

V!RUS

revista do nomads.usp
nomads.usp journal
ISSN 2175-974X
CC BY-NC

a cidade e os outros
the city and the others
SEM1 2013

PROJEÇÕES EXPANDIDAS: AS INTERFERÊNCIAS DE KRZYSZTOF WODICZKO NO ESPAÇO PÚBLICO

THIAGO CARRAPATOSO

Thiago Carrapatoso é jornalista, especialista em Comunicação, Arte e Tecnologia e mestrando no Center for Curatorial Studies (CCS) na Bard College (NY). Foi pesquisador sobre mídia digital pela FUNARTE (2010) para desenvolver o trabalho "A Arte do Cibridismo", ganhador do Prêmio de Estudos e Pesquisas concedido pela Fundação Bienal de São Paulo.

Como citar esse texto: CARRAPATOSO, T. PROJEÇÕES EXPANDIDAS: AS INTERFERÊNCIAS DE KRZYSZTOF WODICZKO NO ESPAÇO PÚBLICO. V!RUS, São Carlos, n. 9 [online], 2013. Traduzido do Inglês por Thiago Carrapatoso. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/_virus09/secs/submitted/virus_09_submitted_2_pt.pdf>. [Acessado em: dd m ano].

Resumo

A cidade em si pode ser considerada um organismo vivo. Ela respira (sistema de ventilação do metrô, sacos plásticos voando), move-se (novas construções, demolições, abertura de lojas, moradores se locomovendo) e tem sua própria personalidade (história, geografia). São os cidadãos que provocam a existência deste organismo vivo quando se relacionam com os espaços físicos que a cidade oferece. A fim de tornar essas relações visíveis, é necessário um estranho, o "outro", alguém que explore e compreenda a cidade como um organismo vivo e faz com que o seu sentido emerja. Este artigo investiga as obras do artista polonês Krzysztof Wodiczko como uma forma de fundamentar o conceito de uma projeção expandida e para demonstrar como elas questionam a relação entre cidadãos e espaços públicos.

Palavras-chave: projeção, espaço público, cidadania, meio urbano.

A projeção

Em 1984, Krzysztof Wodiczko apresentou uma de suas projeções públicas usando a fachada do New Museum, em Nova York, durante a abertura da exposição *Difference: on representation and sexuality*. Naquela época, os andares do prédio estavam vazios e a instituição não tinha planos de usá-los devido a obras para reformá-lo. Nesse meio tempo, o bairro enfrentava um aumento no número de pessoas em situação de rua, situação que o artista experimentou diretamente, já que morava ao lado do principal abrigo da região. Com isso em mente, Wodiczko projetou correntes e cadeados na fachada do museu durante a abertura da exposição como forma de representar que a instituição de arte e as galerias ao redor não respondiam ao contexto social do bairro. Na verdade, as organizações culturais e artísticas do bairro faziam exatamente o oposto: aceleravam o processo de gentrificação, um fato quase implícito na realização de uma exposição no prédio ao lado de um empreendimento imobiliário. A área estava passando por um forte processo de urbanização que excluía os membros das classes econômicas mais baixas da região. E, mesmo com espaços vazios disponíveis durante o inverno para os sem-teto, o New Museum não abriu suas portas para eles. A instituição estava fechada.

As projeções públicas de Wodiczko estão intimamente relacionadas com o espaço físico que ele utiliza. Para o artista, a cidade contemporânea opera em duas zonas distintas que devem ser entendidas para compreender suas obras: o estado da arquitetura, que está enraizado na história do lugar; e a arquitetura imobiliária, que "se desenvolve livremente, apropriando-se, destruindo, reconstruindo, etc". (Wodiczko, 1987, p.42) Os filmes e slides que o artista projeta se relacionam com os contextos históricos e políticos do local de forma a enfatizá-los para o público e criar um ambiente favorável para a consciência crítica. O artista não considera o espaço público apenas como um suporte ou uma tela, mas como um material importante para complementar sua mensagem. Deste modo, as imagens e os contextos espaciais têm uma relação íntima. A virtualidade das imagens projetadas interfere diretamente no sentido da materialidade da arquitetura

dos edifícios e monumentos que ele trabalha.

