



TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

Suspense: dispositivo transmídia de Katia Maciel

Suspense: transmedia dispositif by Katia Maciel

Natasha Marzliak^a

^a Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil - natashamarzliak@hotmail.com

Palavras-chave:

Arte e tecnologia.
Cinema. Instalação.
Katia Maciel.
Estética da arte.

Resumo: Reconfigurando linguagens desde as experimentações híbridas das décadas de 1960 e 1970, a arte vem empreendendo ampla variedade de trabalhos com as mídias, a exemplo das instalações audiovisuais. A partir de uma estética não essencialista e que considera a tecnologia, este artigo tem como objetivo analisar o dispositivo *Suspense*, de Katia Maciel. Ele forma um campo imagético envolvendo o cinema, o vídeo, a fotografia e a literatura, um espaço virtual que valoriza o tempo como duração, matéria, percepção, memória e invenção, a potencialização do corpo e o rompimento com a narrativa linear. Entre a ética pautada nas relações da natureza com o meio urbano e a estética, *Suspense* deseja forçar o pensamento e a mudança nos modos de ver e viver no mundo.

Keywords:

Art and technology.
Cinema. Installation.
Katia Maciel.
Aesthetics of art.

Abstract: Reconfiguring languages since the hybrid experiments of the 1960s and 1970s, art has been undertaking a wide variety of works with the media, for example the audiovisual installations. This article aims to analyze the dispositif *Suspense*, by Katia Maciel, based on an anti-essentialist aesthetic which considers technology. It forms an imagery field involving cinema, video, photography and literature. A virtual space that values time as duration, matter, perception, memory and invention, the empowerment of the body and the break with linear narrative. In the relationship between aesthetics and ethics based on the connections between nature and the urban environment, *Suspense* wishes to force thought and change the ways of seeing and living in the world.



INTRODUÇÃO

A partir de um crescendo que teve suas primeiras ações híbridas nas décadas de 1960 e 1970, a arte contemporânea ultrapassa as fronteiras entre as mídias e é atravessada pelas tecnologias. Abre passagens, ao transfigurar espaços e modificar temporalidades, na construção de um espaço imagético que implica novos sentidos na recepção.

Com o advento do vídeo no campo da arte na década de 1960 e, no Brasil, na década de 1970, e do seu enlace com o cinema experimental, que vinha ganhando espaço nos meios independentes, surgem muitos trabalhos que bebem da fonte das tecnologias audiovisuais emergentes, iniciando um processo de cruzamento de linguagens audiovisuais: as experiências cinemáticas criadas pelo grupo Fluxus – os *fluxfilms*; a videoarte (videoescultura, videoperformance, sistemas de vigilância, videoinstalação), a exemplo dos espaços videográficos de Wolf Vostell e Nam June Paik; os eventos de Jack Smith; no Brasil, os quasi-cinemas de Hélio Oiticica. Em uma via de mão dupla, os cineastas também incorporaram o vídeo em seus trabalhos, como, no Brasil, o cinema marginal de Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida, Júlio Bressane, Ivan Cardoso; nos Estados Unidos, o cinema *underground*, que teve como pioneiro Jonas Mekas; e os filmes de apropriação e reciclagem *found footage*. No campo das ambientações cinematográficas, o cinema expandido tem como pioneiros Peter Weibel, Robert Whitman, Stan VanDerBeek e Jeffrey Shaw.

No que se refere à ética, com forte influência de Duchamp e das rupturas comportamentais próprias da época em que viviam, os artistas começaram a discutir mais profundamente a natureza da arte e, assim, apresentaram ao público novas proposições, que rompiam com o objeto de representação em prol do conceitualismo. Rompendo com a estética da arte, que apregoava o caráter sagrado da obra, feita por um artista instintivo e genial, Joseph Kosuth, representante da arte conceitual, evoca, em “A arte depois da filosofia” (1969), a importância da ideia e do pensamento na produção de arte e seus desdobramentos na participação do público. O artista tornou-se ser pensante e comunicativo de sua própria produção. A arte produz conhecimento e se expande para outros domínios das ciências humanas, como a filosofia, a antropologia, a sociologia, a arqueologia.

Como uma de suas ações, a arte contemporânea implementa práticas de instalações que envolvem a contaminação mútua de múltiplas linguagens, como o cinema, o vídeo, o som,

a literatura, a dança e a performance. Nesses processos artísticos de cunho ético e estético, foram produzidas as ambientações de hibridação midiática, espaços de construção de pensamento na corporeidade do público, que acontece quando a mente reconhece e usa o corpo como instrumento relacional com o mundo. Mergulhado no dispositivo, o antigo espectador da obra de arte e da sala de cinema é convidado a um jogo de imagens em lugares heterotópicos.¹ Há transmutação do espaço, valorização do tempo como duração, matéria, percepção, memória e invenção, na efetiva potencialização do corpo na recepção, reverberando inúmeras possibilidades narrativas.

Em sua origem, apresentações de arte com essas características foram conceituadas pelo artista Dick Higgins,² em 1966, como intermídia, para explicar seus trabalhos e de seus colegas do grupo Fluxus. A intermídia compreendia as manifestações que faziam uso simultâneo de diversas mídias e, uma vez unidas, não poderiam mais ser entendidas separadamente, pois compunham um fluxo único de criação. Assim, todas as mídias engajadas na formação do trabalho de arte são interdependentes (apesar de possuírem sua contribuição particular para o todo), definindo não apenas a simultaneidade de mídias em um mesmo evento, mas também a qualidade de colocá-las em correlação em um espaço instalativo. Percebe-se que, já na década de 1960, a criação de uma narrativa ampliada em trabalhos de instalação impossibilitava o “encaixotamento” de trabalhos de arte dentro de uma única mídia e, ainda, dentro de um mesmo circuito de arte, como o da música, da pintura, do teatro, da literatura, do cinema. Em *Statement of intermedia*, Higgins (1967, p. 1) aponta o rompimento com as categorias claustrofóbicas de arte que a teoria essencialista fundamentou. Redefinia-se a situação proposta ao público: ele estava entre as mídias, entre as imagens, que, mais do que comunicar, colocavam as pessoas em comunicação, em um movimento relacional com o trabalho artístico. O espectador, afastado da passividade, já não mimetizava o ato criador do artista; desde então fundamenta-se a ideia de que a experiência estética ocorre a partir das pistas lançadas pelos artistas, somadas a seus próprios pressupostos, tornando-o, segundo o crítico de arte Bernard Stiegler, um “espect-ator”. No Brasil, a exemplo do Teatro Oficina (1960), de

¹ Heterotopia é um conceito elaborado pelo filósofo Michel Foucault para descrever espaços que são construídos em condições não hegemônicas; são espaços que são físicos e mentais, como o momento em que alguém se olha no espelho.

² Higgins havia lido sobre o termo em um livro de Samuel Taylor Coleridge, poeta, ensaísta e crítico.

Zé Celso, o visitante é agora parte constitutiva e substancial do dispositivo, rompendo com a antiga situação bipartida “obra transcendental-público contemplador”.

