Belting chama de “imagens inerentes”.<sup>2</sup> A formulação da “imagem emersiva” era buscada não apenas na esfera teórica, mas também na prática, sendo as duas partes de um mesmo princípio, ligado à própria ideia da linguagem como experiência.

EMMERSIVE IMAGES | *This article will approach three works that are developed in parallel with a reflection on language. Throughout its development the idea of “emmersive image”, present from the beginning, will be formulated with more clarity. The works that will be analyzed are a way of giving the idea clearer contours, in a two-way street between theory and practice. | Image, video, emmersive image.*

## Projeto para videoinstalação planetária

O primeiro trabalho dentro dessas especulações foi *Projeto para videoinstalação planetária*, desenvolvido em 2012, junto com os alunos de um curso optativo de graduação da ECO-UFRJ, e tendo uma segunda versão em 2016.<sup>3</sup> O princípio, já então colocado, era o de uma concepção sensorial da linguagem, em

*Imagens: frames de Zaumdata*

que ela é “imediate de si mesma”, e não apenas um meio. Essa reflexão filosófica, em que não nos detivemos então, serviu para colocar, de fato, um princípio operador, que imaginei poder tornar-se um método bastante aberto. Aqueles elementos pelos quais a linguagem é circunscrita, tanto no sentido da técnica quanto do contexto, passam a ser considerados também elementos significativos, e não mais dados a *priori*, naturalizados. Traduzindo para a imagem videográfica, meio que nos propusemos usar no curso, teríamos que incorporar no trabalho a realizar, como elementos significativos, os elementos técnicos e discursivos que a inscrevem. A dimensão sensória da linguagem – aquela da “imagem emersiva” – estava implícita no trabalho a ser desenvolvido.

Esse método topológico, para o qual nada está do lado de fora, usou como ferramenta o texto *Imagens técnicas*: uma questão de linha geral, de Philippe Dubois,<sup>4</sup> que, justamente, faz uma abordagem materialista da imagem, do ponto de vista da técnica, para a desconstruir, pois, afinal, “a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica”. Como o autor afirma, qualquer dispositivo tecnológico é capaz de jogar, com seus próprios meios, com “a dialética entre semelhança e dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e informe”. Tal jogo “diferencial e modulável” é, precisamente, “a condição da verdadeira invenção em matéria de imagem”.<sup>5</sup>

As decisões estéticas sobre a imagem hoje culturalmente dominante apontam para o contrário do que ela é do ponto de vista técnico: um realismo cada vez maior, quando, tecnicamente, a imagem digital é composta de dados algoritmos, pode ser inteiramente constituída por programa de computador e não mais depende de um referente originário. A imagem informática torna obsoleto o real em si e para si, exterior e prévio, que as

outras máquinas de imagem pressupunham. Ela pode “produzir seu ‘real’, que é a sua imagem mesma”. Há, assim, uma ruptura com as demais máquinas de imagem (câmera obscura, fotografia, cinema, TV/vídeo). Não obstante o discurso evolucionista, o grosso da produção da imagem informática retrocede à iconografia do século 15, como se realizasse enfim o sonho renascentista da imagem de cálculo.

A equivalência entre o “real” e a imagem produzida por esse discurso nos leva a considerar a imagem de modo literal. A falta da “indexicalidade” espacial que havia na imagem fotográfica é compensada pelo discurso da “indexicalidade” temporal da imagem digital. As imagens em tempo real nos aproximam esteticamente do circuito fechado de TV, com seu tempo contínuo em que a imagem adere e parece se identificar integralmente ao real em sua quase eternidade visual. Se a categoria primária do cinema é o espaço, a marca semiótica da TV/vídeo é, como se sabe, o tempo. O que torna possível a passagem da retórica “indexical” do passado fotoquímico para a da era digital, sustentando o discurso realista, é seu relançamento “sob a forma da indexicalidade temporal, que vigora na imagem vigilante em tempo real”.<sup>6</sup>

A nossa incorporação dos elementos técnicos e discursivos que inscrevem a imagem, a fim de torná-los significativos – ou, invertendo, a fim de tornar a imagem pré-linguística – e, com isso, tornar a linguagem sensória e imediata de si mesma, já tinha o seu alvo: a imagem vigilante e o olhar de monitoramento próprios do discurso realista e da concepção tautológica e literal da imagem. Identificado esse feixe como lugar de ação, o elemento material/discursivo das imagens de vigilância em que decidimos intervir foi logo o primeiro do sistema de imagens, em geral considerado neutro e imparcial: a sua captação pela



câmera. O modo de fazer isso foi interpor entre a objetiva e o que ela captava espécies de filtro, alterando a imagem. A ação de realizar essa interposição, mostrando o processo de transformação da imagem antes, durante e depois da intervenção, tornou-se nossa “ação” coletiva. Criamos o nome “Perímetro Móvel” para assinar o trabalho. Cada aluno, e também o professor, levaria um alterador de captação e escolheria uma imagem para intervir, que poderia ser tanto de câmeras de vigilância em tempo real disponíveis em *sites* na internet como imagens de câmeras de segurança fictícias, gravadas por nós.