É importante identificar o significado do que pode ser considerado virtual. Donald Kunze, para explicar como diferentes leituras podem interferir com a arquitetura, define a virtualidade como “a presença do que não é, literalmente, presente, e, portanto, permite a imanência do edifício a ser remodulado para o passado e o futuro, de uma forma análoga e hipoteticamente possível”. (Kunze, 1998, p.28) Este conceito não pode ser confundido com a virtualidade que representa uma realidade ou ambiente virtual. Quando um novo espaço digital é criado e se relaciona com um objeto físico, a virtualidade implica em uma ação em uma realidade diferente. Não é mais sobre o edifício, mas sim sobre o que está acontecendo nesta outra dimensão. Esta distinção pode ser melhor compreendida considerando a definição de Richard Norton para este novo ambiente. “Virtualidade”, como Norton compreende, “então, implica uma imediata, se tácita, admissão de que algo não é real de fato. Mas que sim outra coisa é o real e essa outra coisa é bastante possível.” (Norton, 1972, p.499) Em outras palavras, a ação principal ocorre em uma realidade virtual e acontece e permanece neste ambiente. No entanto, as projeções de Wodiczko interagem com a realidade física, apesar de usar elementos virtuais para se comunicar com ela. Não se está em uma realidade diferente. Trata-se de uma nova camada de informação adicional e relacionada com a fisicalidade material. Esta ligação faz com que a projeção possa ser considerada algo além de apenas imagens efêmeras em uma fachada. O trabalho final tem os seus próprios significados e estruturas, as quais devem ser analisadas em conjunto, como uma nova construção: é um terceiro objeto, uma *projeção expandida*.

A definição da palavra “projeção” pode abranger áreas como a geometria, psicologia, física e ótica (Paini, 2004, p.23). Ela pode ser aplicada quando se analisa a estrutura do cinema, a “black box”, ou, no caso das obras de Wodiczko, quando o aparato sai do espaço fechado de uma galeria e entra em um ambiente público. O dicionário define este sistema como “a ação de projetar imagens em **uma tela** e a representação de um volume sobre uma

superfície plana.” (Païni, 2004, p.23)¹ Isso demonstra o quão forte a tela e sua dimensionalidade é inerente com a noção de uma projeção. Ela restringe o ato de projeção apenas a espaços regulares e controlados, deixando obras como as de Wodiczko fora da classificação. Elas estão além da própria projeção.

A superfície projetada não pode ser interpretada como um suporte neutro. As imagens utilizadas na abertura da exposição no New Museum, por exemplo, apesar de utilizar o uso simbólico de correntes e cadeados, não são literais como se imagina. A experiência virtual provoca uma pergunta sobre o papel de uma instituição naquele bairro, e isso pressiona o que se poderia esperar de organizações culturais e artísticas que ignoram a localização de sua sede. As obras de Wodiczko expandem a experiência de projeção tradicional e desafia a interseção entre as imagens virtuais, espaço público e audiência.

A audiência

O ambiente aberto fornece uma liberdade para a audiência não encontrada em uma estrutura de cinema tradicional. Em vez de se ficar sentado esperando por imagens em uma tela plana vindas de um projetor, o público pode interferir na instalação em um espaço aberto por até alterando a posição de onde ele/ela está assistindo. A estrutura permite escolher individualmente como a obra de arte vai ser experimentada. Não é mais o artista ou a instituição que cria a solução perfeita para a obra. O público tem um papel ativo no sistema. Usando o espaço público como um suporte para a virtualidade da projeção liberta o público da recepção padronizada e controlada, criando múltiplas perspectivas em torno de um único trabalho. Se alguém apreciar a *projeção expandida* a partir da janela de seu/sua casa terá um significado completamente diferente se estivesse vendo-a no meio de um parque público durante uma nevasca com os termômetros registrando -20 ° C.