Depois da pós-vanguarda das décadas de 1960 e 1970, durante as décadas de 1980 e 1990 diversos artistas ligados ao cinema, à arte e às novas tecnologias exploraram as instalações midiáticas, como Bill Viola, Gary Hill, George Quasha, Pipilotti Rist; e, no Brasil, Rafael França, Otavio Donasci, André Parente, Eder Santos, Arthur Omar, Júlio Plaza, Lucas Bambozzi, Diana Domingues, Maurício Dias & Walter Riedweg, para citar alguns.

Em 2002, já a partir das novas possibilidades tecnológicas (câmera de alta performance de filmagem e sistemas avançados de projeção), o Instituto de Mídia Visual ZKM (Karlsruhe, Alemanha) produziu a exposição internacional Future Cinema (sob curadoria de Jeffrey Shaw), que reuniu uma série de artistas ligados à multimídia, à tecnologia e ao cinema, expandido na era digital, mais precisamente aqueles que trabalham nas hibridações entre cinema, vídeo, computador, instalação e internet.

No campo da arte contemporânea e das novas mídias é recorrente a desconstrução da linguagem tradicional do cinema para criar uma nova forma de fazê-lo e mostrá-lo, a exemplo dos trabalhos de artistas como Douglas Gordon e Philippe Parreno, que exploram a expansão do tempo e da duração. Trata-se de dispositivos de apresentação de imagens em espaços que não são próprios do cinema, uma vez que acontecem em museus, galerias de arte, teatros, ruas. É pós-cinema, na denominação de Philippe Dubois (2003), que não é um cinema de posteridade, mas um outro cinema, que não está em suas condições padronizadas de existência: modifica seus elementos fundamentais de espaço, tempo e narrativa e não remete à clássica posição do espectador. Rompendo com o código cinematográfico homogeneizante que poderia reduzir a potência do corpo, seus modos de apresentação inserem os espectadores em espaços imersivos e participativos, que convidam à resignificação, em um fluxo contínuo de subjetividade narrativa. Nas relações entre apresentação de imagens e recepção e percepção, reverbera-se o “efeito-cinema”, no termo de Jean-Louis Baudry (1978). O público se torna um meio (ou mídia) cinema, pois seu corpo está na interioridade da forma-cinema. O corpo do agora participante é um dos elementos que compõem as instalações audiovisuais.

A atual conjuntura das práticas da arte contemporânea, que se desenvolve no cruzamento de diversas mídias e que explora as novas tecnologias audiovisuais (para captação, manipulação, apresentação e arquivamento de imagens), atualiza o conceito de intermídia de Higgins e prioriza a criação de um campo imagético-poético que potencializa a vida cotidiana.

Ao radicalizar a hibridação entre as mídias e fazer atravessar as novas tecnologias, essa arte, aqui denominada como transmídia, cria dispositivos que promovem descentramentos espaço-temporais e de narrativa comparáveis às estruturas rizomáticas de Deleuze e Guattari: “o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (2011, p. 43). Por dispositivo entende-se o signo imagético descrito por Deleuze quando analisa a definição de Foucault (DELEUZE, 1988), tratando-se de um sistema operatório pulsional, heterogêneo, mutável e sempre em desequilíbrio, baseado nas dimensões do saber, do poder e da subjetivação, que são atravessadas por linhas emaranhadas que se dividem em elementos de visibilidades e invisibilidades, discursos de enunciação, linhas de força e subjetivações.

A arte transmídia é como as máquinas de fazer ver e falar de Raymond Roussel, que brincava com a linguagem através de homônimas que produziam novas formas verbais. Foucault fez uma reflexão sobre a literatura e estudou o processo de criação desse autor como dispositivo (FOUCAULT, 1963). Sendo também dispositivos, os trabalhos de transmídia produzem um efeito de subjetivação, de intensidade, de desvio e de desterritorialização (PARENTE e CARVALHO, 2009, p. 31), ao perceber e colocar em jogo condicionamentos sociais homogeneizantes e criar signos em ambientes de ficção que desejam provocar o pensamento. São organismos produzidos a partir do gesto do artista (que compreende contexto histórico, social e cultural e ética) e que se transformam no processo de formulação do trabalho de arte – durante seu agenciamento – e durante a recepção do público. É nesse processo que acontece o dispositivo, com “os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos em posição”, que “são como vetores ou tensores” (DELEUZE, 1988) que formam um novelo disforme, não se definindo como obra acabada, mas em movimento dinâmico.

Transfigurando os caracterizantes estéticos do espaço, do tempo, da narrativa e da posição do espectador, o dispositivo *Suspense* (2013-2014) compreende trabalhos criados a partir das linguagens e práticas do cinema, do vídeo, da arte, da fotografia e da literatura. *Suspense* foi apresentado em 2013, na Zipper Galeria, em São Paulo, e nas cavalariças e na capela da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 2014. Como *site specific*, o dispositivo se influencia e se transforma de acordo com o espaço em que se instala, como os trabalhos “Uma árvore” e “Pista”, cujas imagens foram feitas no Parque Lage e apresentadas nesta mostra. Dessa forma, a artista agencia uma trama formada por relações entre sua narrativa original, os discursos dos lugares onde se apresenta e as narrativas criadas pelo público na recepção.

Para mim, foi muito importante fazer as cavalariças porque as circunstâncias aconteceram no meio da floresta, como se fosse uma intervenção na floresta. Além disso, permitiu essa minha ideia de experimentação, expansão de um mesmo projeto em outro lugar. A ideia seria que eu levasse o *Suspense* para outros lugares, acumulando outro repertório e, assim, a história dessa mulher perdida no paraíso pudesse se adensar com outros fragmentos narrativos, como se as exposições fossem traçando um mapa (MACIEL, 2015-2018).

Com os sintomas estéticos que remontam às experimentações híbridas e de instalação de pós-vanguarda, e que compreendem a maturidade e a tecnologia das ações atuais, a artista propõe, no campo da arte, uma nova forma de cinema – transcinema, conceito que criou e desenvolveu para apontar a sua e outras produções cuja materialidade advém de um espaço expandido de (pós-) cinema, estabelecido no contexto da arte contemporânea. Nas palavras da artista:

Transcineas foi um meio que eu criei para dar conta de um campo contemporâneo, da Arte Contemporânea, que é esse cinema expandido pelas instalações. Então, “trans” é de “além de”. Assim, tem uma forma de cinema ainda – algumas instalações pegam desde a relação com a própria imagem em movimento, com as narrativas, multiplicação das narrativas, multiplicação das formas de interagir com essas narrativas (CARRAPATOSO, 2010, p. 194).

Nessa dinâmica de renovação intensa de práticas e aparatos, um cenário inovador se revela enquanto terreno fértil para investigação crítica. Christine Mello diz que “as poéticas investigativas com as novas mídias atuam na lógica do fazer-pensar arte e tecnologia ao modo de laboratórios vivos e experimentais, nas confluências existentes entre a produção de conhecimento e a produção artística” (2005, p. 119). Dessa forma,

deseja-se mergulhar nas linhas difusas que formam o dispositivo heterogêneo da arte transmídia *Suspense*, de Katia Maciel.

