



Imagem como conexão entre mundos.

“RioAmsterdam 2012” e
a experiência do cinema
expandido como intervenção
urbana

Moana Mayall¹

¹ Pesquisadora e curadora em artes visuais / Arte educadora / Artista visual / Artista etc / Designer / Videocenógrafa e VJ.

RESUMO: Este artigo investiga a potência da imagem no espaço heteróclito urbano como recorte de mundo (uma outra imagem): as possíveis conexões poéticas e “simbióticas” entre imagem (projetada) e paisagem; a relação entre imagem e lugar - de como a imagem teletransporta e faz “conversarem” mundos. Tendo como experiência artística em questão a videointervenção telemática, no campo do cinema expandido, serão analisados os contextos híbridos entre espaço público e virtual, conectando lugares remotos e as camadas simbólicas da cidade, seus intercâmbios e recombinações entre imagem e mundo, especificamente na obra-experimento “RioAmsterdam 2012”, por Moana Mayall em parceria com Daniel Valentim.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem e mundo; Videointervenção urbana; Cinema expandido.

ABSTRACT: The article investigates the power of the image in the heteroclite urban space as a fraction of the world (another image): the possible poetic and “symbiotic” connections between image (projected) and landscape. The relation between image and place, on how the image teleports and makes worlds “talk” to each other. The telematic videointervention, in the field of expanded cinema, will be the artistic experience analyzed in this article, as well as the hybrid contexts between public and virtual space, connecting remote places and the symbolic layers of the city, their exchanges and the recombinations between image and world, specifically in the work-experiment “RioAmsterdam 2012”, by Moana Mayall in collaboration with Daniel Valentim.

KEYWORDS: Image and world; Urban videointervention; Expanded cinema.

RIOAMSTERDAM 2012: PREÂMBULO, PROCESSO E EXPERIÊNCIA

“Moana melts” (2006) foi um experimento de videointervenção e performance telemática, entre Groningen (Holanda) e Rio de Janeiro, no qual performei, a convite do artista brasileiro, radicado na Holanda, Daniel Valentim. Entre o inverno holandês e o verão carioca, uma conversa entre amigos por *videochat* unia os dois territórios: um espaço público de exposição artística no contexto de pós graduação no Frank Mohr Instituut (Groningen); e um espaço privado, meu apartamento em Botafogo, Rio de Janeiro. Minha imagem era projetada sobre uma “tela” de gelo colhido na neve daquele mesmo dia, que ia derretendo, como uma espécie de marcação de tempo para a videoperformance, que incluía a minha conversa aberta e informal com o artista e alguns visitantes do espaço em Groningen. A efemeridade do suporte- o sólido se desfazendo em líquido- se relacionava com a imaterialidade do assunto do trabalho: a possibilidade de uma conversa interterritorial compartilhada, em áudio e imagem, com o público. Os fatores tempo e temperatura também se fundiam no acontecimento- multiplicado pela distância geográfica e pela telepresença projetada nos dois lugares-, assim como outras camadas simbólicas iam se sobrepondo aos contextos físicos em questão.

No contexto de conversa e criação artística colaborativa entre mim e Daniel Valentim, “Moana Melts” pode ser tomado como um preâmbulo experimental para a videoperformance intitulada “RioAmsterdam 2012”², que se deu alguns anos depois. Convidei Daniel para uma outra experiência de colaboração telemática, em setembro de 2012, que novamente conectava os mesmos territórios, Groningen e Rio de Janeiro. O contexto de ação de “RioAmsterdam 2012” partia de uma ficção “quase verdadeira” (o que chamamos de “pseudoficção”), teatralizada como reportagem e debate em campo, envolvendo a cidade do Rio e a de Amsterdam- territórios que estariam na iminência de se fundir como partes de um mesmo mapa contínuo, tornando-se RioAmsterdam 2012, uma espécie de grande instalação urbana e transterritorial. Tratava-se de explorar uma espécie de “portal” imaginário, viabilizado pela projeção telemática de uma paisagem sobre a outra, igualmente em regime de conversa e de participação do público, tendo como argumento a possibilidade física de convivência entre as duas cidades.

As narrativas se desdobravam a partir de tais enfoques, expressos na ação dos performers, e nos conteúdos artísticos envolvidos nas projeções- *mash-ups*, remixes, gráficos pseudo-jornalísticos etc- que, ao longo da performance incluíam a interlocução espontânea do público ao microfone. A ficção articulava tanto o contexto distópico das cidades, quanto o

2 “RioAmsterdam2012” integrou a mostra Paralela Vide Urbe/ ART Rio, a convite da ART Rio International Fair, como parte de sua programação oficial, na noite de 15 de setembro de 2012. O registro parcial em vídeo do trabalho pode ser visualizado online na url: <https://vimeo.com/75278041>, em versão legendada em inglês, na url: <https://vimeo.com/126864411>. Créditos: videoperformance telemática e vídeos por Moana Mayall e Daniel Valentim; conceito e argumento por Moana Mayall; videografismo por Rafael Galo; assistência de produção por Anna Jones; operação de som por Guilherme Marques; Patrocínio através da ART Rio International Fair.



FIGURA 1. Capturas de tela da composição criada em tempo real.

imaginário utópico a partir da hipótese de união de territórios tão díspares e complementares no contexto geográfico, social e político.

“Os repórteres transmitem notícias de um futuro não tão distante, e imaginável, entre Brasil e Holanda. Amsterdam, prestes a ficar totalmente submersa, foi inteiramente encapsulada numa imensa bolha hidrodinâmica (tecnologia desenvolvida face ao “trauma histórico” dos Países Baixos). Um tempo a deriva no Oceano Atlântico, atinge a orla do Rio de Janeiro. Assistimos à reterritorialização de Amsterdam no Rio, e imaginamos, junto com o público, as suas possíveis conseqüências. Como um asteróide que cai sobre a Terra, como um objeto não mais identificado somente com a sua própria cultura, Amsterdam desembarca e se fixa no Rio de Janeiro, também na forma de uma hiper intervenção urbana. Diversos estranhamentos, bricolagens e “happenings” políticos, comportamentais, transdisciplinares e psicotropicais, inauguram o conceito da “complex-art” e do “site multi specific”, num mundo em que os novos territórios e cidades poderão se configurar e se transfigurar a partir de nossos desejos. Não somos mais restritos aos limites geopolíticos tradicionais.”³

Embora o projeto tenha sido divulgado em redes sociais e na programação da Art Rio, a maioria do público participante na performance era de pessoas que passavam por ali no momento, e que foram surpreendidas pelo acontecimento, sem saber ao certo do que se tratava, o que também propiciou uma relação mais fluida entre os conteúdos fictícios e reais do trabalho, bem como o estranhamento, a curiosidade e a adesão ativa do observador no desdobramento da performance.

Na esquina da rua do Catete com a 2 de Dezembro, via pública de muita circulação no Rio, por volta das 19 horas (horário de Brasília), a equipe da plataforma Vide Urbe⁴ instalou estruturas como andaimes para dois projetores, e ainda mesas com equipamento de vídeo, som e computador conectado a internet cabeada em estabelecimento comercial, além de cadeiras e tendas, anunciando o evento fora da rotina comum daquele local. Em Groningen, o espaço público escolhido foi a fachada do Vera Club, uma casa noturna, o que possibilitava uma circulação maior de pessoas num horário mais avançado, da meia noite às duas da manhã. Nos dois espaços, uma parte da projeção transmitia a imagem em *videochat* com a conversa entre os dois lugares remotos, e outra parte incluía os vídeos preparados especificamente para a ação.