O modo como vídeo, cinema e mídias digitais se agregam em *Projeto para videoinstalação planetária* permite pensar num tipo de “condição autodiferencial do *medium*”, para usar os termos de Rosalind Krauss.<sup>7</sup> A ação intervencionista tornaria significativos a captação pela câmera, o circuito

direto entre esta e a visualização da imagem, e as possibilidades narrativas sugeridas pela ação dramática da mão, que se davam na própria estrutura visual. Outro ponto a se notar dizia respeito ao fato de a situação captada já ser uma imagem, passando num monitor, enquadrada num plano fechado de modo a fazer parecer que o que era captado era a situação real. Se para a imagem digital “o ‘real’ é a sua imagem mesma”, captávamos a imagem da imagem.

O trabalho poderia ser, ao mesmo tempo, o projeto para uma ação global concebida como uma videoinstalação planetária e uma ficção científica distópica em que a ação simultânea sobre o circuito fechado global se passaria no futuro, quando apenas párias que não tivessem dinheiro para migrar para a memória de um computador ou para uma colônia do sistema solar habitassem uma Terra deteriorada.

Esse modo de proceder intervindo na captação da imagem tornava o circuito fechado de televisão, em vez de pura transmissão, um intervalo espesso. Invertendo a hierarquia entre teoria e prática, o trabalho nos ensinou que a imagem emersiva – o uso de uma forma de linguagem que deixa de considerar os elementos que a inscrevem como sua moldura neutra para torná-los parte dela – é a imagem como transformação. Podemos dizer que, nessa dimensão sensorial, só restam como fundamento para a linguagem os elementos que a inscrevem, sua exterioridade. Ela não conta nem mesmo com a imagem mental do conceito como entidade abstrata ou unidade prévia. O salto é a partir de fora. Ela então emerge de um intervalo, e não de uma instância interior do sujeito, cujas percepção e visão, pelo contrário, essa emergência deve transformar.

### **Cinema-objeto**

Se no trabalho anterior foi incorporada como elemento material significativo a captação, nesse segundo trabalho o ponto de partida foi o quadro, que formata a imagem. A interferência sobre o quadro foi realizada na projeção, última etapa do sistema de imagens, responsável pela visualização, e introduzida pelo cinema. O imbricamento de elementos provenientes de diversos meios manifesta-se, nesse trabalho, na utilização da projeção, própria da imagem cinematográfica, sob a forma de uma videoinstalação. *Projeto para videoinstalação planetária* foi um vídeo em um canal em que a videoinstalação era colocada como projeto, mas também como componente diegético, uma vez que o vídeo incorporava sugestões narrativas numa “cinefagia”,<sup>8</sup> usando “câmeras delegadas” dos circuitos fechados de vigilância. Já *Cinema-objeto* é uma videoinstalação que de fato ocupa o espaço de uma maneira em que a

imagem em movimento passa a ser a tela em movimento. Como um antiquadro, a forma não ortogonal de imagem se desloca pelo espaço, levando com ela a imagem que se move em seu interior.<sup>9</sup>