Segundo André Parente, “assistimos claramente ao processo de transformação da teoria cinematográfica, isto é, de uma teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, e sim como acontecimento, campo de forças ou sistema de relações” (2009, p. 23). Para análise, com o objetivo de compreender o dispositivo *Suspense* nas relações entre ética e estética contemporânea no contexto da transmídia, das novas tecnologias e das práticas de instalação, foram resgatados conceitos importantes da filosofia, a saber: conceituação sobre o cinema e a manifestação dos signos, de Gilles Deleuze; o cinema hibridizado da contemporaneidade, de Jean-Louis Baudry e Philippe Dubois; o tempo como matéria, duração e invenção, de Henri Bergson.

SUSPENSE

O título *Suspense* alude ao gênero cinematográfico e está ligado à narrativa de um drama que implica espera e ansiedade, arrebatando o espectador diante da incerteza do que acontecerá em seguida. A palavra vem do latim *suspēnsus*, que significa pendurado, indefinido, remetendo às ideias de cessação ou de interrupção temporária, expectativa de fatos futuros, sentido interrompido, ou omissão do que se deveria dizer ou ser, mas que não é dito ou não é. Dessa expectativa nasce o argumento e a narrativa de *Suspense*: uma mulher perdida na floresta lança pistas para sua localização, pistas que são palavras e imagens. Já na entrada, o visitante se depara com um “cartaz de cinema” que contém a fotografia de uma corda no chão e um verbete que aponta para a inconclusão narrativa, a contradição imanente do “filme”: “mulher perdida no paraíso envia fotografias como pistas para a sua **impossível** localização” (grifo meu) (Fig. 1). Essa imagem-palavra alude a um contracampo cinematográfico que não explica, que não fornece continuidade narrativa.

Figura 1 – Verbetes.



Fonte: Zipper Galeria.

Na Zipper Galeria, *Suspense* compreendeu os seguintes trabalhos, ou blocos de imagens-tempo: “Vulto” (videoperformance), “Verso” (objeto-espelho), “Suspense”, “Espreita” e “Espera” (fotografias), “Caixa de ar” e “Caixa de luz” (objetos/poemas visuais), “Tocaia”, “Vestígios”, “Cálculo”, “Teoria”, “Perspectiva”, “Vertigem” e “Abrigo” (conjunto de lambe-lambes). Ainda, Katia Maciel escreveu um poema:

Suspense

Andei sem parar na névoa de árvores.
Me perdi sem querer voltar.
Segui meus passos,
Aos poucos,
E, de cima,
Enxerguei um caminho.
As folhas tremiam
E o bater das asas me suspendeu uma vez mais.
Preferi me fixar no balanço dos galhos,
No movimento pendular
Meu corpo expande os sentidos do tempo.

Perco o espaço.
O que vejo e não vejo
Se apaga na ida e volta do meu peso.
Logo me solto do abrigo do tempo
Me encolho na terra,
Camuflando o que sinto.
O sol arrepia
E sigo,
Longa e arredia,
Pelos vestígios do dia.

Esses são trabalhos que, sob a égide do cinema e do hibridismo midiático, operam poéticas que são denominadas como desnaturezas.³ A artista vive no Rio de Janeiro, um lugar permeado por uma grande floresta urbana, onde a natureza primitiva foi desconstruída pelo prolongamento da cidade: ruas, edifícios, parques. Não há, nas cidades, a natureza em sua pureza, mas um simulacro dela. Na etimologia, o prefixo “des-” se refere à separação ou à ação contrária: desfazer algo. Nesse movimento, os trabalhos de Katia Maciel agem nesse espaço já fragmentado, considerando as implicações da natureza em confrontação com o urbano.

Adentrando no dispositivo, o conjunto de lambe-lambes simula os cartazes de um filme que se passaria na sala de cinema (Fig. 2).

³ A poética de Katia Maciel se divide no que ela chama de “desnaturezas” e “desnarrativas amorosas”. As desnarrativas amorosas colocam pessoas em um contexto narrativo amoroso disforme, não tradicional, propondo pensar no que é tido como amor na sociedade pós-moderna, suas implicações, movimentos e repetições dentro da lógica de um casal, e refletir, no campo do imagético e do sensível, sobre modos de desconstrução dessa formatação. A artista pretende criar uma situação de avesso e destituição da ideia-clichê de relacionamento amoroso e suas representações narrativas institucionalmente apregoadas por códigos sociais e que são fomentadas pelas imagens das novelas da televisão, por exemplo. As desnarrativas amorosas estão, por exemplo, no curta-metragem *Casa-construção* (2010) e nas instalações interativas *Na estrada* (2004) e *Um, nenhum e cem mil* (2004).

Figura 2 – Os cartazes de *Suspense* na Zipper Galeria.



Fonte: Zipper Galeria.

Trata-se de imagens em primeiro plano que projetam fragmentos, vestígios da narrativa na qual o público mergulhará afetivamente adiante – e recriará outras.

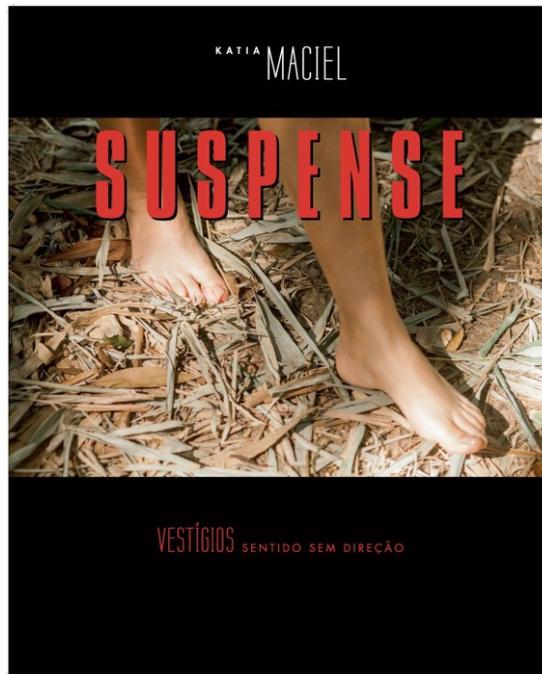
Figura 3 – Os cartazes reunidos na Zipper Galeria.



Fonte: Zipper Galeria.

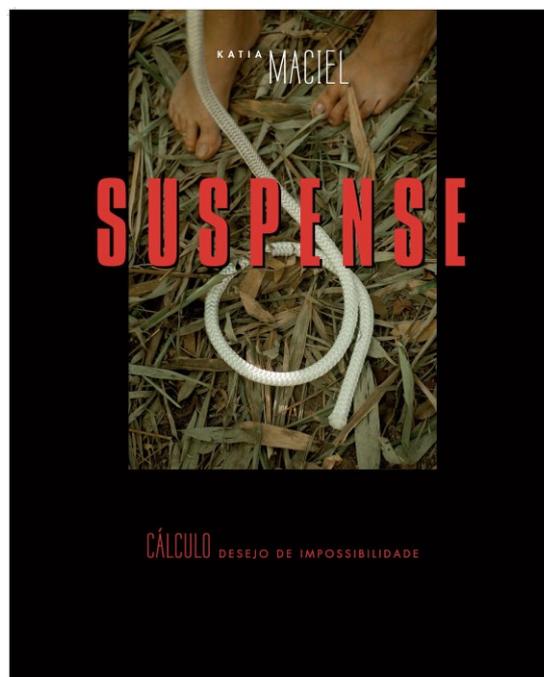
Esses “cartazes”, cujos títulos aludem a versos, são pistas sobre a localização da mulher perdida (Fig. 3-9). Antes das exposições, eles foram usados como divulgação de *Suspense* nas mídias sociais e em revistas de arte, causando expectativa em relação à exposição que aconteceria em breve.