O artista e as instituições de arte perdem o controle de como ela será

1 É necessário salientar que o texto citado foi escrito originalmente em francês e traduzido para o inglês. O dicionário Houaiss, no entanto, entre várias outras, define a palavra como se segue: “ato de projetar um filme, um *slide*, uma transparência etc. sobre uma tela, usando um projetor”.

assimilada e quem é seu real público. Se as projeções estivessem dentro de um museu, a entrada seria controlada por diferentes aspectos sociais, como o preço do bilhete, as relações sociais, ou uma concepção elitista do mundo da arte. Ao optar por mostrar as projeções em um ambiente aberto, o artista abre o seu trabalho a um público mais amplo, que pode ter uma experiência pessoal e auto-codificada do mesmo. Dentro desse conjunto, a audiência pode ser um sem-teto, um imigrante, ou um cidadão de classe média alta.

Projeção expandida

A obra *The Border Projection*, realizada em 1988, foi a maneira de Wodiczko questionar e demonstrar a situação da imigração entre o México e os EUA. Em duas noites consecutivas, Wodiczko usou o Museum of Man, em San Diego (EUA), e o Centro Cultural Tijuana, em Tijuana (México), para projetar imagens que enfatizavam a situação dos 38 milhões de imigrantes que cruzam anualmente a fronteira entre os dois países (Wodiczko, 1992, p.145). O Museum of Man foi criado para representar a abertura do Canal do Panamá e assim se relacionando com de política colonial espanhola. O Centro Cultural Tijuana é um monumento à herança mexicana, onde o filme *El Pueblo del Sol*² é exibido diariamente. Do lado dos Estados Unidos, as imagens de duas mãos segurando um garfo e uma faca foram projetadas na fachada, com as portas do museu simbolizando a boca faltando. A torre recebeu a imagem de braços algemados segurando uma cesta de frutas, retratando o fruto do trabalho dos imigrantes. No lado mexicano, um homem com as mãos atrás da cabeça e dois pontos de interrogação cobriam a cúpula da instituição. O contexto histórico dos dois locais fornece a conexão para interpretar o que as imagens representam em um sentido mais amplo. Se alguém tenta analisar as imagens sem considerar o contexto em que foi transmitido, o trabalho perderia todo o seu significado relacionado com o estado dos imigrantes e, provavelmente, não seria decodificado totalmente. Este pano de fundo

2 O filme foi lançado em 1983 e relata a luta diária dos mexicanos de forma a representar uma promessa de futuro e mostrar imagens de belezas naturais, como a Isla Contoy e Copper Canyon.

histórico é necessário ter o sentido pleno da obra.

Ao considerar a interpretação do espaço público de Rosalyn Deutsche, este trabalho de Wodiczko pode servir como o gatilho para visualizar os conflitos que caracterizam o espaço urbano. Para o Deutsche, o espaço público deve ser entendido como um lugar onde os conflitos sociais acontecem, e onde a democracia pode existir. Como ela explica: "O espaço público, no entendimento de [Claude] Lefort, é o espaço social onde, na ausência de uma base, o significado e a unidade do que é social é negociado – uma vez constituído e colocado em risco. O que é reconhecido no espaço público é a legitimidade do debate sobre o que é legítimo e o que é ilegítimo". (Deutsche, 1996, p.273) Nesta interpretação, é impossível conceber o espaço público sem considerar as pessoas que não têm direitos e os que são proibidos de ter acesso irrestrito ao local. Assim, Deutsche refere-se à imagem dos sem-teto, alguém em constante movimento, sem um lugar para viver e sem representação política. Essas pessoas não são desejadas pelas comunidades e grupos que administram parques e praças públicas.