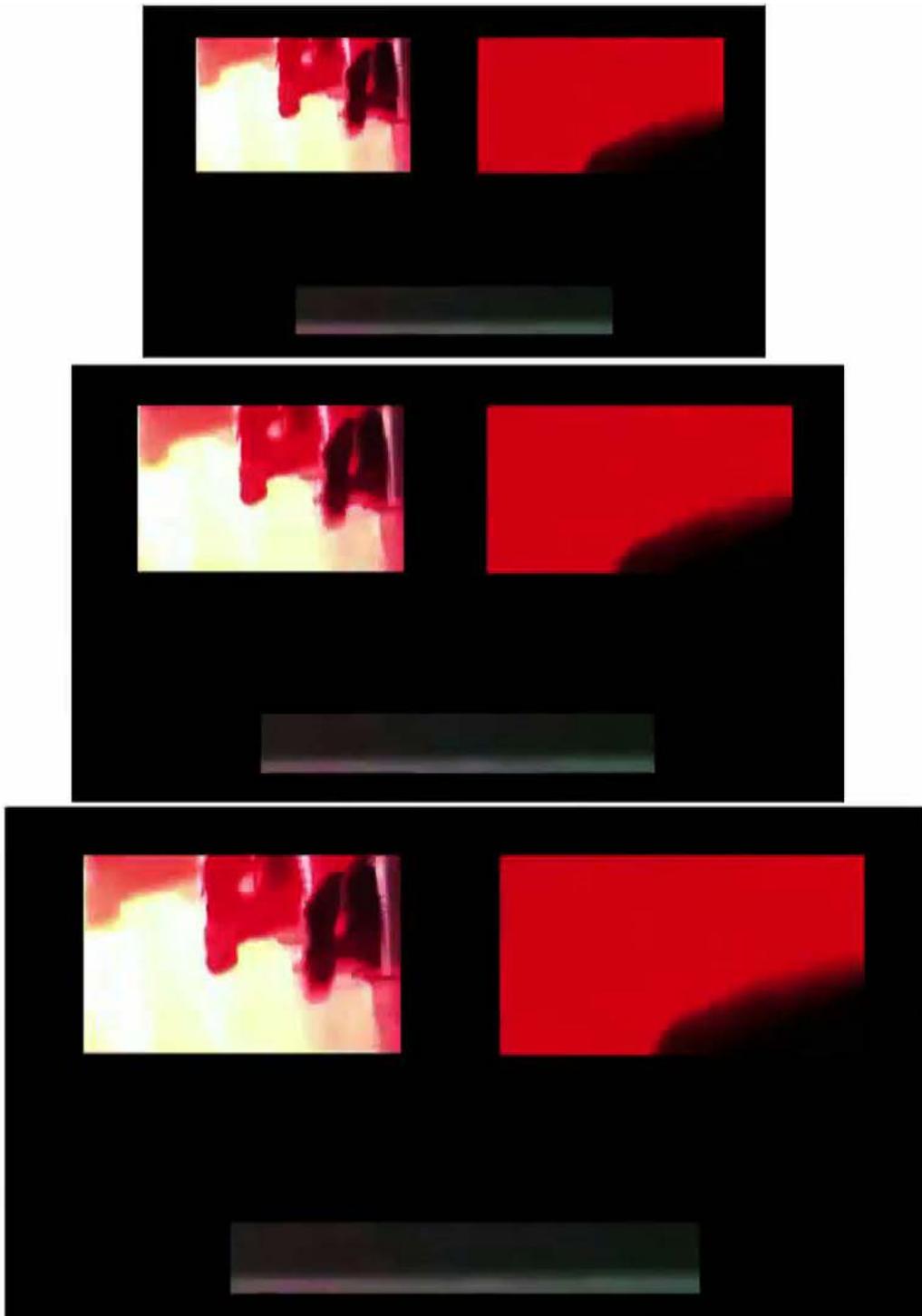
O quadro – elemento da imagem normalmente naturalizado – passa de uma delimitação fixa à ocupação do próprio espaço arquitetônico, cujas paredes percorre de modo aleatório. O lugar que a imagem ocupa assim se torna tão ou mais importante que ela própria. Além de com o cinema, esse trabalho dialoga com a escrita. Comparando-se com ela, é como se fosse evidenciado o suporte gráfico-material, em geral apagado pela “civilização do alfabeto”.<sup>10</sup> Em *Cinema-objeto*, a própria tela ou, melhor, as próprias paredes são imagem.<sup>11</sup> O dispositivo criado traz para dentro da linguagem esse elemento em geral considerado exterior. O próprio espaço em sua integralidade passa a ser o anteparo em que a imagem é visualizada, colocando em relevo o “pensamento de tela” que toda imagem pressupõe e as origens icônicas da escrita, como afirma Anne-Marie Christin. O modo de fazer isso foi projetar sobre pequenos pictogramas de travessia de pedestres de acrílico espelhado, que lançavam as imagens superampliadas nas paredes frontal e contíguas. A imagem projetada ocupava, pelo movimento tanto dentro dos contornos pictográficos como dos próprios pictogramas luminosos, o espaço inteiro – criando anamorfoses pelos ângulos de incidência das imagens nas paredes – e, concomitantemente, com extrema leveza.<sup>12</sup> Os pictogramas de travessia de pedestres servem de “tela”, entre outras imagens, à dos pedestres gravados em *contraplongée* atravessando a rua sobre as faixas pintadas no asfalto. Eles aparecem dentro do contorno de sua representação pictográfica como num caligrama sem palavras. Se no caligrama usual as palavras têm a forma do seu sentido (como as letras verticias