3 Trecho do texto de apresentação e divulgação do projeto na mídia, pela artista.

4 Vide Urbe, idealizada pela artista Moana Mayall, foi a primeira exposição dedicada inteiramente a video intervenções artísticas em espaços públicos no Rio de Janeiro. De 2011 a 2012, a plataforma Vide Urbe reuniu mais de 50 artistas e coletivos com trabalhos conectando poética e criticamente as temáticas cidade com a criação videoartística. Através de uma curadoria colaborativa com os artistas e projetos, estimulamos trabalhos capazes de criar novas visibilidades sobre a paisagem urbana, entendendo-a como rede de trocas, pensamento, transformações, tensões, e de atravessamentos estéticos e políticos contemporâneos. Em contato direto com a rua, os vídeos se voltam a um público de passagem, provocando percepções ainda mais heterogêneas sobre a construção de suas poéticas próprias. Como o artista pode agir sobre essa paisagem, concreta e ao mesmo tempo discursiva? Que espaços outros, ou contínuos, podem ser criados na interface do vídeo com as peles superexpostas da cidade? Por que ainda produzir imagens num mundo hiper habitado por imagens?



FIGURA 2. A artista apresenta a performance no Rio de Janeiro.



FIGURA 3. Portal em ação em Amsterdam

A videoperformance começou com a projeção, nos dois territórios, de uma peça videográfica desenvolvida para o trabalho, que funcionava como um “trailer” introduzindo o assunto, a partir do imaginário “apocalíptico” atribuído ao ano presente de 2012 e ao contexto que uniria as duas cidades “definitivamente”: “RioAmsterdam 2012: Apocalypse já é! / RioAmsterdam 2012: Apocalypse Now!”⁵. O vídeo consistia num remix- ao som de uma trilha sonora instrumental de suspense e *samples* livres do funk carioca, bem como o áudio de *feedbacks* de público sobre algumas noites da mostra Vide Urbe⁶-, entre imagens do que poderíamos chamar de situações distópicas de “fim de mundo” no Rio e no Brasil (tais como enchentes, remoções em favelas, repressão policial, prisões super lotadas, exorcismo evangélico, a corrupção do Congresso em Brasília etc) e na Holanda (o “trauma histórico dos países baixos”, enchentes nos anos 50 e 60 e seus destroços, bem como a iminência de submersão total no mar - ilustrada como catástrofe imaginária em trechos retirados do filme “2012”).

Sob um cenário de oceano profundo e tempestade, surge no vídeo a bolha hidrodinâmica- apresentada na narrativa como uma nova tecnologia holandesa capaz de driblar radicalmente a tragédia-, comentando a avançada engenharia desenvolvida no país, da qual inclusive depende a sua própria sobrevivência como território físico no planeta. A frase “Este não é o fim” é seguida por uma adaptação livre da citação original de Oswald de Andrade, “Só a Antropofagia nos une”, para “Só a Antropofagia nos salva”, assim introduzindo a solução “recombinante/ antropofágica” de Amsterdam “rumo ao Rio”, dentro de sua imensa bolha navegante. Em seguida, a projeção é tomada por sequências de vídeos do *youtube* editados em estética *glitch* (pelo artista Daniel Valentim), fundindo imagens das duas cidades no mesmo plano. Nelas, por exemplo, uma passista carioca samba ao ritmo da bateria de uma escola de samba enquanto parece ao mesmo tempo esquiar sobre a neve holandesa. Copacabana em vista aérea é rasgada por imagens de uma *rave* movida a psicotrópicos legalizados em algum festival de verão em Amsterdam, seguidas de cenas midiáticas sobre operações da guerra ao narcotráfico nas favelas do Rio. Enquanto as falas dos cidadãos cariocas projetavam em Amsterdam os desejos utópicos de superação da precariedade política, social e tecnológica em nosso país de uma forma geral, nos depoimentos dos holandeses, em Groningen, a possibilidade da transferência territorial de Amsterdam para o Rio envolvia utopicamente a partilha de um mesmo “paraíso tropical”, que ao mesmo tempo se tornaria uma solução para o problema do clima frio, inóspito, e para a tragédia das inundações irreversíveis, ainda consideradas face ao aquecimento global.

Ao longo da performance e das videointervenções, os artistas, como repórteres de TV, contextualizavam as problemáticas das duas cidades e convidavam o público a compartilhar seus pontos de vista sobre o acontecimento. No Rio, vivíamos o período de eleições

5 O vídeo pode ser visualizado na url: <https://vimeo.com/75468156>

6 Os áudios utilizados fazem parte do vídeo de registro geral da II mostra Vide Urbe (julho de 2012) e da mostra Plataforma Vide Urbe + artistas e coletivos associados (junho de 2012).

municipais, o que trazia para a cena o recorte político como um gancho para a reflexão coletiva acerca das diversas consequências dessa “possível” conexão transterritorial. “Ao contrário da atitude autoritária da nossa prefeitura em relação aos atuais projetos de revitalização e reurbanismo da cidade, estamos trazendo o projeto RioAmsterdam para a consulta pública”, é um dos motes da performer “repórter” na conversa com os cidadãos cariocas ali presentes. Outros tópicos são reforçados pelas imagens projetadas e por iniciativa do público, tais como a legalização das drogas, as ciclovias, o reconhecimento das profissionais do sexo, a remoção compulsória nas favelas, a bolha da especulação imobiliária etc.



FIGURA 4. Documentação da noite da intervenção no Rio de Janeiro.

Gráficos animados demonstram o funcionamento da bolha e seu percurso até chegar ao Rio. Uma enquete então é lançada ao público: “em qual área da cidade deve se encaixar o mapa de Amsterdam?” Entre as alternativas “Copacabana”, “Zona Portuária” e “Piscinão de Ramos”, vence a última. “(...) precisamos dar mais atenção para as áreas menos privilegiadas da cidade. A nossa prefeitura, o nosso governo local, é muito elitista. Então, quem sabe, com a colocação de Amsterdam no piscinão de Ramos essa área não receba mais recursos da prefeitura, do Estado, e não se coloquem ciclovias até o piscinão de Ramos...”⁷, diz um dos transeuntes participantes.

RioAmsterdam se dá, portanto, também como narrativa enviesada, instaurando o lugar da fala do público, indissociável do trabalho, e que expande suas possibilidades como intervenção urbana, a partir do portal telemático entre os espaços públicos, mediados pela ciberesfera, de modo a ativar e hibridizar as duas esferas públicas potenciais. O “espaço

⁷ A fala íntegra o registro parcial em vídeo do trabalho, online na url: <https://vimeo.com/75278041>, e em versão legendada em inglês, na url: <https://vimeo.com/126864411>



FIGURA 5. Captura de tela da video composição.



FIGURA 6. Captura de tela das sobreposições de mapas.

transterritorial”, aqui, é contexto para uma produção imaginária: projeções, psicogeografias e recombinações. Utopias, desejos que se espraiam em algum lugar entre a realidade e a ficção, sedimento também de sonho e imaginação de mundo: esse espaço não é de fronteiras físicas estanques, mas também pode ser um espaço “real”, consistente, de conversa e projeção- intersubjetividades em trânsito, em contato presencial e virtual.