Figura 4 – “Vestígios – sentido sem direção”.



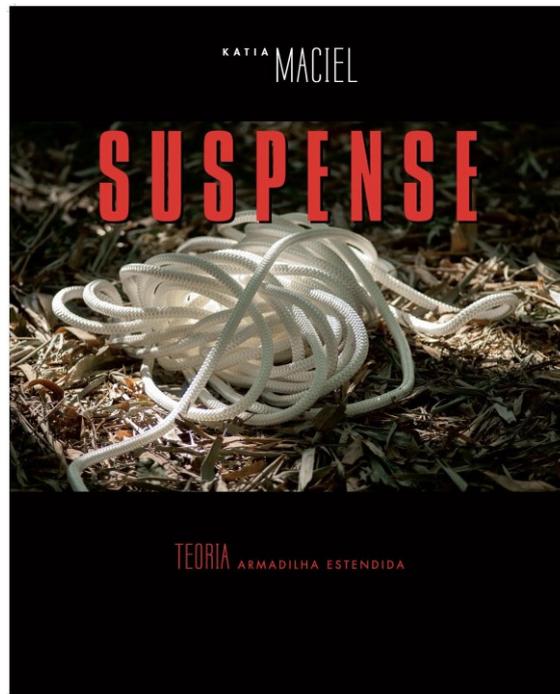
Fonte: Zipper Galeria.

Figura 5 – “Cálculo – desejo de impossibilidade”.



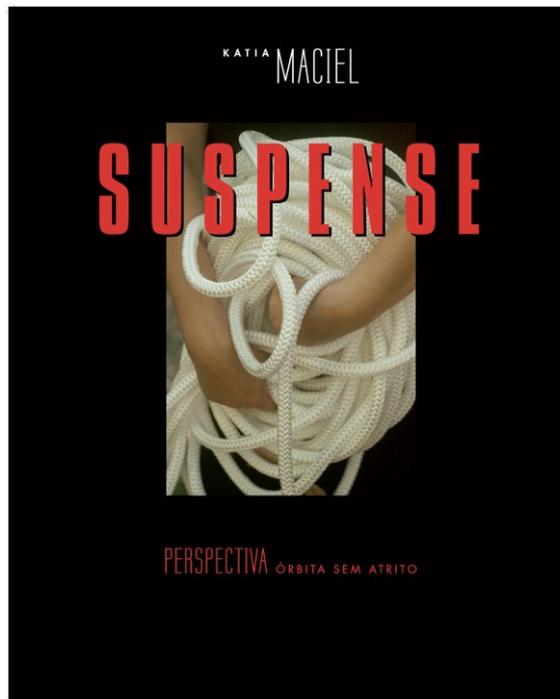
Fonte: Zipper Galeria.

Figura 6 – “Teoria – armadilha estendida”.



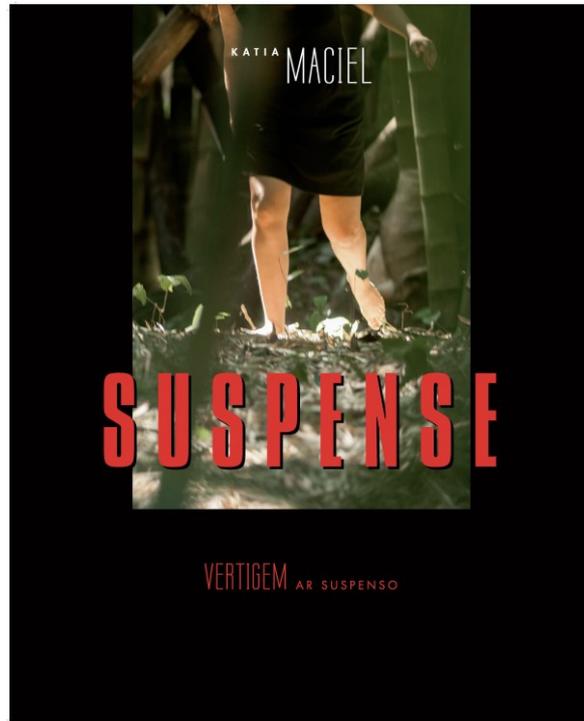
Fonte: Zipper Galeria.

Figura 7 – “Perspectiva – órbita sem atrito”.



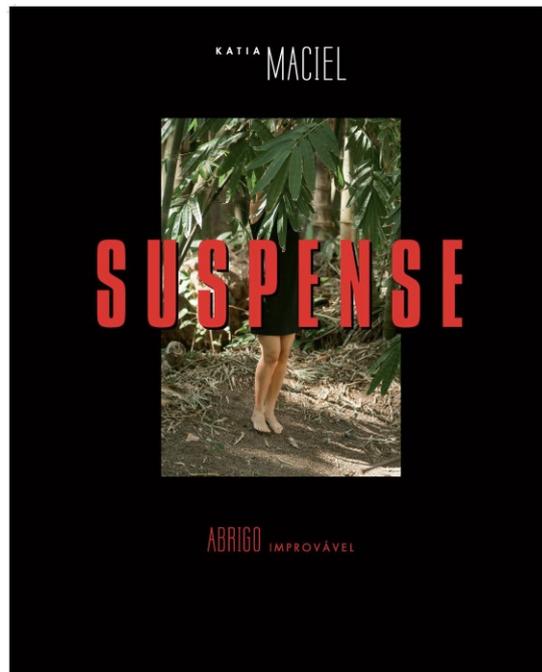
Fonte: Zipper Galeria.

Figura 8 – “Vertigem – ar suspenso”.



Fonte: Zipper Galeria.

Figura 9 – “Abrigo – improvável”.



Fonte: Zipper Galeria.

Além dos cartazes, três fotografias compõem *Suspense*: “Espreita” (Fig. 11), “Espera” (Fig. 11) e “Suspense” (Fig. 10). Como fotogramas do filme, também são pistas e fragmentos da narrativa.

Figura 10 – “Suspense”.



Fonte: Zipper Galeria.

Figura 11 – “Espera” e “Espreita”.