Deutsche narra um caso de 1991, relatado pelo *The New York Times*, onde uma comunidade de um bairro lutava pelo direito de trancar à noite uma pequena praça em Greenwich Village que tinha sido reconstruída. Com o argumento de que essa proibição era por razões de segurança, o Departamento de Parques da cidade ainda parabenizou o grupo para proteger um espaço público. O que está em questão aqui, porém, é o papel de "perigoso" que os sem-teto representam neste tipo de ambiente. Eles são os forasteiros, aqueles que não podem desfrutar da cidade. Em vez de ser um subproduto do processo de urbanização e das políticas públicas elitizadas, de acordo com esta lógica, os sem-teto devem ser evitados, despejados e ignorados. No contexto de Greenwich Village, o espaço público não é mais público, mas sim um espaço privado (afinal, um grupo possui as chaves para permitir o acesso a ele). A presença de moradores de rua cria um conflito com os cidadãos de classe média alta necessário para construir a noção de espaço público numa sociedade democrática: "A pessoa sem uma casa é construída como uma figura ideológica, uma imagem negativa criada para restaurar a

positividade e a ordem para a vida social.” (Deutsche, 1996, p.276-7)

Desta forma, as obras de Wodiczko podem desencadear conflitos e criar uma consciência em torno do espaço público. A figura do imigrante questionada na obra *Border Projection* não tem o mesmo significado que a figura dos sem-teto, mas ambos representam o mesmo medo do “outro”, de alguém que não pode ser relacionado dentro da concepção tradicional de classe social. Os sem-teto e os imigrantes são personagens necessários pela sociedade para manter seu aspecto democrático. Eles são estranhos que entram no grupo do local mas nunca estão enraizados a ele. Eles são estrangeiros ao mesmo tempo que incluídos. Deutsche refere-se ao argumento de Julia Kristeva para explicar e compreender o papel do imigrante e do sem-teto. Para Kristeva, o inconsciente destorce a imagem do eu como uma unidade orgânica e cria o estrangeiro dentro de nós. O processo é de que o eu projeta o estranho para fora de si mesmo, o que é experimentado como algo perigoso ou desagradável. “A repressão nunca é atingida totalmente”, segundo Kristeva, “no entanto, os encontros com estrangeiros, aqueles que não são cidadãos da nação em que residem, podem provocar confrontos com a nossa própria estranheza, o inconsciente”, como cita Deutsche (2002 , p.33-4).

A luta de classes e as diferentes relações com o espaço público podem exemplificar não só uma subdivisão entre os cidadãos, mas também podem indicar uma relação de poder. A sociedade é formada baseada nesta diferença, na qual há algumas pessoas capazes de mudar e criar realidades, e outras que que não têm a mesma mobilidade e oportunidades e recebem apenas o que é criado. Embora convivem no mesmo lugar, eles não possuem o mesmo poder de se relacionar com os parceiros sociais. Esta situação é chamada de “geometria do poder” por Doreen Massey. Para explicar a contração de espaço e tempo teorizada por Marx, ela argumenta que as raízes locais e culturais podem interferir na relação que um grupo social tem com um espaço ou com a estrutura social. Em outras palavras, existem alguns grupos que têm a oportunidade de se comunicar, fluir, e mover-se, e outros que são “efetivamente presos por isso.” (Massey, 1991, p.26)

Isto pode ser facilmente demonstrado quando se compara os países dos hemisférios Norte e Sul. É claro que uma parte do mundo, por serem culturas móveis, cria e impõe as suas criações para a outra parte, forçando nações inteiras a crer, pensar e consumir as mesmas produções. O Norte é o "desenvolvido", o "primeiro mundo", onde as possibilidades acontecem e onde a cultura criada localmente pode mover-se para outros lugares, e o Sul é considerado "subdesenvolvido", visto como a parte presa, onde ninguém pode real e conscientemente afetar o resto do mundo. Mas isso não significa que o Sul não faz parte da geometria. É exatamente o contrário: as culturas presas podem (e certamente fazem) contribuir para o poder hegemônico. As culturas aprisionadas fornecem materiais que são reinterpretados pelo poder hegemônico e usados como uma nova tendência. É comum agora ver estilos de música criados em áreas muito pobres que tocam em clubes de alto poder aquisitivo nas metrópoles mundiais. Embora os moradores de favelas no Rio de Janeiro, por exemplo, fornecem o material para a cultura móvel, eles não podem interferir na forma de como ele é apropriado ou nas maneiras pelas quais ele poderia melhorar sua situação social e econômica. "Em um nível, eles têm sido enormes contribuidores para o que chamamos de compressão-do-espaço-tempo, e em outro nível que eles estão presos nisto", escreve Massey (1991, p.26).