No plano virtual das comunicações em rede, as cidades, como subjetividades, também se justapõem e se articulam num mesmo plano, ou superfície relacional. Retoma-se a origem do sentido das primeiras cidades, que se ergueram em torno da identidade de um povo: suas crenças, sua cultura, ciência, política, seus próprios regimes estéticos, e também de suas esferas míticas, para além das suas representações históricas. Em RioAmsterdam 2012, a ficção em questão, como pseudonotícia, tangencia as realidades urbanas dos dois contextos, ao trazer a tona questões pontuais que dizem respeito às coletividades presentes no evento performático. São elementos históricos, geográficos, climáticos, políticos e sociais- presentes no Rio e em Amsterdam- que de fato se revelam nas discussões, para tecer a trama de contrastes entre aspectos utópicos e distópicos nessa possível bricolagem urbana.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ARTES DO VÍDEO, CINEMA EXPANDIDO E VIDEOINTERVENÇÃO URBANA

Na interface com a cidade aberta e seus dispositivos de encontro, reinvenção e construção do comum⁸, como ruas, praças e outros ambientes de troca e convivência das diferenças, a videointervenção urbana se apresenta como uma prática artística capaz de provocar novas relações entre o observador e as imagens, na medida em que também são articulados novos territórios, interações e proposições estéticas para a videoarte contemporânea. Como suporte e interface, são exploradas as ‘peles’ superexpostas da cidade: suas arquiteturas, relevos e texturas próprias, bem como as interferências multissensoriais geradas por seu cotidiano, além da participação ativa dos transeuntes. As imagens tomam parte nesse jogo também como estéticas de mundo: trata-se de trabalhos capazes de criar novas visibilidades sobre a cidade através dessa linguagem e de seus híbridos, entendendo a paisagem urbana como rede de trocas, pensamento, transformações, tensões, e de atravessamentos estéticos e políticos contemporâneos. Incluem-se aqui produções que transbordam as possibilidades

8 (COCCO, 2014) “Mas então, o que é o comum? São as formas de vida da multidão, as dimensões políticas e ao mesmo tempo produtivas da vida: o que Michel Foucault chamava de biopolítica: a potência da vida. É nesse sentido que a construção política da subjetividade corresponde a uma produção da subjetividade política, ao “fazer-multidão”. Uma outra pergunta se coloca: por meio do que esse comum se produz? Para responder, Negri mobiliza o paradoxo da pobreza. Com efeito, na figura do pobre temos uma descontinuidade do ser, um momento de não-ser (de crise ontológica) e ao mesmo tempo um insistir no ser, uma conservação da vida que se torna desejo potente e não pode mais ser reprimido. O vazio do não-ser (da miséria) se transforma em escolha de vida e libertação. A pobreza é, pois, o primeiro e fundamental momento da construção ontológica do comum. Negri recupera em Spinoza essa sequência, ou seja, a continuidade da conservação da vida (conatus) em seu desenvolvimento (a cupiditas: a potência do sujeito). A pobreza significa abrir-se em direção a um possível aumento do ser. O comum é, pois, o produto de uma dinâmica que se forma do interior: é a figura móvel da ação de uma potência a partir da pobreza: o nome dessa potência é – diz Negri – Amor”

da imagem em movimento, sua temporalidade, plasticidade, interatividade, espacialização, circulação e também a telepresença como atravessamento entre vivências urbanas remotas.

A experiência cinematográfica é ampliada pelos deslocamentos dos espaços e circuitos tradicionais, e em plena difusão através da maior acessibilidade às novas tecnologias digitais. Seu lugar na arte contemporânea tem transformado sua própria teoria, de modo a pensarmos a imagem também como fenômeno, interseção de forças, relações e afetos. Por outro lado, a prática da intervenção urbana pressupõe espaços construídos e regulados, mas também em constantes tensões e transformações, sofrendo interferências diversas em seu cotidiano. As cidades se impõem como criações vivas e complexas da humanidade - são mundos em si mesmas, e mundos sempre em relação a outros mundos.

Vivemos, massivamente, o regime da imagem técnica (FLUSSER, 1985), em seus diversos formatos, mínimos, macros, móveis e telemáticos⁹. As videointervenções urbanas telemáticas, analisadas neste projeto, relacionam-se com o caráter efêmero de diversos trabalhos de arte pública, e com as múltiplas possibilidades das artes cinemáticas atualmente. Cinema expandido¹⁰ como telepresença e intervenção urbana, imagem e ciberesfera no campo ampliado da cidade: que características tais trabalhos passam a ter nesse contato direto com a paisagem natural, humana, imaginária, midiática ou crítica da cidade? Pensar a cidade como suporte para tais trabalhos envolve pensar também a questão da paisagem como construto discursivo, bem como seus diferentes elementos tomados como suportes específicos em relação às imagens projetadas.

A videoarte tem hoje um histórico repleto de experiências contestando certas naturalizações propagadas nos formatos mais tradicionais e comerciais da imagem em movimento. Um desses formatos é a sala escura, modelo calcado no teatro elisabetano, e que se tornou a forma mais hegemônica da “instalação-cinema”, até os dias atuais. As videoinstalações expuseram a estrutura, as engrenagens, e também as suas próprias estratégias de espacialização e discurso. As videoinstalações em circuito fechado alargaram a percepção sobre a imagem ao vivo e os sistemas de vigilância, também em projetos *site specific*, propondo algumas críticas institucionais, no próprio interior de galerias e museus. Por sua vez, o mercado também se

9 “Claro está que a magia das imagens técnicas não pode ser idêntica à magia das imagens tradicionais: o fascínio da TV e da tela de cinema não pode rivalizar com o que emana das paredes de caverna ou de um túmulo etrusco. Isto porque TV e cinema não se colocam ao mesmo nível histórico e ontológico do homem da caverna ou dos etruscos. A nova magia não precede, mas sucede à consciência histórica, conceitual, desmágica. A nova magia não visa modificar o mundo lá fora, como o faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo. É magia de segunda ordem: feitiço abstrato”. FLUSSER (1985, p.11)

10 Entendido como as formas espacializadas de exibição de imagens em movimento para além da “forma cinema” convencional, o cinema expandido se difere de outras “diásporas” da imagem, como a televisão, o videogame (princípio do cinema interativo), bem como a imagem digital, propagada pela rede eletrônica através de canais como o *youtube*, ou em telefones celulares, que ainda sugerem uma postura similar à do espectador do cinema narrativo padrão. Com todos esses deslocamentos e novas padronizações da imagem televisiva ou filmica, inclusive as fachadas eletrônicas em espaços públicos, as experiências do cinema expandido também se atualizaram, conceitualmente- somando questões da intervenção urbana e da crítica institucional, por exemplo - e tecnologicamente, com a difusão de projeções em larga escala, as novas tecnologias do vídeo ao vivo/ *live cinema*, os mapeamentos em função das áreas projetadas (*videomapping*), a realidade aumentada e a telepresença, com softwares de *videochat*.

apropriou de várias experimentações estéticas da videoarte, como nos videoclipes e outros tantos conteúdos publicitários e comerciais da TV, e hoje vem se lançando à frente dos projetos mais sofisticados de *videomapping* a céu aberto, capturando o olhar dos espectadores urbanos através da retórica do espetáculo tecnológico, bem ilustrado nos maneirismos *high-tech* de simulações volumétricas modeladas em 3D¹¹.