ligeiramente inclinadas que sugerem a imagem da chuva em *Il pleut*, de Appolinaire), aqui é a imagem de pedestres particulares que toma a forma de sua representação em geral. Ou seja, não é o conceito que ganha a forma da imagem particular, mas esta que toma a forma de seu conceito. A forma de abrir uma fenda na linguagem também é diferente daquela de Magritte em *Isto não é um cachimbo*. Aqui também é desfeita a ilusão do signo icônico, pretensamente universal, que apaga o particular; mas isso é feito porque o signo icônico é preenchido pelos passantes particulares, que vemos dentro do contorno de sua representação geral icônica. A generalização, no caso, não assimila as diferenças, como faz a lógica unitária do conceito. Ela é literalmente integrada pelo particular, recuperando as raízes icônicas da escrita como num cinecaligrama parietal ou videoinstalação rupestre. Se o dispositivo utilizado põe em relevo o próprio espaço, a remissão da imagem à rua e ao espaço público insere simbolicamente o espaço físico da galeria dentro da cidade dentro da galeria. Assim o trabalho pretende inserir na imagem outros elementos discursivos – espaços de circulação e visualização – que o circunscrevem.

Em seu diálogo com o cinema, o trabalho dá outra forma à questão da montagem. Em primeiro lugar é preciso dizer que, se no cinema moderno a questão da montagem foi considerada aquilo que o torna um meio específico, aqui esse meio – como os outros – é considerado dotado de uma pluralidade interna, a qual justamente o método de *escrever com o que circunscreve* – ou, poderíamos dizer também, o princípio de articular a linguagem em sua dimensão sensória – pretende explorar. A montagem, que costuma ser pensada na gramática interna do filme – Eisenstein refere-se a uma gramática da forma cinematográfica –,

aqui é pensada em relação a um elemento considerado externo à própria imagem: a tela. Sua inclusão entre os elementos significativos equivale a considerar que a linguagem não cabe mais no linguístico – ou, vale dizer, cinelinguístico. A correspondência de *Cinema-objeto* não é mais com a tela mental. A montagem não se dá entre planos ou fragmentos, dentro de uma forma predeterminada de cinema, mas com um elemento que inscreve as imagens. Queria-se fazer irromper em *Cinema-objeto* a indeterminação da própria formacinema, a partir da montagem da imagem com o elemento exterior da tela, cuja ortogonalidade usual foi substituída pela forma em silhueta do pictograma urbano. Da tela metafísica, feita de formas, passa-se à tela empírica, feita do uso que se faz de tais formas. A linguagem, com o deslocamento do sentido para o uso, é uma “forma de vida”. Escreve Wittgenstein:<sup>13</sup> “Pode-se, para uma grande classe de casos de utilização da palavra ‘significação’ – se não para todos os casos de sua utilização –, explicá-la assim: a significação de uma palavra é seu uso na linguagem”; mas esse uso tampouco é o que foi consagrado pela convenção. Ao isolar a tela, o que é realizado por meio da projeção – ambos são dispositivos constitucionais e de certo modo invisíveis –, transformando-a em elemento significativo, o cinema, em sua apropriação feita aqui, é transposto do âmbito mental para o de seus usos. A tela e o quadro que, juntamente com a projeção, o codificavam não na sua gramática interna, mas como “forma de vida”, uma vez utilizados, eles próprios como elementos significativos, tornam o cinema um corpo sensível. Como tal, a imagem é a emergência daquilo que, por definição, não foi dado de antemão, mas surge numa nova configuração.

Podemos dizer que há uma pré-gramaticalidade da imagem, transgressora à língua. Ela é indicial e



contingente, está em conexão física com o espaço. O dispositivo, como em *Projeto para videoinstalação planetária*, é transparente, não tecnológico. *Cinema-objeto* não estabelece correspondência com a imagem da consciência – nem mesmo com a da inconsciência, como a imagem-sonho<sup>14</sup> –, mas sim com um tipo de imagem inseparável do dispositivo material-discursivo que a produz. Seus fundamentos são a própria tela e a própria projeção, redescobertas como intervalo e incorporadas em seu salto na matéria. A nova configuração, como na dimensão sensória da linguagem, reiventa o meio.

### Zaumdata

No terceiro trabalho realizado a partir do princípio de “imagem emersiva”, é explorado o dispositivo material da tela, como na videoarte; a montagem, como no cinema; e o estatuto problemático entre imagem e mero meio de comunicação das mídias digitais. *Zaumdata* partiu do desejo de fazer um trabalho que usasse o monitor, qualquer monitor, como imagem. Seria esse o elemento invisível, que inscreve a imagem materialmente, a ser incorporado como elemento significativo, fazendo emergir o meio como autodiferencial. A linguagem que produz sentidos a partir de seu uso contém uma virtualidade inerente e torna visível, com isso, uma forma de “consciência empírica”.<sup>15</sup> Ao construir sua forma a partir do deslocamento de elementos, ou seja, de modos de usá-los, o trabalho é ele próprio, em certa medida, teoria da arte. Esse campo discursivo, no qual há um jogo, passa a inscrever o campo perceptual, que, por outro lado, passa a incorporar o que está além do meio no sentido de mero objeto físico. O fenomênico é sempre a manifestação do não fenomênico, e o que predomina aí é o jogo. Uma questão desenvolvida nessa nova etapa da pesquisa, que parece perpassar

todas as outras, é qual a concepção do tempo na dimensão sensória da linguagem, em que pensamento (jogo) e imagem (campo perceptivo) se complementam.