A "geometria do poder" não é apenas perceptível numa escala macro. Ele também pode ser percebido nas relações sociais, como entre o imigrante e o cidadão de classe média alta descritas acima. O último é o representativo da cultura móvel, enquanto que o primeiro é o aprisionado. Este conflito é o que o trabalho de Wodiczko tenta demonstrar. Quando ele faz o elo entre Tijuana e San Diego, sendo o primeiro representante do produtor e o segundo representando o consumidor na indústria de alimentos, a "geometria do poder" é evidenciada pelas imagens virtuais projetadas nos locais, especialmente considerando a diferença de público em cada localização. Os mexicanos (ou imigrantes) vêem a si próprios imigrantes como alguém preso, algemado, e são forçados a questionar os motivos por trás disso, enquanto as pessoas nos EUA enfrentam as conseqüências de seu sistema capitalista, em que o seu

consumo é responsável por escravizar outras culturas e explorar o frutos do trabalho do outro.

Utilizando a virtualidade, Wodiczko desencadeia o conflito teorizado por Deutsche e exemplificado por Massey. Mesmo com nada físico para se relacionar mais tarde, o público local é forçado a se questionar por estas projeções. Por essa razão, as obras de Wodiczko não podem ser consideradas apenas como uma projeção normal, mas devem ser pensadas como uma *expandida*. O público que tem acesso às imagens não é aleatório, pois ele está relacionado com o contexto local e histórico do espaço. Ele é o único que se conecta com o conteúdo das imagens e as ativa. Em uma conversa com Louisa Buck, o artista explica como a conexão acontece: "meu trabalho não tem necessariamente uma mensagem política específica. Ele revela a contradição entre o meio e as projeções que estão acontecendo lá. Ele tem a ver com a política do espaço e da ideologia da arquitetura. Centros urbanos são galerias de arte políticas." (Wodiczko, 1992, p.163)

Essas galerias, no entanto, são quase imperceptíveis já que aparecem na nossa vida diária como uma paisagem comum. O ritmo do espaço urbano cria uma ruptura em nosso ambiente, eliminando de nossa vista o aspecto da representação dessas construções. Elas estão lá, mas invisíveis à nossa visão tradicional. Uma interferência é necessária para reativá-las em nosso espaço, e as *projeções expandidas* de Wodiczko são uma forma de trazê-las de volta à nossa consciência. Depois de uma projeção, é difícil esquecer a intervenção e o que ela representou para essa localidade. A interferência se torna parte do monumento histórico e é reativada todas as vezes que alguém narra o acontecimento ou se lembra da intervenção. Por esta razão, é complicado classificar a obra de Wodiczko como efêmera. Embora as imagens são projetadas por algumas horas durante uma noite, as consequências podem ser sentidas indeterminadamente. Elas ficam intrínsecas com o estado da arquitetura, tornam-se parte da história do local. É este conflito com o monumento ou edifício que reativa a projeção em nossa consciência.