As práticas da videoarte podem de uma forma mais ampla, ser chamadas de “cinema de artista”, ou “cinema de museu”, ou “cinema no campo expandido das artes contemporâneas”, como define André Parente¹². O vídeo se tornou uma ferramenta de registro importante para os artistas, e o advento do digital e a convergência entre as mídias permitem mais amplamente o seu uso como uma linguagem própria, e também acrescentada à performance, instalações, esculturas, ações e interferências urbanas.

Os artistas da videoarte, desde os anos 60, buscaram uma atitude reflexiva, ativa e questionadora em relação à estética, à temporalidade e ao discurso das formas vigentes, bem como ao “lugar” do cinema, provocando novas formas de apreciação e interatividade, tendo em vista um espectador em trânsito, não mais imerso necessariamente em uma sala escura, ou por um contexto institucional de hierarquias e valores. Embora o conceito de “cinema expandido” tenha sido pela primeira vez abordado com profundidade por Gene Youngblood, em seu livro “Expanded Cinema”¹³, situando-o como a expansão da linguagem cinematográfica para além dos seus códigos, alargando seu território de ação, percepção, relação entre tempo e espaço, além do diálogo entre arte e tecnologia e a incorporação de novas referências e materialidades, as formas seminais que antederam o aparato cinematográfico também lançaram mão de outros espaços e superfícies, tais como as projeções dos lanternistas ambulantes¹⁴ que circulavam na França no século XVIII, os espetáculos de animação projetada através de praxinoscópios (Charles-Émile Reynaud), e as fantasmagorias a base de espelhos e fumaça¹⁵ (Etienne-Gaspard Robertson). Anterior ao cinema narrativo clássico, o cinema de atrações era um cinema de pura exibição”, o que Fernand Leger descreveu como o poder genuíno que o cinema tinha em “fazer ver imagens”. A energia do filme se volta a um espectador conhecido, mais do que na direção de situações criadas por personagens, essenciais à narrativa clássica.¹⁶

Gene Youngblood abordou três aspectos fundamentais dessa nova modalidade. O primeiro se refere à convergência entre as formas da arte, incluindo o filme em eventos mul-

11 Vide o caso da difusão dos “Festivais de Luz” (*Festival of Lights, Nuit Blanche Festivals* etc, em algumas capitais européias), em geral associados a políticas de promoção do mercado turístico em tais espaços.

12 PARENTE (2012, p.37)

13 YOUNGBLOOD (1970)

14 MANNONI (2003, p. 15)

15 “(A lanterna nebulosa) foi usada para projetar imagens luminosas não sobre a tela de pano tradicional, mas sobre uma cortina de fumaça (...). As vistas eram projetadas sobre um espelho inclinado, que refletia as imagens sobre a tela de fumaça, produzida com um simples escalfador colocado sobre a arca” MANNONI (2003, p.153).

16 GUNNING (1990, p. 56)

timídia e ao vivo. O segundo foi a experimentação com as novas tecnologias eletrônicas e o advento do ciberespaço, conforme anunciado por Marshall McLuhan. O terceiro aspecto foi romper com as barreiras entre artista e público, através de novas formas de participação. Cada um desses aspectos desafiava as noções existentes de cinema enquanto um regime comercial de consumo passivo e entretenimento, também face às abordagens estruturalistas da época, como as de Jean-Louis Baudry em “Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base” (1970) e “Dispositivo: aproximações metapsicológicas da impressão de realidade”(1975).

Segundo Duncan White¹⁷, o conceito de cinema expandido, em especial o que ele chama de cinema “locativo” (*locational cinema*), ao espacializar a experiência do espectador, também possibilita resgatar o grau zero da narrativa”, qualquer ponto no qual o espectador, mais do que o artista, torna-se responsável pela produção de significado, “trabalhos que atuam como uma ação nas fronteiras da narrativa... nos limites se sua ficção de unidade”¹⁸. Dessa forma, as configurações de arquitetura e de outros dispositivos podem reinventar os espaços de percepção do cinema, gerando também novas narratividades, contrapostas às narrativas tradicionais, que em geral pressupõem sistemas de controle da percepção e condicionamentos sobre uma percepção linear, de encadeamento narrativo ilustrado por imagens.

“Esse deslocamento é parte de uma mudança crítica nas práticas artísticas e filmicas que repensaram o cinema como um espaço narrativo de consumo cultural através da ótica do cinema e de sua ambientação.

(...)

Esse tipo de trabalho priorizou o papel do espectador e rompeu com as condições de observação que o posicionavam em relação à imagem. A tela era apenas um aspecto da arquitetura de ilusão do cinema. Enfatizando a maneira como a observação era contextualmente condicionada, artistas podiam criticar as narrativas de poder, posse e controle, reocupando os espaços do consumo cultural.”¹⁹

Atualmente, por outro lado, as redes digitais firmam os novos paradigmas cibernéticos “fora” delas, de modo a gerar problemáticas que põem atualmente em jogo a relação entre produtores e receptores de imagens.

“Dentro dessas realidades separadas, o status do ‘real’ na fenomenologia da obra de arte também muda. Espaço virtual, imagem virtual, realidade virtual- essas são categorias de experiência que podem ser compartilhadas por meio de redes telemáticas, permitindo o movimento no ‘ciberespaço’ e o envolvimento com a presença virtual dos outros que estão em sua materialidade corpórea a distância, inacessíveis fisicamente ou, de algum modo, remotos.”²⁰

17 WHITE em REES (2011, p. 111)

18 HEATH (1986, p. 412)

19 WHITE em REES (2011, p. 111)

20 ASCOTT (2009, p. 315)

A lógica rizomática desse novo “habitat” das imagens as torna ainda mais viajantes, des-territorializadas, intercambiáveis e reterritorializáveis. Esse novo contexto para as imagens e outros meios, chamado por Roy Ascott de *Gesamtdatenwerk* (trabalho de dados integrado), adaptação da *Gesamtkunstwerk* (arte total) wagneriana, sugere uma espécie de cérebro eletrônico coletivo, onde diversos nós-indivíduos ou grupos constantemente produzem, interpretam e transformam os conteúdos em rede, de forma instantânea e simultânea.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE IMAGEM E MUNDO/LUGAR/CIDADE

A cidade sempre nos ofereceu vivências, trânsitos e também imagens. Muito antes de se esquadriñar e “enciclopedizar” o mundo, as coisas e seres em geral se davam a um olhar de espanto e de encantamento, capaz de tornar mágico cada aspecto da vida, no infinito mistério de suas criações ou aparições do “novo”. As imagens significam o mundo- tanto na medida em que o mostram como na medida em que necessariamente também o escondem: dialética profunda de qualquer mídia, de qualquer imagem²¹. Na aurora mágica e animista da humanidade, as primeiras imagens estavam intimamente atreladas à idéia de acontecimento, acidente, acaso, ritual e dança. As imagens teriam o poder de materializar e atrair os acontecimentos, agindo diretamente sobre o mundo, como no caso dos animais desenhados nas cavernas, antecipando a caça. Desde as pólis gregas ou babilônicas, a cidade teve na imagem uma forma essencial (e encantadora) de traduzir sua identidade, conectando passado e presente através de seus templos, monumentos e rituais²². Da inaugural ideia de “cidade como obra de arte”²³ à ideia contemporânea de cidade como espetáculo, o conceito de espaço público também passou por uma série de mutações a reboque de novas macro e microfísicas do poder.