As primeiras telas que imaginei foram aquelas mais ordinárias, que emitem luz, dos monitores e televisores. O trabalho teria que ser capaz de se infiltrar nessas telas e torná-las parte da imagem, como se fossem hospedeiras de um vírus que, uma vez infiltrado, as colonizasse. A estratégia para incorporar esses elementos materiais na imagem foi, como uma espécie de cavalo de Troia, se disfarçar. Ou seja, não colocar nenhuma imagem no monitor. Mas um monitor ligado, mesmo sem nenhuma imagem, ou não sintonizado em nenhum canal, sempre tem, no entanto, a imagem da estática. Como o meio mais econômico de fazer com que esse puro sinal de transmissão, característico do vídeo, cooptasse o aparelho, abrisse três “janelas” – “telas” ou recortes dentro da tela maior –, ortogonais, de modo a sugerir dois olhos e uma boca robóticos. Acompanhando esse fluxo anímico antropomorfizado, o som pré-linguístico de um bebê balbuciando. Às imagens de estática foram acrescentadas as da luz refletida na água do rio. Se o fluxo de estática referia-se ao vídeo, o fluxo de imagem luminosa referia-se ao cinema.

A mesma imagem poderia passar em diferentes telas, tornando cada uma específica. O que a imagem-objeto revelou não foi a essência de um meio específico; não ocorreu nada que se parecesse com tornar a imagem, enquanto superfície, idêntica ao seu suporte, enquanto dispositivo material, dotado de volume etc. O que foi revelado foi que a mesma imagem poderia migrar de um suporte para o outro, tornando evidente a não coincidência entre imagem e meio. A lógica segundo a qual uma mesma imagem pode migrar de um meio para outro, própria das mídias digitais, era compartilhada

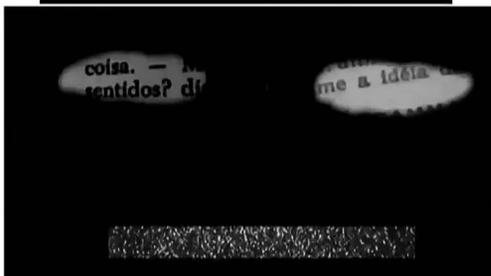
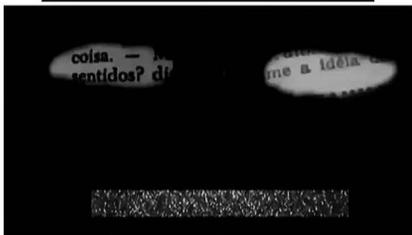
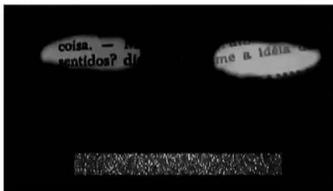
pela tela-imagem no trabalho. Esta poderia estar também nas telas dos dispositivos móveis que carregamos junto ao corpo: celulares, *tablets*, sendo caracterizada por uma intermitência em que poderia atualizar-se em qualquer das múltiplas telas onipresentes. Mas, justamente, essa lógica que se sustenta na indexação temporal da imagem no presente, simulando copresenças, serve a um discurso realista, que pressupõe uma concepção literal do tempo – um presente autoidêntico – e instrumental da linguagem – um meio transparente.

Às imagens do fluxo da estática e do fluxo luminoso, e aos sons do balbucio pré-linguístico, foram acrescentados outros. Acréscimos que correspondiam à ideia de que não há percepção pura. Como se nossos sentidos, enquanto puros canais de transmissão, sofressem de uma falta crônica de autossuficiência. Poder-se-ia dizer que o desejo originário de transformar qualquer momento dado da experiência em algo além de si próprio provocaria a imaginação da possibilidade de alcançar um todo. Tomando essas telas anímicas como metáforas de seres sensíveis, receptores e transmissores de sinais e de símbolos, que somos nós, diríamos que a aparição do fenomênico no espaço e no tempo, no aqui e agora, é inseparável de algo não fenomênico, distante, que transcende o fenômeno. Isto é, a aparição do suprassensível ou numênico.<sup>16</sup> Essa dimensão simbólica própria da linguagem humana corresponde à irrupção, interrompendo o fluxo do simples sinal de transmissão, de imagens e palavras significativas. Tomando as imagens-telas como metáforas, essas palavras e imagens significativas têm o intuito de refletir sobre a linguagem. Para isso, utilizo seqüências antológicas de montagem da história do cinema e frases de filmes, como se o robótico ser anímico de olhos e boca eletrônicos passasse

de canal aberto não sintonizado a articulador de linguagem simbólica, cuja dimensão puramente conceitual é trocada pela dimensão sensória.

