

“2086”: a imagem entre a vigilância e a contemplação¹

FERNANDO GERHEIM

Resumo

Este artigo relata o processo de concepção e realização do vídeo “2086” (2012) com os alunos de um curso de graduação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Isolamos um dos elementos que inscrevem a imagem – a sua captação pela câmera – e o utilizamos como um componente de linguagem. Em oposição à “imagem imersiva” da Realidade Virtual, nomeamos essa imagem “emersiva”. Contradizendo a ideia de transmissão imediata, ela torna a imagem em vídeo em um momento de transformação. Chamamos o grupo de Perímetro Móvel.

Palavras-chave:
Vídeo-vigilância, imagem emersiva, Perímetro Móvel

“2086”: the image between surveillance and contemplation

FERNANDO GERHEIM

Abstract

This article reports the conception and production process of the video “2086” (2012) with students in an undergraduate course at Universidade Federal do Rio de Janeiro. We isolate one element that inscribe the image - its capture by the camera - and used it as a language component. As opposed to “immersive image” of virtual reality, we name this “emerging image”. Contradicting the idea of immediate transmission, it makes capturing video a moment of changing image. Mediation is the foundation of the image. We call the group *Perímetro Móvel* (Perimeter Mobile).

Keywords:
Video surveillance, emerging image, *Perímetro Móvel* (Perimeter Mobile)

“2086”: la imagen entre la vigilancia y la contemplación

FERNANDO GERHEIM

Resumen

Esta investigación relata el proceso de concepción y realización del video “2086” (2012) con alumnos de un curso de graduación de la UFRJ. Aislamos uno de los elementos que inscriben la imagen – su captación por la cámara – y lo utilizamos como un componente del lenguaje. En oposición a la “imagen inmersiva” de la Realidad Virtual, denominamos esa imagen de “emersiva”. Contradiendo la idea de transmisión inmediata, ella convierte la imagen en video en un momento de transformación. Llamamos al grupo de Perímetro Móvel.

Palabras-clave:

Video-vigilancia, imagen emersiva, Perímetro Móvel

I

Em *Imagens técnicas*: uma questão de linha geral, Philippe Dubois enumera cinco ordens de imagens técnicas. A câmera obscura intervém na concepção da imagem; a fotografia na sua inscrição (que passa a ser automática); o cinema na sua visualização (a imagem passa a depender do projetor); a TV/vídeo na transmissão/difusão da imagem (que passa a ser ao vivo). Com a imagem digital, é o próprio objeto a se “representar” que passa a pertencer à ordem das máquinas. Surge uma nova forma de concepção, que para Dubois zera e recomeça, como simulação, todas as anteriores (GERHEIM, 2016).

Até então, os outros sistemas pressupunham todos a existência de um Real em si e para si, exterior e prévio, que cabia às máquinas de imagem reproduzir. Com a *imagerie* informática, isto não é mais necessário: a própria máquina pode produzir seu “Real”, que é a sua imagem mesma (DUBOIS, 2004, p. 47).

Ao invés de evoluir, o grosso da imagem informática, segundo Dubois, retrocede à iconografia renascentista, cujo sonho de ser uma imagem de cálculo enfim se realiza. O autor mostra que o discurso de maior realismo, que se ampara na transmissão em tempo real, contradiz o que a imagem informática de fato é: uma imagem imaterial, composta de dados algoritmos (GERHEIM, 2016).

Esse discurso, no entanto, parece traduzir a versão contemporânea de certo mito antigo:

Velho mito da imagem total, que remonta a um passado distante, talvez ao nascimento mesmo das imagens, às origens

da ideia de representação ('Um mundo à sua imagem'). Uma ideia divina, como todos sabem (DUBOIS, 2004, p. 53).

Consideramos a imagem técnica de ordem número cinco inscrita como linguagem não só materialmente, mas também pelo que se diz a seu respeito, ou seja, discursivamente. Nossa intenção, ao negar esse discurso, foi negar a imagem como duplicação do real. Ao invés da ideia de uma mídia, concebemos a imagem como um acontecimento. Dela não faz parte apenas a materialidade do meio, mas também, como disse, os discursos que determinam suas formas (seus usos).

Utilizamos a imagem sob a inspiração do modo como Dubois compreende a imagem técnica de ordem número cinco em sua relação mimética: "espiral infinita", "analogia circular", "uma serpente que morde a própria cauda". A relação mimética aí funciona como "dois espelhos paralelos que se refletem e se repercutem ao infinito sem que saibamos qual foi o ponto de partida." (2004, p. 53).