A atividade da imaginação permite estabelecermos relações entre as coisas, configurar contextos. Na articulação entre imagem e presença no mundo, as imagens, até os nossos dias, ainda carregam esse sentido de representação, de revelação, e mesmo de magia e transmutação da realidade, como afirma Flusser. A magia que persiste nas imagens acontece, segundo o autor, num tempo de experiência distinto do tempo linear da história: diante

21 A imagem permite, segundo Flusser (1985), que possamos observar o mundo também do lado de “fora”, ou seja, operando como uma mediação, o que pressupõe o distanciamento possível em relação ao mundo, e suas representações. “Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropem-se entre mundo e homem.”

22 “O templo e seu entorno, porém, não se dissipam flutuando no indeterminado. É a obra- templo que primeiramente junta e reúne em torno a si ao mesmo tempo a unidade daquelas vias e relações nas quais nascimento e morte, desgraça e dádiva, vitória e derrota, prosperidade e decadência – ganham para o ser humano a forma de seu destino. A amplitude dominante dessas relações abertas é o mundo desse povo historial. Somente a partir dela e nela é que ele retorna a si mesmo para a realização de sua determinação.” HEIDEGGER (2005, p.37)

23 HEIDEGGER (2005)

de uma superfície bidimensional capaz de transcodificar as quatro dimensões, circulamos o nosso olhar enquanto deciframos as relações significativas inerentes na imagem. Tempo de magia, no qual certos elementos “preferenciais” tendem a retornar, sem se conduzir por relações causais: tempo de vagar os olhos no deciframento das imagens-símbolos como significados do mundo²⁴.

Cada vez que nos pomos a varrer ou “escanear”²⁵ uma imagem com os olhos, essa imagem, impressa na retina e codificada pelo cérebro, potencialmente nos conectará a imagens e outras associações proto-narrativas presentes num certo repertório imaginário pessoal ou coletivo. Nesse sentido, podemos atribuir um caráter desde sempre recombinante à atividade de percepção e “deciframento” da imagem, na qual uma imagem está sempre potencialmente em relação com outras imagens e representações de mundo. Em dança contínua e desterritorializante, na qual podemos penetrar quando “abrimos” uma imagem. Se levarmos em conta o intenso fluxo de produção e de intercâmbio de imagens atual, cabe dizer também que as imagens, como “portais” opacos, imanentes, e não como janelas transparentes, são capazes de teletransportar, transformar e fundir idéias de mundo (e, por conseguinte, subjetividades), operando não apenas como ilustradoras “objetivas” de eventos históricos, mas trazendo a tona os acontecimentos de uma forma “trans-histórica”, em meio a uma “remagicização de segunda ordem do mundo”²⁶ através de imagens técnicas.

De que se trata esse novo regime mágico das imagens técnicas surgidas no século XIX, e atualmente impulsionado por uma circulação, produção e recombinação de imagens em nível planetário através das redes eletrônicas digitais, tornando ainda mais explícitas tais dinâmicas do imaginário coletivo? De que forma esses fenômenos da ciberesfera podem constituir novos modelos de pensamento sobre a imagem e reflexões para seu lugar na história e visões de mundo na arte contemporânea?

Quando a imagem técnica surge, com a fotografia, a partir do final do século XIX, o processo de compartilhamento de idéias de mundo através das imagens retorna, em regimes diversos, até culminarem hoje em meio às novas tecnologias de comunicação em redes eletrônicas. A imagem afigura-se também como corpo textual descritivo, assim como o texto

24 FLUSSER (1985) “No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis”. O mundo acolhia assim o caos, onde os acontecimentos se repetiam em tempo mítico...

25 “O traçado do scanning segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos” em FLUSSER, 1985, p.7.

26 “Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-las. Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando. As imagens se tornam cada vez mais conceituais e os textos, cada vez mais imaginativos. Atualmente o maior poder conceitual reside em certas imagens, e o maior poder imaginativo, em determinados textos da ciência exata. Deste modo, a hierarquia dos códigos vai se perturbando: embora os textos sejam metacódigo de imagens, determinadas imagens passam a ser metacódigo de textos” em FLUSSER (1985, p.8)

também volta a ser construído amplamente como conversa “tribal” planetária, disseminando-se como construção coletiva e dispersa nas redes e mídias sociais, por exemplo, participando frequentemente das recombinações imagéticas: imagens que também geram textos, comentários, *feedbacks*, montagens, remontagens, apropriações, deslocamentos, remixes, ressignificações.

As cidades se expandiram, muitas vezes de forma descontrolada, e hoje convivemos com o excesso de imagens, estilos e improvisos arquitetônicos justapostos em visões não lineares que, a cada esquina, nos escapam à memória e à própria ideia de território demarcado por uma determinada cultura ou experiência estética. As novas tecnologias da comunicação permitem experiências mediatizadas de cidade, capazes de nos aproximar, dentro de um mesmo espaço- ou plano-, de outras cidades e culturas remotas, seja através do cinema, da TV ou de imagens telemáticas. Nossas imagens de cidade são atravessadas por intercâmbios imaginários processados num nível planetário: na ciberesfera estamos vivenciando, através do tempo, relações de contiguidade com os territórios mais remotos, permeadas por um regime de intersubjetividade jamais visto.

Segundo Miwon Kwon, “a arte site-specific inicialmente tomou o ‘site’ como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares”. O espaço para a arte passou a ser levado em conta por artistas, não mais como algo neutro, “lacuna ou tabula rasa”, através de trabalhos que buscavam revelar tanto o espaço quanto a presença do observador, criando pontos de contato também críticos em relação às instituições de arte e às restrições do planejamento urbanístico. Atualmente, novas esfera públicas são tecidas também através das novas mídias digitais de comunicação, como a internet (“espaços de comunicação multimodal”). Vivemos num regime em que a própria questão de territorialidade pode se tornar nostálgica, redutora e por vezes sem sentido, já que, segundo a autora:

“De fato, a desterritorialização do site produziu um efeito liberador, deslocando a rigidez de identidades apegadas ao lugar com a fluidez de um modelo migratório, introduzindo as possibilidades para a produção de múltiplas identidades, fidelidades e significados não baseados em conformidades normativas, mas nas convergências não racionais forjadas pelos encontros e circunstâncias imprevistos.”²⁷

Sobre as expectativas dos artistas, vislumbrados pela corrente *site specific* a partir dos anos 60, Miwon Kwon²⁸ enumera “o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência

27 KWON (1997, p. 183)

28 Idem

corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do local.”

Nesse sentido, por exemplo, a obra de Krzysztof Wodiczko, desenvolvida a partir do conceito de “design interrogativo” (“*interrogative design*”), busca evidenciar questões culturais e políticas em geral à margem da mídia, à luz de videoprojeções de conteúdos críticos em superfícies tais como monumentos, edifícios públicos ou arquitetura corporativa²⁹. Trata-se de projetos também capazes de criar, nesse contato, “espaços outros”³⁰, ambientes que articulam interseções entre linguagens e ambientes, além de poéticas expressivas com o lugar, ou mesmo uma zona autônoma temporária, ou relacional, promovendo encontros ou redes inusitadas de convívio propiciadas pela instalação da imagem no espaço e por seus dispositivos próprios, bem como envolver o público de forma interativa ou participativa.