Coloquei lado a lado, nas duas janelas que formam os olhos da tela, cenas antológicas de montagem da história do cinema, sincronizando-as pelo instante do corte, usando assim a própria montagem como elemento significativo. O tempo espacializado do vídeo (uso essas imagens em duas das três “janelas”) permite observar, na simultaneidade, a montagem sequencial da tela ciclópica cinematográfica. O som das palavras articuladas também entra no instante exato do corte, enfatizando o intervalo, aumentando a sensação de algo que emerge no tempo. O sentido temporal é fundamental para a ideia de imagem emersiva e este último trabalho permite refletir sobre ela como um “efeito de presente”.

Antes de entrar propriamente na questão da montagem, é preciso esclarecer a apropriação feita de imagens da história do cinema. A palavra *zaumdata* mistura, numa montagem verbal, a linguagem irracional com a de cálculo; a “neolíngua transmental” ou “transracional” do construtivismo russo de Khlébnikov com a linguagem binária dos computadores (cuja totalidade de dados não é processável por nenhum programa). No mundo da saturação total do espaço cultural pela imagem, que parece querer traduzir tudo para um universo familiar e visível, onde o simples ato de perceber substitui a atenção estética, até mesmo a crítica a essa condição tende a ser incorporada e a se nivelar com as imagens da propaganda. Ao mesmo tempo, nesse grande, onipresente e evanescente banco de dados, tudo pode ser infinitamente manipulado e atualizado. O que se altera é apenas o tamanho do arquivo. Nesse contexto, o vídeo e o cinema são usados em *Zaumdata*, ao mesmo tempo, e inelutavelmente, como signos