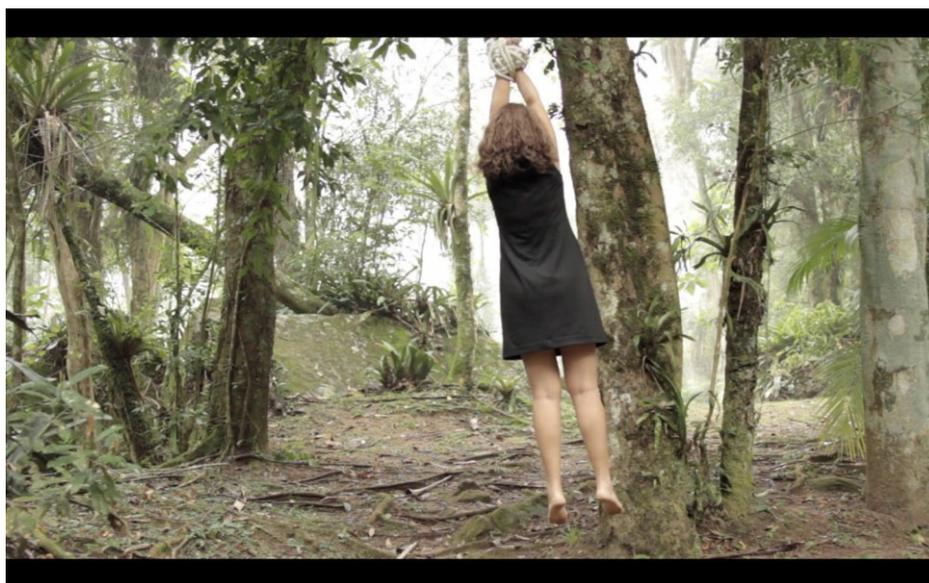
Fonte: Zipper Galeria.

No vídeo “Vulto”, a mesma mulher surge amarrada e pendurada em uma árvore, de costas para o espectador (Fig. 12). O enquadramento escolhido – a câmera fixa, de frente para o acontecimento, com ângulo único – e o plano médio impossibilitam o reconhecimento completo da dimensão espaço-temporal, mas marcam a ação e o movimento em cena. A narrativa é mínima: uma mulher balançando repetidas vezes como se fosse um pêndulo, como se seu corpo marcasse o tempo.

Por que ela está lá? Onde ela está? Ela será localizada? Reclama-se uma pretensão da imagem. Em um filme de narrativa linear, nas relações materiais entre campo e extracampo da espacialidade cinematográfica, há sempre uma imagem subsequente que explica a antecedente ou que, ao menos, a atualiza. É como se o público estivesse diante de uma janela pela qual pode observar a *mise en scène* da artista. Sem transparência, não há, como no cinema clássico, uma história a ser contada com um sentido inteligível a ser interpretado pelo espectador.

“Vulto” é um modo de repetir o infinito no corpo. O vídeo em *loop* mostra o movimento pendular do meu próprio corpo suspenso, pendurado por um fio em uma árvore. A floresta e a névoa tornam a imagem mistério e suspense, uma vez que não sabemos o que acontece; ao mesmo tempo em que esperamos que algo aconteça. “Vulto” é o acontecimento por vir, a imagem por vir (MACIEL, 2014, p. 69).

Figura 12 – Frame de “Vulto”.



Fonte: acervo pessoal da artista.

Em “Vulto”, não há uma mensagem mediada pela imagem, nem continuidade narrativa. Com a repetição do movimento e o *loop*, a artista viabiliza a próxima imagem no pensamento do público. Alcançam-se, na recepção, outras imagens, agora na consciência. A imagem é arremessada para um imaginário que transcende a visão do “real”.

Katia Maciel invoca o extracampo, o fora de campo absoluto, na acepção deleuziana. O enquadramento não delimita o espaço: ele se abre na dilatação do tempo, que permite o impensado do pensamento racional, no espaço entre, na fissura de Artaud, no que foi próprio do cinema moderno. Nessa fissura, há fragmentação, descontinuidade imagética (aqui, na repetição); no abalo da imperfeição, há opacidade em detrimento da transparência. O caráter absoluto das imagens em movimento é relativizado. Na quebra da narrativa linear e do esquema sensório-motor da tríade deleuziana (imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção), o tempo cronológico é alterado: não mais está subjugado ao movimento, mas o movimento está submetido ao tempo da imagem. A dilatação do tempo nas imagens para evocar a participação do público na criação de narrativas é mais importante do que a sucessão de eventos cumulativos no movimento. Não há história, mas sim o desejo de provocar afeto e pensamento a partir da percepção.

O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, mais devires que histórias (DELEUZE, 1990, p. 77).

Nessa emancipação temporal, que rompe com as amarras da linearidade cronológica e da obrigatoriedade de contagem de instantes sequenciais, o tempo é irracional e subjetivo. A imagem é o próprio tempo: a imagem-tempo. Está entre o presente e o passado e, assim, no interior de cada relação construída entre o presente da imagem dada e o passado que cada pessoa carrega dentro de si: entre o tempo passado virtual que se conserva e que se dobra no presente e, ainda, no presente atual, que se atualiza a cada instante e que se abre ao futuro.

“Vulto” conduz a reflexões filosóficas sobre o tempo-duração, de Henri Bergson, teorizado por Deleuze em seu pensamento sobre o cinema. Nesse sentido, “o passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem:

um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (DELEUZE, 1990, p. 102).

Na repetição do único plano de “Vulto”, que agora se materializa na categoria temporal, há o estado puro da imagem-tempo. A temporalidade da imagem em narrativa mínima, e entre a imagem e a percepção do público, manifesta-se como potência para o devir.

Já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas, ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que, por natureza, diferem um ao outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado (DELEUZE, 1990, p. 102).

A repetição torna visível a mudança, pois na repetição nunca há o mesmo. Repetir é perceber a diferença (DELEUZE, 1988), pois há transformação de estado na repetição. No eterno retorno da diferença, conceito de Deleuze a partir do eterno retorno de Nietzsche, há vontade de potência na criação de instantes, momentos presentificados que produzem o novo.

Eles são os porta-signos. E é o mais importante: da sensibilidade à imaginação, da imaginação à memória, da memória ao pensamento – quando cada faculdade disjunta comunica à outra a violência que a leva a seu limite próprio –, é a cada vez uma livre figura da diferença que desperta a faculdade, e a desperta como o diferente desta diferença. Tem-se, assim, a diferença na intensidade, a disparidade no fantasma, a dessemelhança na forma do tempo, o diferencial no pensamento (DELEUZE, 2006, p. 210).

Para Maciel, a repetição é a dobra do trabalho sobre ele mesmo (2015-2018). É no intervalo da repetição que se constrói o ritmo da imagem e a subjetividade no corpo do participante. A repetição vislumbrada com essas ideias de duração (o presente com a dobra do passado, dinamizado pela memória, que se versa ao futuro), desvelamento do imperceptível e mudança de estado e, indo além do espaço, como se remetesse a uma visão espiritual, desencarnada, é recorrente no conjunto dos trabalhos da artista, segundo ela afirma: “Como repetição, registro o retorno do tempo. Há uma mudança que opera nos dois sentidos da ação. A imagem mostra a operação de ida e volta de uma ação ou alteração do estado de um objeto. Com a repetição, o fim é o começo e o começo, o fim. Repetir faz ver o que há e não é visto” (MACIEL, 2015-2018).

Sob a ética da desnatureza, a repetição da imagem e o prolongamento temporal leva a um estado meditativo, uma espécie de transe na relação do corpo com o “cosmos” (a natureza). Assim acontece em “Uma árvore” (2009), que, na exposição *Suspense*, do Parque Lage, ficou “respirando na capela”, em *travelling* (Fig. 13). A paisagem em primeiro plano, que é imagem que produz afeto, modificada temporalmente no mesmo ritmo da respiração da artista, permite ao participante um mergulho nessa imagem-tempo, que provoca a pensar na força da natureza: é ela que nos fornece o ar para respirar.