No centro do Rio, prédios empresariais e funcionais volta e meia convivem com diversos “vazios” disfuncionais, como os desertos provisórios planejados, por exemplo, pelas obras olímpicas, timbradas como novo projeto de “revitalização” da cidade- embora o enfoque não aponte para os fluxos vivos humanos que já habitavam ali anteriormente, como as comunidades tradicionais das favelas, com várias casas marcadas para remoção à revelia de seus moradores e desconsiderando mais de um século de história, cultura e resistência dessas ocupações urbanas. Oriundos desses territórios, artistas como MV Hemp e Careca Arts Sanduba articulam, em trabalhos como “Projetando Idéias/ Reciclando Pensamentos”³¹ e “TV Parede”³², não só as relações críticas e poéticas entre território e produção de imagem, como também o direito à cidade e o intercâmbio entre periferias e centro através de expressões coletivas como o *hip hop*³³ e o *grafitti*.

29 “I try to understand what is happening in the city, how the city can operate as a communicative environment... It is important to understand the circumstances under which communication is reduced or destroyed, and under what possible new conditions it can be provoked to reappear. How can aesthetic practice in the built environment contribute to critical discourse between the inhabitants themselves and the environment? How can aesthetic practice make existing symbolic structures respond to contemporary events?” WODICZKO (1990, p.273) Vide obras como “The Tijuana Projection” (<https://www.youtube.com/watch?v=iTiGbGTzLro>) e “Homeless Projection” (<https://www.youtube.com/watch?v=QsXLHB9Pd8>)

30 FOUCAULT (1967)

31 Com vídeos e fotos feitos pelo multiartista e ambulante cultural Mv Hemp, em várias favelas e quilombos do Brasil, suas experiências de vida e relatos de denúncias. A maioria das comunidades são retratadas pela grande mídia como lugares problemáticos e inviáveis. Contestando essas prerrogativas, o coletivo Ambulante Cultural/ Comando Selva mostra suas singularidades, belezas naturais, pessoas e suas histórias. (Sites na internet: <http://reciclandopensamento.wix.com/reciclandopensamentos> e <http://ambulantecultural.blogspot.de/>)

32 Uma “TV” programada em interface direta com espaços públicos, em fluxo aberto sobre paredes, muros e outras “peles” da cidade. O artista Careca Arts Sanduba, morador da favela do Arará, rio de Janeiro, combina vídeo experimental, apropriações da mídia televisiva, remixagem e cultura carioca de rua, oferecendo uma alternativa à programação da mídia hegemônica, com o intuito de compartilhar outros conteúdos, gerar debates e também inspirar a rima improvisada dos MCs em “Batalhas da Imagem”, combinando as tradicionais “batalhas do real” com a TV Parede. Ver: <http://cargocollective.com/videourbe/following/videourbe/TV-PAREDE-BATALHA-DA-IMAGEM-NO-LARGO-DA-CARIOCA-de-Careca-Arts>

33 Vide também “TV Parede + Batalha da Imagem”, de Careca Arts Sanduba (<https://www.youtube.com/watch?v=wATXyWWUJ8g>)



FIGURA 7. Careca Arts Sanduba
TV Parede.



FIGURA 8. Ambulante
Cultural/ Comando Selva

Em sua conferência “De outros espaços”, Foucault introduz:

“Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Julgo que ocupamos um tempo no qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando pontos e se intersecta com a sua própria meada do que propriamente a uma vivência que se vai enriquecendo com o tempo.”³⁴

O cinema é citado no terceiro princípio sobre heterotopias:

“A heterotopia consegue sobrepôr, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, no retângulo do palco, em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro; assim é o que acontece no cinema, essa divisão rectangular tão peculiar, no fundo da qual, num écran bidimensional se podem ver projecções de espaços tridimensionais.”³⁵

Segundo Foucault, há um aspecto de contradição e descontinuidade entre tais espaços, embora convivam, como no início dos nossos tempos, as “dicotomias entre lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares expostos, lugares urbanos e lugares rurais”. Lugares, mais amiúde, são superfícies de encontro: interseções de signos. “Superfície é conceito da filosofia pós-estruturalista segundo a qual os acontecimentos só acontecem na esfera da superfície, na camada mais externa, pois não existiria algo por trás que tivesse a capacidade de revelar o invisível ou o indizível como na metafísica cristã. As coisas só se explicam em sua superfície, pois os signos só se traduzem por meio de outros signos. A superfície é o único lugar em que as coisas podem acontecer”³⁶.

As coordenadas geográficas não se bastam para definir um lugar, ou mesmo caracterizações de um “território cultural, social e político”. O reconhecimento dos lugares demandam mais que mapas, demandam operações cartográficas, na acepção rizomática do termo. Para os geógrafos, a cartografia-diferentemente do mapa- representação de um todo estático - é um desenho que acompanha e se faz “ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”³⁷. A cartografia, nesse caso, “acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos, sua perda de sentido, e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos”³⁸.

Nesta pesquisa pretendo abordar especificamente algumas experiências de videointervenção telemática sobre superfícies urbanas, trabalhos que também se diferenciam a partir de seu contato com suportes “não neutros”, ou seja, dotados de expressões, significados,

34 Idem

35 Idem

36 CARNEIRO (2010, p.68, Nota 24)

37 ROLNIK (1989, p.15)

38 GUATTARI E ROLNIK (1996)

materialidades e memórias próprias, suportes que transformam a percepção da própria imagem projetada, transbordada em suas conexões com o instantâneo da performance, e igualmente com os dados interdisciplinares, de afeto e de memória desses contextos. Nesse campo relacional, e também de imanência, o campo semântico da imagem incorpora ou transforma o campo semântico do objeto, seja ele corpo, monumento, arquitetura etc. Que imagens são essas, que não são mais “apenas uma imagem”? Imagens em si mesmas deto- nam fenômenos variáveis de percepção e de atividade imaginária: carregam e ativam consi- go sempre outras imagens, relações, narrativas, poéticas, estéticas, políticas- embora nunca possam ser capturadas por um “tempo histórico”. Novos espectros, como quimeras, tomam fôlego e se (trans)formam a cada olhar mergulhado numa mesma imagem.