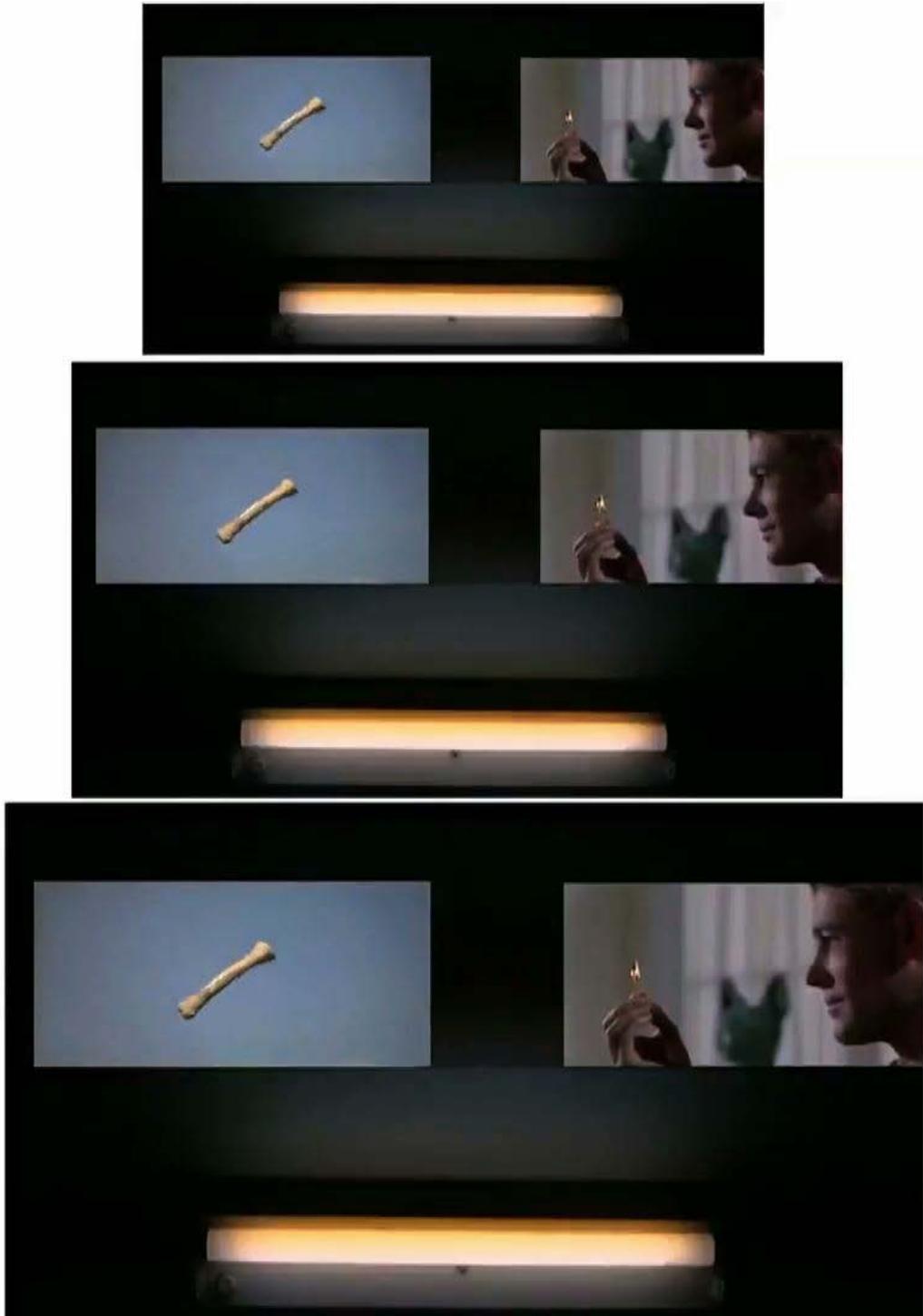




do vídeo e do cinema. A própria montagem é montada. O trabalho parece que poderia continuar *ad infinitum*, sincronizando cortes de cenas de montagem. Além das sequências antológicas de montagem da história do cinema, outras imagens entram nessa experiência.

Quando se sincroniza, por exemplo, o corte da navalha para o olho (*Um cão andaluz*) com o corte do osso para a espaçonave (*2001, uma odisséia no espaço*), ou o corte do ralo para o olho (*Psicose*) e o corte do rosto do homem para a mulher deitada (experimentos de Kulechov), especula-se, por meio da montagem eisensteiniana, o que seria uma montagem benjaminiana. A espacialização do tempo proporcionada pelas multitelas permite a sincronização pelo intervalo relampejante do corte. A montagem eisensteiniana justapõe fragmentos para criar uma síntese; a benjaminiana justapõe fragmentos para fazer aparecer a Ideia, que emerge no tempo, como interrupção. A síntese dialética do primeiro é contraposta à dialética parada do segundo, caracterizada por uma constelação tensa que admite os extremos opostos numa configuração sem síntese.

A montagem eisensteiniana utiliza parâmetros da imagem – gráficos, tonalidade, escala etc. – aproximando os fragmentos por similaridade. É o que ocorre quando a bota do general e a cauda do pavão se movem no quadro no mesmo sentido ou quando o general aparece e faz poses em escala similar à da estátua de Napoleão (*Outubro*). O princípio de similaridade orienta a montagem, mesmo que ela seja, como Eisenstein declara, dialética e por conflito. E o mesmo ocorre quando não se quer fazer sentido: a lua que corta a nuvem e a navalha que corta o olho deslocam-se no mesmo sentido, da direita para a esquerda do quadro (*Um cão andaluz*). Quando quer criar pensamentos por imagens, Eisenstein justapõe os



fragmentos como o conceito opera – por semelhanças. Os fragmentos reunidos por montagem benjaminiana na Ideia são os extremos opostos, não os similares. A montagem eisensteiniana é cinematográfica: sequencial ou horizontal; a benjaminiana é videográfica: simultânea ou vertical. Na montagem benjaminiana, os fragmentos pairam numa configuração tensa, a Ideia, sem se resolver numa síntese. Na eisensteiniana, eles se aproximam por semelhança, como na lógica unitária do conceito. Para Benjamin, a Ideia tem a simultaneidade das imagens, é uma constelação, fugaz, que terá que ser apresentada – recuperada – pelos conceitos.<sup>17</sup> O tempo para Eisenstein aponta para o futuro. Para Benjamin, aponta para o tempo do Agora, que é um presente saturado de agoras, criando seu passado (pré-história) e seu futuro (pós-história). O presente benjaminiano é autodiferencial.

Colocadas umas sobre as outras, da maior para a menor, as diversas telas-imagens de diversos tamanhos formam um totem, mostrando a mesma imagem. Em *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord<sup>18</sup> define o mito como a “construção unitária do pensamento que garante toda a ordem cósmica em torno da organização que essa sociedade já realizou de fato dentro de suas fronteiras”. Esse totem é erigido ao intervalo relampejante do corte, à concepção sensória da linguagem, à pluralidade interna do meio, ao modo da linguagem de operar no tempo que a aproxima do campo ficcional. Chegamos simultaneamente a um entendimento sobre a linguagem e a um princípio operativo que parte do intervalo do qual emergem as imagens. O modo de operar, que privilegia a indeterminação, é um salto nas formas materiais e discursivas que a inscrevem. Nesse ponto intervalar, ao deslocar as formas materiais e os discursos que a circunscrevem, a linguagem descobre sua indeterminação. É

um espaço topológico, onde não há dentro e fora, e tudo pode deixar de ser ou tornar-se elemento significativo.