Decidimos interpor alteradores de imagem entre a objetiva e os objetos a serem captados a fim de revelar a câmera como um elemento de linguagem.

Embora a imagem numérica, constituída de bits de 0 e 1, não tenha necessariamente a realidade como referente originário, o grosso do investimento nessa área tecnológica e do seu uso parece destinado a simular três dimensões e a criar uma imagem com maior grau de analogia e poder mimético (GERHEIM, 2016). Mas isso não é determinado por sua natureza técnica. Nosso objetivo foi fazer aparecer, como diz Dubois, a margem de indeterminação em que se situa a decisão estética.

Em suma, a dimensão mimética da imagem corresponde a um problema de ordem estética, e não é sobredeterminada pelo dispositivo tecnológico em si mesmo. Todo dispositivo tecnológico pode, com seus próprios meios, jogar com a dialética entre semelhança e dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e informe. A bem da verdade, é exatamente este jogo diferencial e modulável que é a condição da verdadeira invenção em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica. (DUBOIS, 2004, p. 57).

Assim, não trabalhamos a linguagem simplesmente como meio, mas pelo modo como ela é inscrita na e pela cultura. Ao interpormos alteradores de imagem entre a realidade e a objetiva trocamos a transmissão em "tempo real", do discurso

dominante sobre a imagem numérica (GERHEIM, 2016), pela “mediação” como fundamento, questão cara à videoarte pioneira das décadas de 1960 e 70.

A questão mimética se colocou para nós como uma velha aporia: se a linguagem não reconhece unidades prévias dadas no Real, qual o seu fundamento? A linguagem deve saltar no vazio de ser o seu próprio pressuposto? Nossa resposta foi que o vazio é a condição de possibilidade do contato com a matéria, o toque. Postulamos assim um salto na matéria como princípio para acessar a linguagem além ou aquém das formas discursivas – enquanto determinantes dos *usos* – dominantes que a inscrevem. Nosso método, acreditávamos, produziria o “jogo modulável e diferencial” da invenção estética.

O discurso que inscreve a imagem numérica foi subvertido com a alteração das próprias condições de captação da imagem impostas pelo dispositivo câmera. Cada aluno traria um elemento para interpor entre a câmera e a imagem. Gravaríamos as imagens que seriam colocadas para passar *on-line* na TV da sala, em “tempo real”. A soma delas resultaria no vídeo. Ou seja, a soma dos trabalhos individuais resultaria num trabalho coletivo. Substituímos a estrutura industrial do cinema por uma tecno-artesania conceitual que tomava o audiovisual como campo de cruzamentos entre cinema, vídeo e imagem informática (GERHEIM, 2016) (a imagem técnica de ordem número cinco pode retomar todas as outras).

II

Incorporando as tecnologias da comunicação, a imagem digital é telemática. A transmissão em tempo real faz dela uma imagem indexada no tempo presente. Não uma imagem-memória, como a do cinema ou a da fotografia, mas uma imagem em que o efeito de realidade fotográfico é substituído por um efeito de presença em que a própria simulação deseja ser vivida como um real.

Para o teórico da mídia Thomas Y. Levin, o discurso de indicialidade temporal da imagem de vigilância é uma “compensação” para sua falta de indicialidade espacial.² No circuito fechado de TV, com seu tempo contínuo, a imagem adere e parece se identificar integralmente ao real em sua quase eternidade visual (GERHEIM, 2016).

Ao usarmos imagens em tempo real nos aproximamos esteticamente da televisão: “enquanto a categoria primária do cinema é a do *espaço* (espaço pró-fílmico, espaço fotográfico,

espaço narrativo), a marca semiótica da televisão é, evidentemente, a do *tempo*". (LEVIN, 2009, p. 190). A indexicalidade espacial que orientava as condições fotográficas anteriores foi substituída pela *indexicalidade temporal*. "A *retórica indexical* do passado fotoquímico pré-digital do cinema, portanto, sobrevive na era digital, ainda que relançada sob a forma da indexicalidade *temporal* da imagem vigilante em tempo real." (LEVIN, 2009, p. 190)³.

Uma vez decidido que captaríamos imagens em tempo real - fossem reais ou encenadas -, montamos um set na sala: de um lado a *smart-TV*, de outro a câmera num tripé, e entre os dois o espaço para os gestos. "2086" é um vídeo feito com imagens de segunda geração, captadas de uma tela.