No caso das projeções telemáticas, um novo estatuto de imagem se interpõe entre o observador e o mundo. Essa imagem, que teletransporta a presença do observador e da paisagem para outros mundos, e que também traz um mundo distante para seu convívio em tempo real, possibilita uma relação dialógica inerente à própria imagem como aconteci- mento. Transpor esse espaço de conversa, do espaço íntimo privado, para o espaço coletivo aberto da cidade, também traz efeitos de uma mistura do íntimo/ individual com o público. Tais interferências urbanas, em diversos projetos artísticos, pressupõem uma tensão entre a macropolítica dos planos urbanísticos e o desejo pessoal dos cidadãos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de cidade como colagem (“Collage City”³⁹) foi uma proposição de urbanistas que contestavam a “utopia modernista” dos arquitetos funcionalistas do início do século XX, uma concepção excessivamente “centrada no design”. Como contrapartida, Colin Rowe e Fred Koetter, propunham que o desenho urbano fosse considerado através da “fragmentação, da ‘bricolage’ e de metamorfoses de interpretação a fim de produzir o funcionamento de espécies de ‘utopias de bolso’ em rede”. Comparando dois exemplos de cidade engendrados na época, a Disneylândia, com seus artifícios pitorescos, e a hiper racionalidade de um modelo de cidade igualitária e conectada, no caso da “Ville Radieuse”⁴⁰ de Corbusier, os arquitetos questiona- vam: “por que deveríamos ser obrigados a preferir uma nostalgia do futuro ao invés de uma

39 ROWE E KOETTER (1984)

40 “No fim da década de 1920, Le Corbusier perdeu a confiança nos investidores privados para concretizar a sua visão utópica materializada na Ville Contemporaine e no Plan Voisin de 1925. Influenciado pelas ideias de Milyutin para a Cidade Linear e nas teorias do movimento sindicalista ao qual se tinha recentemente juntado, formulou uma nova visão da cidade ideal, a Ville Radieuse. Representava o sonho utópico de comunhão do Homem com um meio ambiente correctamente ordenado. Ao contrário do design radial da Ville Contemporaine, a Ville Radieuse era uma cidade linear baseada na forma abstracta do corpo humano, com cabeça, coluna, e membros. O projecto manteve o conceito de blocos de habitação em altura, livre circulação ao nível do solo e espaços verdes abundantes já propostos nos seus trabalhos anteriores. Os blocos de habitação eram dispostos de forma linear. Tal como o Pavilhão Suíço, eram vidrados na fachada sul e assentes sobre pilotis. Possuíam terraços visitáveis na cobertura” em CURTIS, William. *Modern Architecture since 1900*. [S.l.]: Phaidon, 1986.

do passado? ... não poderia esta cidade ideal comportar-se, de forma bastante explícita, tanto como um teatro de profecia quanto como um teatro de memória?” Com a reconfiguração do mundo e das cidades através dos processos de uma globalização da cultura, põem-se em xeque novamente tais projeções totalitárias de cidade, não apenas as modernistas, mas também as novas construções dos projetos de revitalização urbana, como modelos de “cidades internacionais”, genéricas, desenhadas a partir de ideais mercadológicos do neoliberalismo internacional, muitas vezes concorrendo com a memória e os próprios fluxos vivos da urbe. A cidade espetáculo desses novos arranjos torna-se espaço crítico para constantes atualizações do pensamento desviante da psicogeografia dos situacionistas. O retorno do lugar, como na acepção de Miwon Kwon, também traz um aspecto de resistência micropolítica aos modelos hegemônicos do urbanismo.

A partir das nossas mais corriqueiras dinâmicas de percepção, de pensamento e de imaginação, estamos sempre pondo imagens em relação, fazendo-as interagir umas com as outras, num processo psíquico no qual certas memórias pessoais e coletivas de mundo emergem, se contaminam e se afetam. A percepção do mundo é um trânsito relacional por imagens. Nossos percursos no tempo podem adquirir, sintomaticamente, efeitos de colagem/ bricolagem, e de “batida” de cinema, montagem, narrativas enviesadas e situações óticas puras⁴¹, vividas em temporalidades variáveis. O tempo corpóreo do observador transeunte (como também o do flaneur) se torna um editor de fragmentos, e o constructo “paisagem urbana”, também contaminado por nossas “imagerias” de mundo, recontamina tanto a nossa visão (atual) quanto a nossa memória (virtual) de mundo ou de cidade- entre clichês, apagamentos, epifanias e eternos retornos... Pensamos por justaposição, fusão, recorte, descolagem, remixagem, apropriação de outros pensamentos e das imagens com as quais nos deparamos, desde as que se reproduzem em nossa retina até as que se veem produzidas manual ou tecnicamente e que hoje, com frequência, são rapidamente apropriadas e retraduzidas num contexto inédito de intervenções coletivas capaz de reconfigurar nosso próprio status de observador ou consumidor de imagens.

Idéia de lugar, que não se esgota no território físico ou cultural, num suporte, materialidade ou linguagem específicos, nem em campos disciplinares com fronteiras aparentemente definidas. Pode-se pensar “lugares” atualmente também como encontros temporários de convergência heteróclita, coordenadas geográficas que também são interseção de afetos, interesses, de desejos e experiências em comum: paisagem-imagem, imagem-rizoma. “Se a árvore fosse uma árvore e simplesmente uma árvore, se o rochedo fosse apenas uma massa pedregosa de formas atormentadas, se o regato fosse água apenas, não contemplaríamos uma paisagem, mas uma sucessão de objetos justapostos. Ora, nós preenchemos essas formas com conteúdos por meio de um transporte de atributos comumente admitidos”, diz

41 DELEUZE (1990)

Anne Cauquelin⁴². Nossas projeções de lugar- também como lugares de discurso⁴³ -, são indissociáveis da forma como observamos e pensamos uma paisagem (uma imagem).

Acerca dos novos territórios “complexos” - como Edgar Morin definiria “tecidos em conjunto”⁴⁴-, projetados por alguns teóricos como sintomáticos de um esfacelamento das identidades- multiculturalismo do mundo globalizado-, os urbanistas Haesbaert e Mondardo contestam que, por outro lado, “nossas identidades não estão se diluindo com a globalização - podem até, pelo contrário, estar se fortalecendo, em formas tidas como reessencializadas ou, como destacado aqui, sendo recriadas pela própria mobilidade e em formas mais híbridas, atravessadas por outras, num amálgama, ressaltando sobretudo seu caráter múltiplo e liminar/transfronteiriço. Outro pressuposto é o de que nossos territórios/territorialidades, ditos como cada vez mais instáveis, móveis (algo que pode também ser contestado), não oferecem, como no passado, referenciais estáveis para a construção de nossas identidades sociais/territoriais. Neste caso, cabe a pergunta: acaso não é possível, também, territorializarmo-nos no e pelo movimento?”⁴⁵ “Os lugares se deslocam com o deslocamento das pessoas”, afirma Rosane Araújo em “A cidade sou eu”⁴⁶.

São os lugares constantemente gerados por recombinação de “imagens de lugares”, por superfície de contato, nos quais as partes ou fragmentos emanam ao mesmo tempo suas singularidades e suas potenciais transformações ontológicas quando em estado de relação ou de “conversa”. Dessa forma, um lugar hoje pode sempre remeter a outros lugares, e tais descontextualizações ou desterritorializações potenciais nos levam a experimentar a noção de um segmento- mais que a de um fragmento (recorte remetido a uma totalidade de origem)-, jamais subordinável a uma unidade definida de “todo” ou de origem primeva.