Projeções -ternas

É importante notar que Wodiczko explorou o papel da superfície, da tela, nas projeções de forma significativa antes da exposição a um ambiente aberto. Enquanto ele ainda estava trabalhando com projeções internas, o artista projetou imagens em três telas diferentes que possuíam linhas verticais, horizontais e diagonais desenhadas em cada. A instalação *References* (1977) explorou a relação que as imagens de slides podem ter com essas intervenções na materialidade física da tela. Elas foram usadas para interferir na composição básica das fotos, como uma forma de perturbar a sua representação. Neste caso, as imagens eram da imprensa polonesa, uma metáfora para o "caráter artístico de imagens de propaganda e o caráter 'propagandístico' de imagens de arte." (Boswell, 1992, p.12) Outra exploração da tela em espaços fechadas foi feita em 1981, na Eye Level Gallery, quando Wodiczko usou a parede inteira da galeria para projetar apenas gestos de diferentes pessoas, excluindo suas faces e, conseqüentemente, suas identidades. A parede não foi preparada ou transformada para ser uma tela plana. No seu centro, o formato de uma porta e seu batente podiam ser vistos. O efeito é que a parede enquadrava as imagens e a interferência da imagem projetada não estava na tela em si, mas na tensão diante da possibilidade de que alguém poder abrir a porta e ser, literalmente, parte da obra de arte. E mesmo se a porta estivesse trancada e ninguém realmente não poderia abri-la, a sensação de iminente interrupção relacionava-se com os gestos projetados. A tensão moldou a forma como as imagens foram vistas.

Suas discussões sobre como a tela pode interferir nas imagens, finalmente, culminou na exploração dos limites dos edifícios, fachadas e monumentos em espaços públicos. Na mesma exposição na Eye Level Gallery, Wodiczko projetou o gesto de um braço em um dos lados da Scotia Tower, em Halifax (Canadá). "Todas essas manipulações com imagens projetadas na galeria não foram suficientemente eficazes, porque a arquitetura da galeria não se relaciona a nada, seja com o prédio ou com a rua. Como um ato de desespero, eu saí." (Boswell, 1992, p.15) Ao fazê-lo, Wodiczko começou a questionar a materialidade do próprio edifício. O gesto de um braço em um dos lados do

edifício pode trazer para o imaginário a posição relaxada feita por soldados, mas em vez de se ver um uniforme do exército, o braço estava vestindo um terno de um homem de negócios. O edifício em si começa a ter um sentido antropomórfico, que vai além da noção estática de sua materialidade. Relaciona-se com o que W.J.T. Mitchell chama de "biomedia", que compreende que a imagem do corpo humano pode ser considerada como uma mídia para informação. "Biocibernética", como Mitchell descreve,

a mais nova tecnologia de imagem-produção na esfera do que veio a ser chamado de 'biomedia,' é exemplificada pela produção dessas 'imagens vivas' que chamamos de *clones*. A clonagem tem despertado todas as fobias e tabus antigos sobre a criação de imagens, porque parecem literalmente introduzir a perspectiva de "brincar de Deus", assumindo o papel de criar novas criaturas. (Mitchell, 2010, p.37)

As interferências do Wodiczko transformam os prédios em clones: imagens do corpo humano que carregam e ativam o conteúdo político da localidade. Relacionam-se com os moradores locais para criar consciência sobre o significado simbólico dessa construção. Wodiczko dá vida a objetos inanimados (os prédios) e os faz se comunicar com o contexto local. No final, o pano de fundo histórico recebe outra camada de interpretação. O edifício em si parece como uma parte do corpo da localidade, da mesma forma que o cidadão de classe média alta, os sem-teto, ou o imigrante são considerados também.

Outro aspecto interessante das *projeções expandidas* é a sua versatilidade. No caso de Wodiczko, o equipamento utilizado é imensamente pesado e um trabalho extremamente cuidadoso é necessário para mapear a área projetada. Ainda assim, as imagens podem ter uma resposta rápida e, em minutos, criar um novo e inesperado trabalho. Esse foi o caso quando, em 1985, Wodiczko trabalhava para questionar o papel de monumentos em espaços públicos ao projetar um míssil apontado para o chão na Coluna do Nelson, em Trafalgar Square (Londres). Segundo o artista, o objetivo não era trazer os memoriais de volta ao nosso imaginário e, em seguida, de volta para a vida social. Para ele, o memorial tem uma "vida morta" (Wodiczko, 1992, p.115), que precisa ser analisada e discutida. Paralela a intervenção, uma delegação da África do Sul chegava à cidade para articular um empréstimo monetário ao governo britânico. Como a Casa da África do Sul está localizada na mesma praça da