Figura 13 – Videoinstalação “Uma árvore”.



Fonte: acervo pessoal da artista.

No Parque Lage, além de “Uma árvore”, Katia Maciel também adicionou o vídeo em *loop* “Pista”. É uma fotografia de um tronco de árvore do parque que se movimenta em um *travelling* infinito, uma imagem criada por técnicas de edição. A imagem sugere uma trilha, uma alusão a seu ato de dispor pistas para que o participante percorra o caminho sugerido de *Suspense*, assim como fez a artista ao entender esse dispositivo como *site specific*, transfigurando-o a cada novo lugar de apresentação.

“Vulto” é também um fragmento de situação-cinema. Seus aspectos estéticos comportam procedimentos técnicos do pré ao pós-cinema. Na escolha estética do enquadramento único, remete às primeiras experimentações com imagens em movimento com o pesado cinematógrafo. Já o plano-sequência e o corpo agindo em repetição frente à câmera

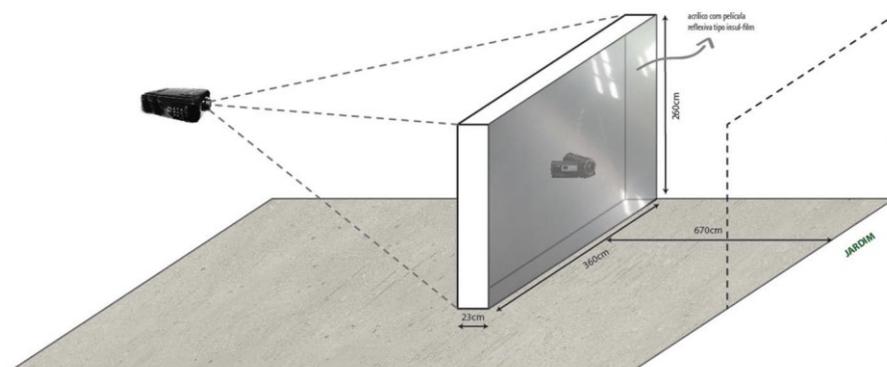
aludem ao fazer dos artistas performáticos das décadas de 1960 e 1970, como fez Yoko Ono nos *fluxfilms*, ou como, no Brasil, nos vídeos experimentais de Letícia Parente e de Sônia Andrade. “Vulto” atualiza, no entanto, a interface de recepção: é cinema instalado que compreende um sistema de signos desconexos na hibridação midiática.

Figura 14 – “Vulto” e “Verso” na Zipper Galeria.



Fonte: acervo pessoal da artista.

“Vulto” está em relação com outras imagens e objetos dentro do dispositivo *Suspense*, como “Verso” (Fig. 14). A “máquina” “Verso” é um espelho dinamizado com tecnologia de filmagem e projeção de imagens. É um espelho de acrílico com película reflexiva (como o insulfilm). Dentro dele, uma câmera foi acoplada para capturar as imagens em tempo real e as projetar em seu verso (Fig. 15).

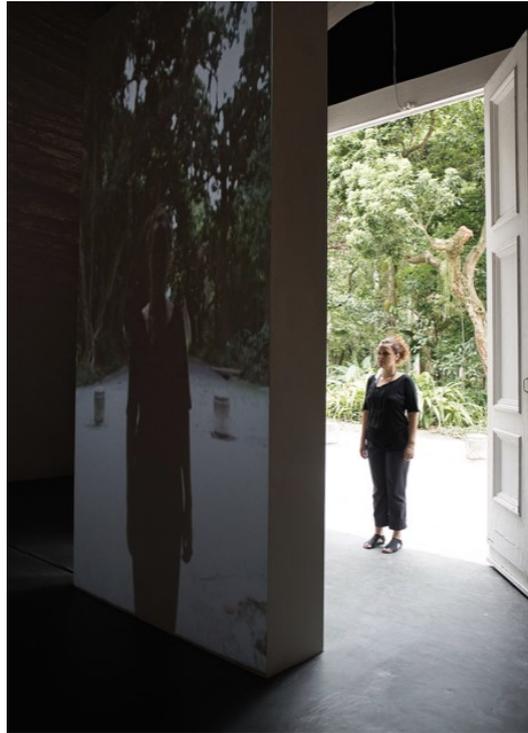
Figura 15 – Desenho de “Verso”.

Fonte: Zipper Galeria.

Na Zipper Galeria, o espelho estava posicionado entre o vídeo “Vulto” e um jardim da galeria. Quando as pessoas estavam no jardim olhando para o espelho, elas observavam seu reflexo como se fosse um grande espelho comum, mas sua imagem era projetada no verso, relacionando-se com “Vulto”. Artista e público, lado a lado, ambos “capturados” pelas armadilhas do dispositivo *Suspense*; em “Vulto”, a natureza “sequestra” e o vídeo reconfigura o corpo da artista e, em “Verso”, o espectador é “sequestrado” pela instalação.

No Parque Lage, o espelho estava posicionado logo depois da porta de entrada das cavalariças, então, logo que as pessoas entravam, eram imediatamente capturadas, e sua imagem era apresentada em seu verso, já dentro do dispositivo *Suspense* (Fig. 16).

“Verso” remete às produções com vídeo que usavam e reagiam conceitualmente aos sistemas de segurança das décadas de 1960 e 1970, como os trabalhos de Bruce Nauman, Dan Graham e Peter Campus. Nos trabalhos criados a partir desses sistemas e em salas forradas por espelhos, câmeras e projetores que provocavam novas relações espaço-temporais, ao espectador era atribuída a função de participar dos elementos que compunham a obra, tornando-o parte ativa e imagem: era, ao mesmo tempo, o observador e o observado, sujeito e objeto. Nessa corrente, são notáveis, por exemplo, os trabalhos *Going around the corner piece* (1970) e *Live-taped video corridor* (1970), de Bruce Nauman; *Interface* (1972), de Peter Campus; *Two consciousness projection(s)* (1972), *Time delay room* (1974) e *Present continuous past(s)* (1974), de Dan Graham.

Figura 16 – “Verso” no Parque Lage.

Fonte: acervo pessoal da artista.

Em *Interface*, por exemplo, Peter Campus colocou um painel de vidro que oferecia reflexo em uma sala escura. Atrás do painel havia uma câmera de circuito de segurança que filmava as pessoas que estavam na sala. As imagens capturadas pela câmera eram projetadas ao vivo no mesmo painel de vidro. Quando o visitante estava em frente ao painel, ele via, em tempo real, seu reflexo (sua imagem “correta”, colorida e com contornos bem definidos) e sua imagem feita pela câmera (invertida, em preto e branco e distorcida pela câmera de circuito fechado) (Fig. 17). Dependendo de como o visitante andava pela sala, essas duas imagens de si podiam estar perto, longe ou em justaposição. No confronto com as duas imagens, nessa perturbação imagética, Campus deseja tornar visível a construção de identidades.

Figura17 – *Interface* (1972), de Peter Campus. Centre Pompidou, Paris.