O vídeo, lugar da transmissão ao vivo, hoje já não é, como nos tempos analógicos da videoarte histórica, o imediato em caracol de *TV Budha* ou o *mis-en-abyme* de efeitos de *feedback* de *Global Groove*, para citar dois trabalhos de Nam June Paik da década de 1970. Para Dubois (2004), o vídeo pós-digital tende a tornar-se, em sua concepção hegemônica, o imediato literal e sem ambiguidade da comunicação. A utopia da metrópole inteiramente transparente de Dziga Vertov em *Um homem com uma câmera* (1929) tornou-se, no século XXI, a paranoia de espaços observados 24 horas por câmeras de vigilância (GERHEIM, 2016).

Alteramos imagens em tempo real de câmeras de segurança do tráfego de várias cidades do mundo captadas em tempo real na TV da sala; interceptamos também imagens pré-gravadas, filmadas para parecerem de câmeras de vigilância. Com o dispositivo ótico que cada aluno trouxe, executamos os gestos. Foram utilizadas nas ações: uma taça com água; uma garrafa de plástico transparente amassada com água; pingentes de cristal; uma tampa de plástico de caixa de bombom imitando cristal sextavado; um aquário com peixe Beta; um caco de vidro convexo âmbar; uma fictícia "bomba-microchip" feita com um chip de computador. Numa placa de acrílico transparente, colocada entre a câmera e a tela de TV, "pichamos" frases e palavras de ordem: "O Olhar no Poder", "Greve Ocular", "The End", "Abaixo a vigilância!" Fizemos nas placas grafismos e manchas que obstruíam partes da imagem. As mãos que intrometiam o dispositivo na frente da câmera eram os "personagens". Reduzidos a esta parte do corpo e a essa ação, eles formavam um coletivo. O gesto dramático realizava a inscrição ficcional da imagem muitas vezes real numa



Figura 1
Intervenção em câmeras de
vigilância das ruas do Rio de
Janeiro. Videostill de 2086, 2012.
Perímetro Móvel

Figura 2
Intervenção em câmeras de vigi-
lância. Video still de 2086, 2012.
Perímetro Móvel

Figuras 3, 4 e 5
Video still de pichação em obje-
tiva de câmera de vigilância. Ae-
roporto Internacional de Lisboa.
2086, 2012. Perímetro Móvel

narrativa inseparável da própria estrutura visual. O tempo real, além de diegético, era um acontecimento da imagem (GERHEIM, 2016).

Na ficção, intervíamos num cctv (*close circuit TV*) planetário (GERHEIM, 2016). O gesto de intervir era uma obra-atentado cometida-criada por um grupo de ativistas-artistas sem condições de migrar para uma colônia do sistema solar ou para um programa de computador, e que não tolerava mais permanecer na Terra sendo vigiado 24 h por um circuito fechado de câmeras de segurança. No dia 12 de maio de 2086 -

como pode ser lido no canto da imagem -, sincronizados pelo horário de Greenwich, o grupo colocou seu plano em ação.