Nessa dimensão sensória da linguagem, a imagem emerge no tempo. Se a mediação é o seu próprio fundamento paradoxal, podemos dizer sobre a “imagem emersiva”, autodiferencial, o que foi dito a respeito da arte do pensamento: “Aí está talvez o ponto mais importante: a arte do pensamento deve ser inconsciente de si mesma, como uma trapaça do pensamento na consciência”.<sup>19</sup> Imagem emersiva é aquela que sempre pode transformar nossa percepção, nos fazendo ver de modo diferente.

## NOTAS

**1** O conceito de imagem imersiva é exposto por Arlindo Machado em Regimes de imersão e modos de agenciamento. In Maciel, Katia (org.). *Trancinemas*. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2009..

**2** Hans Belting, em Por uma antropologia da imagem, articula a imagem ao corpo e ao *medium*, numa concepção de imagem que, ao mesmo tempo, diferencia imagens vividas de fabricadas e nega dualismos rígidos entre imagens interiores e exteriores. Ver Belting, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v.1, n. 8, jul. 2005. Disponível em: <http://www.fnac.pt/Antropologia-da-Imagem-Hans-Belting/a802003>. Acessado em: 25 nov. 2017.

**3** Vídeo disponível em <https://player.vimeo.com/video/173158147>. Acessado em: 23 nov. 2017.

**4** Dubois, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

**5** Dubois, op. cit.:57.

**6** Levin, Thomas Y. Retórica do índice temporal: narração vigilante e o cinema de “tempo real”. In:

Maciel, Katia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009:190. (Coleção N-Imagem).

**7** Krauss, Rosalind. "A Voyage on the North Sea" – art in the age of post-medium condition. London: Thames & Hudson, 1999:26.

**8** Dubois sugere o termo, argumentando que a partir de meados da década de 1980, o vídeo, espremido entre as novas tecnologias digitais e o cinema, passa o deglutir este último. Ver Dubois, op. cit.: 47.

**9** Gerheim, Fernando. Relato de pesquisa: da similaridade na montagem à tela em movimento. *ARS*, São Paulo, ano 12, n. 23, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/viewFile/82968/86018>. Acessado em: 24 nov. 2017.

**10** Cf. Christin, Anne-Marie. Da imagem à escrita. In: Sussekind, Flora; Dias; Tânia. *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent, 2004.

**11** A comparação com a escrita não é casual. Tanto esse como o trabalho anterior têm forte relação com uma questão própria da palavra: a de ser um signo que alude a alguma outra coisa, ou seja, a questão de a palavra ser imediata de si mesma, uma vez que necessariamente possui um significante sonoro ou visual, no caso da escrita, e ao mesmo tempo mediadora. Essa relação estreita é, por conseguinte, uma relação com a poesia visual. Se os trabalhos não tratam diretamente da palavra como imagem, o caráter plástico ou material do pensamento na arte conceitual é uma outra forma sob a qual eles rondam a questão. A reflexão sobre a linguagem desenvolvida paralelamente aos trabalhos práticos também tem aí sua chave de leitura.

**12** Um registro deste trabalho, apresentado na Artur Fidago Galeira, em 2013, na exposição Coletiva Quântica 3.0, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=luL3bZjAlww&t=17s>. Acessado em: 24 nov. 2017.

**13** Wittgenstein, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Ed. Abril, 1979:28.

**14** Gilles Deleuze define a imagem-sonho como uma "série de imagens disseminadas que formam um grande circuito, do qual cada uma parece ser a virtualidade da outra que a atualiza". Ver Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985:74.

**15** Krauss, op. cit.:26.

**16** Walter Benjamin opõe à consciência substancial (Descarte) e formal (Kant) a consciência empírica, como própria da distração, comportamento que define a recepção da arte de "matriz de massa", ou seja, aquela sob a condição da reprodutibilidade técnica, pela primeira vez emancipada da esfera do ritual. Cf. Gashé, Rodolphe. Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" de Benjamin. In: Benjamin, Andrew; Osborn, Peter (org.). *A filosofia de Walter Benjamin – destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1997.

**17** Cf. Benjamin, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

**18** Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000:187.

**19** *A arte do pensamento ou a ponta solta do aqui e agora* é um manifesto-proposição apresentado na exposição Coletiva Quântica, em 2013.

**Fernando Gerheim** é professor da Escola de Comunicação (ECO), do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV-EBA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC-ECO), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).