Combinar a dimensão virtual da ciberesfera a um contexto possível de acontecimento performático e também de esfera pública, pode estabelecer novas possibilidades de articulação e partilha. Hibridização dos espaços, novas poéticas e novas topologias para a intervenção urbana, que de certa forma representam as novas dinâmicas territoriais da atualidade. Em “Existe amor no abraço telemático?”, Roy Ascott afirma a importância do conteúdo nas trocas telemáticas atuais. Sobre a cultura telemática, afirma o autor:

“Ela diz respeito à tecnologia de interação entre seres humanos, e entre a mente humana e os sistemas artificiais de inteligência e percepção. O usuário individual de redes está sempre potencialmente envolvido numa rede global, e o mundo esta sempre potencialmente em estado de interação com o indivíduo. Assim, perpassando a vasta abrangência

42 CAUQUELIN (2007, p.154)

43 “Estão ali o que nomeamos como “lugares”, os famosos *topoi* da retórica, os objetos necessários à constituição de um conjunto argumentado. Seguimos a propensão de uma reminiscência contínua, ao mesmo tempo em que pensamos estar diante de dados primitivos dos sentidos” em CAUQUELIN (2007, p.155)

44 MORIN (2006)

45 HAESBAERT E MONDARDO (2011)

46 ARAUJO (2011)

de redes telemáticas no mundo todo, a quantidade de dados processados e a densidade de informações trocadas é incalculável. A eficácia ubíqua do meio telemático não está em dúvida, mas a questão em termos humanos, do ponto de vista da cultura e da criatividade, é: qual o conteúdo?”⁴⁷

O embate com a paisagem consiste numa espécie de projeção (mental) de imagens, através das quais a representação pessoal ou coletiva de tal lugar se instaura, em arranjos sígnicos diferentes para cada observador. Por outro lado, as tecnologias digitais permitem hoje que uma paisagem possa se projetar diretamente e em tempo real, sobre outra paisagens, permitindo inclusive o diálogo instantâneo entre seus habitantes e transeuntes, como por meio de videointervenções telemáticas ou projetos de realidade aumentada⁴⁸: “portais” capazes de teletransportar imagens e desejos de cidade, misturando suas realidades. Em RioAmsterdam 2012, no intercâmbio de imagens, conversas, interações e encontros presenciais e virtuais entre dois territórios distintos e remotos- o que está em jogo, nas projeções recíprocas entre os lugares, é tanto o aspecto indicial da imagem quanto a liberação de imaginários de alteridade que instabilizam as denotações e conotações possíveis sobre o lugar. A recombinação desses fragmentos constrói uma espécie de lugar outro, uma heterotopia transterritorial, onde as fronteiras se tornam superfícies de contato (o indício de sua origem territorial é justamente o que a faz falar com a outra imagem).

Certos elementos de uma imagem são trazidos a tona em função de dados, por vezes invisíveis, que a teletransportam ao contexto estrangeiro da outra imagem. Nesse plano de conversa e de encontro ou encaixe temporário, dissolvem-se as marcas territoriais geográficas- estas se justapõem e se “colam”, fundindo-se umas nas outras. A própria condição de território, descrita por Milton Santos como portadora de “singularidades espaciais resultantes de um tempo histórico e de um tempo de coexistências”, faz com que retomemos Flusser a refletir sobre o tempo circular das imagens no mundo de agora: que novas coexistências possíveis poderão delinear os territórios do futuro?

47 ASCOTT (2009, p. 305)

48 “Designa-se realidade aumentada (RA) a integração de informações virtuais a visualizações do mundo real (como, por exemplo, através de uma). Atualmente, a maior parte das pesquisas ligada ao uso de vídeos transmitidos ao vivo, que são digitalmente processados e “ampliados” pela adição de gráficos criados pelo computador. Pesquisas avançadas incluem uso de rastreamento de dados em movimento, reconhecimento de marcadores confiáveis utilizando mecanismos de visão, e a construção de ambientes controlados contendo qualquer número de sensores e atuadores. A definição de constantes nucleares sobre a realidade aumentada é a descrição mais consensual. Ela ignora um subconjunto do objetivo inicial da RA, porém é entendida como uma representação de todo o domínio da RA: realidade aumentada é um ambiente que envolve tanto realidade virtual como elementos do mundo real, criando um ambiente misto em tempo real. Por exemplo, um usuário da RA pode utilizar óculos translúcidos, e através destes, ele poderá ver o mundo real, bem como imagens geradas por computador projetadas no mundo.”
In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Realidade_aumentada

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO, R. A cidade sou eu. Rio de Janeiro: Novamente Editora, 2011.
- ASCOTT, R. “Existe amor no abraço telemático?” in *Arte, Ciência e Tecnologia – Passado, Presente e Desafios*, Diana Domingues (Org.), São Paulo: Editora Unesp, 2009, pp. 305-318.
- _____. *Technoetic Pathways toward the Spiritual in Art: A Transdisciplinary Perspective on Connectedness, Coherence and Consciousness*. Leonardo, vol.39, pp. 65- 69, USA, 2006
- CARNEIRO, I. Notas sobre a forma-colagem in *Concinnitas* ano II, volume 2, número 17, Rio de Janeiro: EdUERJ, dezembro 2010, pp. 57-75.
- CAUQUELIN, A. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DELEUZE, G. A Imagem tempo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- _____. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.I. Trad.: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995., v. 3, p. 9.
- DOMINGUES, D. A Imagem eletrônica e a poética da metamorfose. In: <http://artecno.ucs.br/htm>, acessado em janeiro de 2004.
- FLUSSER, V. A filosofia da Caixa Preta. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- GOLDING, J. Cubismo. In STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 38-57.
- GOLDSMITH, K. “*Why Conceptual Writing? Why Now?*”, in *Against Expression- An Anthology of Conceptual Writing (Avant-Garde & Modernism Collection) Craig Dworkin and Kenneth Goldsmith, Editors Northwestern University Press, 2011*.
- GREENBERG, C. Collage (1959). In *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.
- GROUP MU, eds. *Collages*, Revue d’Esthétique, nos. 3-4. Paris: Union Générale d’Editions, 1978.
- GUATTARI, F. e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, Vozes, 4a ed. 1996.
- HAESBAERT, R. e MONDARDO, M. Transterritorialidade e antropofagia: territorialidades de trânsito numa perspectiva brasileiro-latino-americana. *GEOgraphia*, América do Norte, 12, nov. 2011. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/378/297>. Acesso em: 17 Jun. 2013.
- HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte. *Edições 70*: Lisboa, 2005. p. 12.
- MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012
- ROLNIK, S, *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*, São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.
- REES, A. L. et al (ed.). *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate Publishing, 2011.

SAMAIN, E. “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens” in Como pensam as imagens. Etienne Samain (Org.), Campinas: Editora da Unicamp, 2012, pp.21-35.

_____ “Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias” in Como pensam as imagens. Etienne Samain (Org.), Campinas: Editora da Unicamp, 2012, pp.51-80.

SCHOLES, R. Narration and Narrativity in Film. *Quarterly Review of Film Studies.*, vol. 1, no. 3, Aug 1976, pp 285-6.

THOMPSON, N. e SHOLETTE, G. *The Interventionists – User’s Manual for the Creative Disruption of Everyday Life.* Cambridge, Massachusetts: MASS MoCA Publications, distributed by MIT Press, 2004, p.17.

WODICZKO, K. *Perspecta 26, Theatre, Theatricality, and Architecture, (Yale Architectural Journal) Paperback .* Yale: Hardcover, 1990, p.273

CRÉDITOS DAS FOTOS:

RioAmsterdam2012: *stills* de vídeos do arquivo da Plataforma Vide Urbe. Filmagem por Moana Mayall e Rafael Galo.

TV Parede/Batalha da Imagem: foto por Willow Kohlrausch.

Projetando Imagens/ Reciclando Pensamentos: *still* de vídeos do arquivo da Plataforma Vide Urbe. Filmagem por Moana Mayall, Guilherme Begué e Liana Lessa.