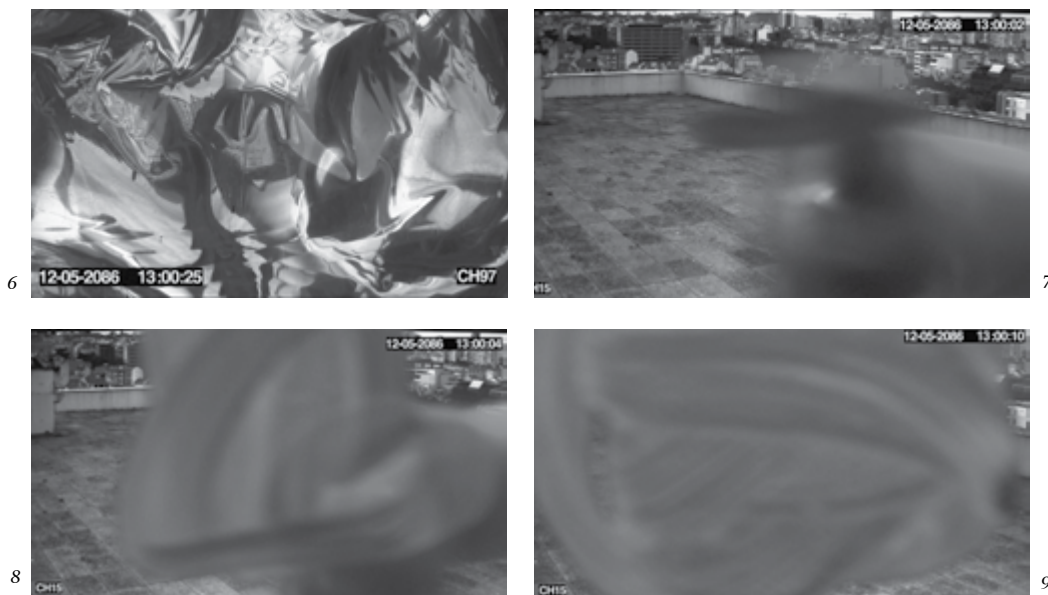
O propósito é estético-político – transformar a vigilância em contemplação – e ao mesmo tempo pragmático – pôr em pane o sistema de vigilância global e fugir. A fim de representar a visão subjetiva das câmeras de vigilância fizemos coincidir as bordas da TV com o quadro, e inserimos no canto das imagens (a maior parte delas em *contra-plongée*) *time code*, data e número de canal. Emancipamos as imagens e ao mesmo tempo as exploramos como signos simbólicos e, portanto, legíveis. Elas se prestam à contemplação e à decifração. A ação produzia as imagens na medida mesma em que antagoniza com elas.

O que vemos é, diegeticamente, o instante sincronizado em que os ativistas, numa ação coordenada global, enfiam os alteradores óticos diante das câmeras do cctv planetário. Delegávamos o registro da performance ao sistema de vigilância global. Assim, a vigilância passava não só para a estrutura visual como temporal da imagem. O que em 2086 é mostrado sequencialmente - uma intervenção após a outra - é simultâneo no nível diegético da narrativa.

“2086” junta videoarte, ficção científica conceitual e falso-documentário (*found-footage*). Perturbando o discurso sobre a vigilância amparado na indexicalidade temporal da TV/vídeo, a imagem em “2086” não é nem indicial, nem virtual. Ela é uma alteração transformadora provocada pela intervenção no seu dispositivo de captação. O suposto realismo à prova de manipulações da mimese do tempo real, atribuído à imagem de vídeo é tornado ficcional por uma espécie de “antecipação”.

O realismo da simultaneidade vem se acrescentar ao do movimento para formar uma imagem que nos parece cada vez mais próxima e decalcada no real, a ponto de gerar por vezes confusão, como nos muitos ‘acidentes’ das (de certo modo) falsas transmissões ‘ao vivo’ da televisão, em que a preocupação de colar ao acontecimento é tanta que se transforma em antecipação, isto é, em trapaça. (DUBOIS, 2004, p. 52).

Podemos dizer que a expressão filosófica dessa “antecipação” ou “trapaça” é a “mediação como fundamento”. Diante do vazio, a linguagem não conta com nenhuma entidade abstrata e universal como lastro essencial ou unidade prévia. Isso quase a obriga a considerar como suas partes integrantes, os



elementos que a inscrevem, sua exterioridade. Assim como a reflexão sobre a materialidade da linguagem e sobre o vídeo, enquanto imagem técnica, serviu de base para a realização de “2086”. Esta produção nutriu a teoria, complementando-a com a dimensão da experiência. Nessa via de mão dupla entre as considerações teóricas e práticas, criamos em “2086” uma fictícia vídeo-instalação em escala planetária um tanto mais sombria que a arte satélite de Nam June Paik.

Figura 6
 Vídeo still de intervenção com garrafa plástica amassada com água em câmera de vigilância. Rio de Janeiro. 2086, 2012. Perímetro Móvel

Figuras 7, 8 e 9
 Vídeo still de pichação em câmera de vigilância. Terraço na cidade do México. 2086, 2012. Perímetro Móvel

Considerações finais

A ação em “2086” altera o dispositivo de captação, que ao tornar-se um elemento constitutivo da imagem incorpora à linguagem o seu “exterior”. A linguagem é concebida menos como conhecimento do mundo do que como uso construído ou como ação sensível. Nomeamos nossa concepção estética de “Imagem Emersiva”, em oposição à imagem imersiva da Realidade Virtual. Usamos a linguagem em sua dimensão material, considerando que a própria linguagem é imediata, ou, o que dá no mesmo, a mediação é o seu fundamento.