Sob ética diversa de Peter Campus, “Verso” captura o visitante e projeta sua imagem, junto com a natureza, no contexto da exposição; reconfigura a natureza e o corpo do participante, agora um corpo-mídia no redimensionamento cinematográfico de *Suspense*.

Implicar o espectador no que se vê é muitas vezes um elemento estrutural nos meus trabalhos. Na instalação “Verso”, a própria construção da imagem e a sua disposição no espaço instalado tornam o visitante parte da paisagem. Desfazer, interromper, reconfigurar, alterar, deslocar o que seria da ordem da natureza é uma constante nas imagens que construo, é retornar ao ver e ser visto, desviando e distorcendo essa operação sensível, simbólica e estética (MACIEL, 2015-2018).

O corpo do visitante também se transforma em imagem. Seu duplo é ficção aos olhos do outro. Maciel diz que não filma o que vê, mas que vê o que filma, como o olho mecânico, a extensão do olho humano que é a câmera do cine-verdade de Dziga Vertov: identifica e degenera a imagem real.

A situação-cinema *Suspense*, ao explorar procedimentos fundamentais do cinema que reagem à maleabilidade e casualidade próprias do vídeo e que faz uso das tecnologias de montagem e apresentação, implica imagens-relação que potencializam a recepção em uma experiência estética em que o corpo é expandido no campo imagético, relacionando-se com todos os elementos imanentes a ele. A poética nasce da relação entre a proposição ética da artista, que nasce da linguagem do cinema e da natureza, e a percepção do público, que possui corpo-mídia e que é pensante no processo artístico.

A variedade de formas a que chamamos de **transcinemas** produz uma imagem-relação, que, como define Jean-Louis Boissier, é uma imagem que se constitui a partir da relação de um espectador implicado em seu processo de recepção. É a este espectador tornado participador que cabe a articulação entre os elementos propostos e é nesta relação que se estabelece um modelo possível de situação a ser vivida, uma relação que é exterior aos seus termos, não é o artista que define o que é a obra nem mesmo o sujeito implicado, mas é a relação entre estes termos que institui a forma sensível. É a este cinema relação criador de situações de luz e movimento em superfícies híbridas que chamamos de **transcinema** (MACIEL, 2006, p. 76; grifo no original).

Suspense também compreende duas “caixas de ver”: a “Caixa de ar” (Fig. 18) e a “Caixa de luz” (Fig. 19-20), que são objetos móveis, cinéticos, compreendendo poemas visuais: caixas especulares manipuláveis que dão novos sentidos às palavras. A “Caixa de ar” (feita de acrílico, polipropileno e metal) está em suspensão dinâmica e contém ar.

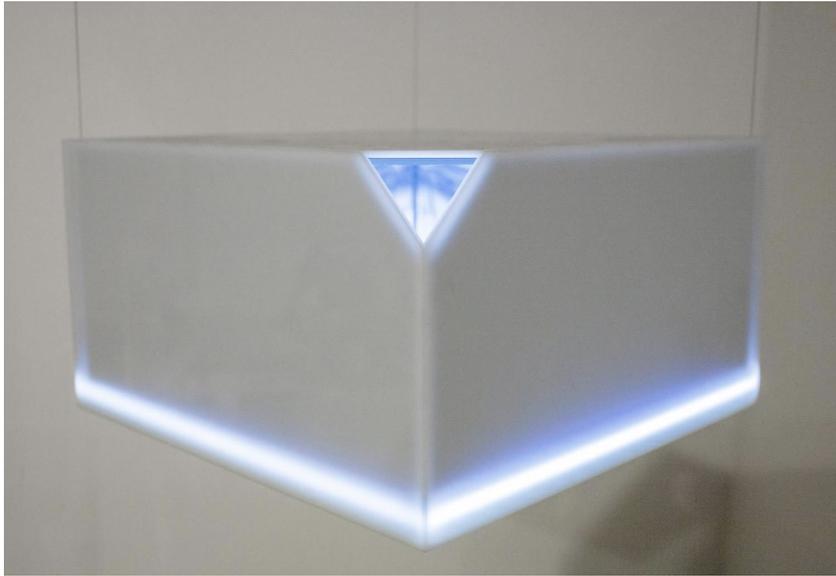
Figura 18 – “Caixa de ar”.



Fonte: Zipper Galeria.

A “Caixa de luz” (feita de acrílico, espelhos, polipropileno, metal e eletrônicos) é cintilante e contém luz.

Figura 19 – “Caixa de luz”.



Fonte: Zipper Galeria.

Figura 20 – Visão interna da “Caixa de luz”.



Fonte: Zipper Galeria.

As caixas se referem, respectivamente, ao aprisionamento do elemento primordial da sala escura do cinema, que é a luz, e à suspensão do ar, como quando alguém está sob a sensação de suspense. Essas duas caixas poéticas “estariam inseridas nesse aspecto corpóreo, perceptivo, do suspense, aquele que você perde o ar. Então, tem uma caixa de

ar, como se o ar estivesse aprisionado, e outra caixa, que é a ‘Caixa de luz’, que é também um elemento cinematográfico” (MACIEL, 2015-2018).

Construindo um ambiente atravessado pela tecnologia, Katia Maciel agencia uma heterotopia que espacializa as imagens no espaço e as infinitiza nas relações temporais entre as imagens e a memória e experiência do público. Em *Suspense*, as imagens são organizadas no espaço, uma vez que é instalação, mas também são organizadas no tempo, como no cinema. Entre – e desconstruindo – as linguagens do vídeo, do cinema e da arte, Katia Maciel coloca em questão os caracterizantes audiovisuais e de instalação no que concerne à continuidade e à linearidade narrativa, às relações espaço-temporais, ao campo/contracampo e à montagem e apresentação de imagens para uma nova percepção. Há modificação na percepção do tempo e mudança de estado através da repetição, do seccionamento imagético e da participação. Pode-se pensar que esses trabalhos são blocos de imagem-tempo que formam e abalam o todo cósmico de *Suspense*, composto por imagens, objetos e pessoas.

Como dito, a produção de imagens e de ambientes de Katia Maciel tem como origem as experimentações em cinema e arte que remontam às décadas de 1960 e 1970 (o cinema experimental e a videoarte), passando pela substancial exploração dos recursos videográficos dos artistas do vídeo e do cinema independente de 1980, até chegar às construções de videoinstalações, que aconteceram sobretudo a partir de 1990. E, como escreveu Raymond Bellour,

O cinema experimental ou de vanguarda (nenhuma dessas palavras é boa) e a videoarte (que não é melhor) tem em comum essa vontade de escapar por todos os meios possíveis de três coisas: a onipotência da analogia fotográfica; o realismo da representação; o regime de crença da narrativa (1997, p. 176).