coluna, Wodiczko projetou uma suástica na sua fachada para protestar contra as políticas de Apartheid que ainda estavam em vigor no país africano. A interferência aconteceu em apenas duas horas, até que a polícia suspendesse a intervenção considerando como uma "perturbação da ordem pública", mas a imagem e a conotação efêmera performance está na história do edifício para sempre.

Nesse caso, a suástica tem a mesma importância que um grafite. Quando a tinta é aplicada a uma parede, prédio ou qualquer estrutura pública, o significado de ser parte desse ambiente é significativo, mesmo embora alguém pinte novamente para apagar a imagem. Esta é uma das razões para a grafite ser considerado uma ferramenta política para ser utilizada como uma resposta no ambiente urbano (outro tipo de conflito que pode demonstrar a característica do espaço público numa democracia). No caso de Wodiczko, ele tem a particularidade de que suas intervenções não podem acontecer durante o dia, uma vez que a projeção não seria visível por causa da luz e da temporalidade restrita. Mas, mesmo assim, o significado de suas imagens virtuais e efêmeras permanece como parte da história do local. Como Wodiczko explica: "cartões postais e imagens da projeção foram distribuídos após a intervenção. Muitas pessoas me disseram que, apesar de não terem visto a projeção real (ou seja, eles só tinham visto imagens da mídia mesmo), de alguma forma, quando elas olham para a fachada, a suástica é vista como algo faltante, como uma espécie de pós-imagem". (Wodiczko, 1992, p.115)

Ao mesmo tempo à intervenção da Coluna de Nelson, outro monumento recebeu suas interferências. A Coluna do Duque de York, em Waterloo Place, foi palco de uma *projeção expandida* em três fases. As escadas para chegar ao monumento foi a superfície que recebeu as imagens de multidões de mineiros britânicos. A base da coluna, de repente, tornou-se esteiras de tanque. Acima de tudo isso, duas mãos masculinas cruzados em um gesto de modéstia. Esta foi a resposta de Wodiczko à greve dos Mineiros no País de Gales que tinha acontecido dias antes. Simultaneamente, um espetáculo em comemoração à história imperial britânica ocorria durante a Horse Guard's Parade. Os três eventos foram conectados pela representação e interrupções provocadas pelo

artista. Desta forma, a história militar britânica, a condição à época dos trabalhadores, e as relações britânicas com países que não respeitam os princípios dos direitos humanos foram todas ligadas para questionar a situação política do país. Como Wodiczko explica a articulação de seus planos para interferir nas construções:

A estratégia da projeção nos memoriais é atacar o memorial de surpresa, usando slides, ou para participar e se infiltrar nos programas culturais oficiais que acontecem no lugar. Neste último caso, a projeção no memorial se torna uma intervenção dupla: contra o imaginário do próprio memorial, e contra a idéia de uma vida-social-com-o-memorial como um relaxamento acrítico. (Wodiczko, 1992, p.115)