“2086” resultou da ideia bastante situacionista⁴ de que a teoria manejada por artistas pode e deve ser lugar de ações estéticas. Nomeamos o grupo “Perímetro Móvel”, assinatura



Figuras 10, 11 e 12
Vídeo still de intervenção com
aquário com peixe em câmera de
vigilância de estação de metrô
do Rio de Janeiro. 2006, 2012.
Perímetro Móvel

que se referia tanto aos seus membros, que mudariam a cada semestre, quanto aos limites do audiovisual e ainda à ausência de fronteira entre reflexão teórica e prática.

É possível traçar um paralelo entre “2086” e o que Dubois chama de “vídeo metacrítico” (2006, p. 110). O autor define o vídeo como um “estado da imagem”, uma maneira de pensá-la mais do que uma nova categoria da imagem. No vídeo, imagem e dispositivo são inseparáveis, e a imagem deve ser pensada “junto com o dispositivo, ou como dispositivo”. Ao considerar a própria captação e a transmissibilidade da imagem, que confunde o vídeo com uma simples mídia, como elementos componentes da linguagem, “2086” é uma meta-captção e uma meta-transmissão. Isso parece de acordo com a ideia de que o vídeo é “uma forma que pensa” toda e qualquer imagem (2006, p.116).⁵ No caso de “2086”, pensa o vídeo, a imagem digital, o cinema e a própria linguagem.

NOTAS

1. A primeira versão do vídeo, realizada em 2012, pode ser assistida em: https://vimeo.com/170514390?utm_source=email&utm_medium=vimeo-cliptranscode-201504&utm_campaign=28749. A segunda versão do vídeo, realizada em 2016 e exibida publicamente no evento “Videoarte Clube - Travessias e Fronteiras” (1ª Edição) pode ser acessada em: <https://vimeo.com/173158147>. O presente artigo é a etapa final de uma pesquisa iniciada em 2012, que foi objeto de discussão, em suas etapas anteriores, nos artigos “2086: Da vídeo-vigilância à imagem emergente” (atas do V Encontro Anual da AIM, 2016. Disponível em: <http://www.aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncontroAnualAIM-06.pdf>) e “Entre a imagem e a escrita: fronteiras da cena num roteiro e num vídeo”, escrito em parceria com Rafael Leal (anais do VIII Congresso da Abrace, 2014 <http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/territorios/GERHEIM%20Fernando%20LEAL%20Rafael.pdf>). De acordo com o caráter processual da pesquisa, cada uma de suas diferentes etapas tem valor autônomo.
2. LEVIN, Thomas Y. *Retórica do index temporal: narração vigilante e o cinema de “tempo real”*. In: MACIEL, Kátia (Org.) *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 175.
3. *Levin fala da passagem da vigilância da diegese para a estrutura dos filmes no cinema narrativo a partir da década de 1990*.
4. Movimento francês de cunho político e artístico, ativo no final da década de 1960, no qual se destaca o pensador Guy Débord. Ver MARCOLINI, Patrick. *Le Mouvement Situationiste - une histoire intellectuelle*. Paris: L'échappée, 2013.
5. Ver o capítulo *O estado-vídeo: uma forma que pensa*, em *Cinema, vídeo Godard*. p. 97-116.

Referências

- BARTHES, Roland. *Mitologia hoje*. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem humana e a linguagem em geral*. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Livraria Duas Cidades e Editora 34, 2011.
- CASSAGNAU, Pascale. *‘TV as a creative medium’: vidéo et télévision*, in *Qu’est-ce que l’art vidéo aujourd’hui?*. Direção Stéphanie Moisdon. Paris: Beaux Arts édition, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.31-67.
- GERHEIM, Fernando. 2086: Da vídeo-vigilância à imagem emergente. In: ENCONTRO ANUAL DA AIM, 5, 2016, Lisboa. *Atas...* Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5. Disponível em: <<http://www.aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncontroAnualAIM-06.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2016.
- GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas - palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008.

LEVIN, Thomas Y. *Retórica do índice temporal: narração vigilante e o cinema de “tempo real”*. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 175.
THÉLY, Nicolas. *‘My space is youtube’: vidéo et internet*. In: *Qu’est-ce que l’art vidéo aujourd’hui?* Direção Stéphanie Moïsdon. Paris: Beaux Arts édition, 2008

Recebido em: 21/10/15

Aceito em: 18/05/16

FERNANDO GERHEIM

fernando.gerheim@gmail.com

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