A partir de uma motivação singular, que corresponde a seu contexto social nas relações da natureza com a cidade, Katia Maciel atualiza essas ações e, em 2014, nos espaços rizomáticos de *Suspense*, entre a experiência e a imaginação, o público experimenta imagens vertiginosas, engolido pelas relações e contradições existentes entre a ficção, a memória e o real. Não há mais uma coerência na recepção, uma lógica cronológica: “Temporalmente, vemos agora um labirinto em lugar de um rio, um emaranhado ao invés de um fluxo. Não há uma ordem do tempo, mas uma variação infinita. É o tempo da alucinação, sem antes nem depois, flutuante (RODRIGUES, 2010, p. 8). O que se vê,

sente e pensa no espaço híbrido e heterotópico de *Suspense*, nessa região de imagens que são relação, pulsão e tempo, confronta e desestabiliza o corpo do espectador. Na percepção, ele se relaciona com o passado virtual através de sua memória e se coloca no tempo da instalação como participante cocriador. É a montagem da artista, que cria o campo-imagem, o campo-signo, que provoca a sensação e o pensamento no corpo do participante. Nesse sentido, Deleuze diz sobre a arte:

A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças que não são sonoras. Isso é evidente. A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação (2007, p. 62).

Assim, no sistema de signos de *Suspense*, construído por meio de uma ética que é sintoma das relações humanas atuais com a natureza, mas que transpassa a forma idealista do real, com analogia fotográfica e narrativa linear, potencializam-se novos sentidos e formas de ver o mundo ao redor, em vez do esvaziamento de pensamento frente às imagens inativas do mundo moderno, como aquelas voltadas ao mercado e ao consumo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O dispositivo *Suspense*, no contexto hibridizado da arte contemporânea, justapõe as mídias do cinema, da fotografia, do vídeo, da literatura (a poesia) e da instalação. Despido de categoria precisa, *Suspense* é um ambiente de (trans/pós-) cinema. Pode-se dizer que os trabalhos que compõem o dispositivo são versões cinematográficas de objetos concretos poéticos (as caixas), de vídeos sobre o movimento, o tempo, a memória e a repetição, de situação especular com um espelho que filma e projeta em seu verso tudo o que se passa em tempo real, de fotografias que fazem alusão aos cartazes das portas das salas de cinema. Assim, nota-se que *Suspense* transfigura os caracterizantes essenciais do cinema: o tempo, por meio da imagem-tempo; o espaço, na nova forma de exibição; a narrativa, que é fragmentada na montagem e múltipla na recepção; e a posição do espectador, que tem corpo-mídia e que também é imagem-tempo.

Não havendo uma narrativa linear nem a ideia de objeto acabado da arte, o conjunto de trabalhos de *Suspense* são blocos de imagem-tempo que, na montagem, no espaço expositivo, libertam o dispositivo das expectativas do prolongamento sensorio-motor. Tendo como gesto o tempo no cinema, a manipulação da natureza e do corpo do antigo

espectador da sala de cinema, é no processo de criação das imagens, na escolha dos enquadramentos e na montagem expositiva que a artista propõe a duração das imagens e o que será visível como potência de criação na recepção.

Assim, quando apresentado no espaço expositivo, o campo imagético “cinematográfico” é mais do que um efeito, mas lugar de experiência. Na temporalidade modificada, o corpo do público mergulha numa situação-cinema de diegese fragmentada que é contrária à narrativa linear e à necessidade de transparência do cinema clássico e do cinema homogeneizante para entretenimento. Nesse universo sensorial, quase-cinematográfico e cartográfico, o corpo do participante, expandindo como sujeito ativo, é também um meio, uma imagem na interioridade do tempo de *Suspense*, que é matéria em movimento e que convoca ao pensamento.

REFERÊNCIAS

BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet cinéma*. Paris: Albatros, 1978.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARRAPATOSO, Thiago. *A arte do cibridismo: as tecnologias e o fazer artístico no mundo contemporâneo*. MinC/Funarte, 2010. Disponível em: http://www.academia.edu/2553888/A_Arte_do_Ci-bridismo. Acesso em: 10 jul. 2020.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito-cinema na arte contemporânea* (catálogo). Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, jun. 2003.

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard, 1963.

HIGGINS, Dick. *Statement on intermedia*. Nova York, 3 ago. 1966. Disponível em: <https://artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>. Acesso em: 26 set. 2020.

MACIEL, Katia. Transcineas e a estética da interrupção. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

MACIEL, Katia (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MACIEL, Katia. *O filme como matéria nas instalações contemporâneas*. Projeto Pós-doc Senior – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/RelatórioFinal%20KVM.T.pdf?keepThis=true&TB_iframe=true&height=500&width=800. Acesso em: 27 set. 2020.

MACIEL, Katia. Entrevistas concedidas ao/à autor/a deste artigo. Paris-Brasil, ago. 2015-dez. 2018.

MELLO, Christiane. Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos anos 90. *ARS (São Paulo)*, v. 3, n. 5, p. 115-132, 1º jan. 2005.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Katia (org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa. Entre cinema e arte contemporânea. *Revista Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, São Paulo, n. 17, pp. 27-40, jun. 2009.

RODRIGUES, Sara Martin *et al.* *O cinema por Deleuze: imagem, tempo e memória*. VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT) (anais), Facom-UFBA, Salvador, 25 a 27 de maio de 2010.

SHAW, Jeffrey; WEIBEL, Peter (orgs.). *Future cinema: the cinematic imaginary after film*. Cambridge: MIT Press, 2003.

NOTAS DE AUTORIA

Natasha Marzliak (natashamarzliak@hotmail.com) - Professora de Artes Visuais da PUC-Campinas no Centro de Linguagem e Comunicação, doutora em Multimeios e Arte na UNICAMP, com sanduíche (CAPES) em Cinema e Audiovisual na Université Panthéon-Sorbonne - Paris 1, mestra em Cultura Audiovisual e Mídia, bacharel e licenciada em Artes Visuais. Artista visual e pesquisadora, vem atuando nas áreas de curadoria, concepção, produção e pós-produção de projetos audiovisuais que estão nos cruzamentos da arte contemporânea com o cinema, o vídeo e as novas tecnologias..

Como citar este artigo de acordo com as normas da revista?

MARZLIAK, Natasha. Suspense: dispositivo transmídia de Katia Maciel. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 239-267, 2021.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Consentimento de uso de imagem

Figura 1 – Verbete. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 2 – Os cartazes de Suspense na Zipper Galeria. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 3 – Os cartazes reunidos na Zipper Galeria. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 4 – “Vestígios – sentido sem direção”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 5 – “Cálculo – desejo de impossibilidade”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 6 – “Teoria – armadilha estendida”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 7 – “Perspectiva – órbita sem atrito”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 8 – “Vertigem – ar suspenso”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 9 – “Abrigo – improvável”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 10 – “Suspense”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 11 – “Espera” e “Espreita”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 12 – Frame de “Vulto”. Fonte: acervo pessoal da artista.

Figura 13 – Videoinstalação “Uma árvore”. Fonte: acervo pessoal da artista.

Figura 14 – “Vulto” e “Verso” na Zipper Galeria. Fonte: acervo pessoal da artista.

Figura 15 – Desenho de “Verso”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 16 – “Verso” no Parque Lage. Fonte: acervo pessoal da artista.

Figura 17 – Interface (1972), de Peter Campus. Centre Pompidou, Paris.

Figura 18 – “Caixa de ar”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 19 – “Caixa de luz”. Fonte: Zipper Galeria.

Figura 20 – Visão interna da “Caixa de luz”. Fonte: Zipper Galeria.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em: 28/09/2020

Aprovado em: 15/06/2021