No mesmo ano da intervenção na Inglaterra, Wodiczko recebeu a permissão, contornando o sistema burocrático da Suíça, para fazer um evento em Bundeshaus, em Berna. Para este projeto, ele misturou a característica antropomórfica de suas intervenções em edifícios com o lugar na fachada onde a suástica foi projetada. Para a performance suíça, em vez do símbolo nazista, ele projetou um olho, que olhava a alguns pontos específicos da praça: primeiro ao Banco Nacional, seguido pelo Banco Canton, em seguida para o City Bank, finalmente, para o chão de o Bundesplatz (onde o evento estava acontecendo), e, por fim, para as montanhas e o céu. O movimento do olho criou um vínculo político para o tesouro nacional da Suíça. As recentes características humanas do edifício possibilitou com que ele demonstrasse, de uma forma muito didática, como as relações econômicas estão ligadas, algo ignorado pelos cidadãos do país. O artista foi capaz de confirmar esta informação sobre onde se encontrava o tesouro nacional (no subterrâneo da cidade, por isso o olhar para o chão), porque ele passou algum tempo preso por lá. O status de ser um estrangeiro para a cidade, quase um turista, o ajudou a entender as informações do local como um estranho, alguém protegido contra a mitologia e tradição da cidade. Como ele mesmo argumentou, por ser de fora o fez analisar a situação de forma crítica, o que era impossível para os moradores locais. Suas experiências como alguém considerado como um estrangeiro e não como um imigrante puderam ser usadas para entender melhor as relações sociais dentro da localidade.

Conclusão

As intervenções de Wodiczko levantam uma série de questões desencadeadas pela interferências que provocam. A arquitetura, por exemplo, tem a sua autoridade questionada quando a fachada não possui mais sua própria materialidade. De repente, o prédio ou o monumento possuem uma intervenção em sua concepção e sua história. A característica estática de sua materialidade é debatida quando as paredes recebem braços, que criam um antropomorfismo na relação e interpretação do que essa construção representa para a cidade. Pela adição de algumas imagens efêmeras sobre uma superfície, o artista rompe a expectativa tradicional das construções e novas e não programadas significações são inseridas em monumentos que já possuem histórias simbólicas. Mesmo a virtualidade do material utilizado por Wodiczko é contestada quando a sua pós-imagem é lembrada mais do que está lá.

Esses casos demonstram que as projeções feitas por Wodiczko não podem ser entendidas como projeções regulares. Elas são um terceiro objeto, e não apenas a tela ou a imagem, mas a relação com o meio ambiente também, que representa todas essas interferências, contradições e rupturas. Mesmo tendo a mesma característica virtual, as intervenções consideram o contexto e a relação com a imagem como pontos de partida para compreender o seu significado. Estes espaços não são apenas estruturas de cinema ou black box. As instalações de Wodiczko vão além da estrutura formal das projeções tradicionais. Elas se relacionam e se conectam com algo mais, por isso a necessidade de considerá-las como uma *projeção expandida*. Não é mais apenas sobre os slides ou filmes, mas o significado criado que eles possuem com a relação ao espaço público. E não é só a arquitetura de um edifício ou a representação de um monumento, mas o que este objeto entrelaçado, este terceiro objeto, pode trazer quando decodificado. A tela, neste caso, não é um espaço morto. Ele representa o seu contexto e fundo histórico. O público, nesse momento, não é apenas uma audiência, mas um participante ativo do contexto e da discussão proposta.

Referências:

Boswell, Peter. **Krzysztof Wodiczko: art and the public domain.** *Public Address*. 1992.

Deutsche, Rosalyn. **Sharing strangeness: Krzysztof Wodiczko's Aegis and the question of hospitality.** *Grey Room* 06, inverno de 2002.

Deutsche, Rosalyn. **Agoraphobia.** *Evictions – art and spatial politics*. 1996

Kunze, Donald. **Architecture as reading: virtuality, secrecy, monstrosity.** *Journal of Architectural Education*, Vol. 41. N. 4, verão de 1998.

Massey, Doreen. **A global sense of place.** *Marxism Today*, junho, 1991.

Mitchell, W. J. T. **Image.** *Critical terms for media studies*. 2010.

Norton, Richard. **What is virtuality?.** *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 30, N. 4., verão de 1972.

Païni, Dominique. **Should we put an end to projection?.** *October* 110, outono de 2004.

Wodiczko, Krzysztof. **Public projections.** *Public Address*, 1992.

Wodiczko, Krzysztof. **Strategies of Public Address.** *Dia Art Foudation*, 1987.

Wodiczko, Krzysztof. **Projections.** *Perspecta* 26, *Theatre, Theatricality, and Architecture*, 1990.