

ARTE NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: a cidade como realidade

ART IN PUBLIC SPACES: the city as reality

Zalinda Cartaxo

UNIRIO

Resumo

Os questionamentos enfrentados pelas artes visuais a partir dos anos 1960 colaboraram para a ruptura com determinados condicionamentos históricos e para a inauguração de novos valores e práticas estéticas. Com a contemporaneidade, coloca-se em discussão o papel e o lugar da arte promovendo a sua saída dos espaços idealizados das instituições. A arte realizada nos espaços públicos converte-se em estratégia de aproximação com a realidade e com o público. As obras de intervenção nos espaços urbanos, em sua maioria, lidam com o conceito de *site-specific*, caracterizado pela indiscernibilidade entre a obra e o *lugar*. A adoção dos espaços públicos imprime novas questões: a imperceptibilidade da obra de arte como tal, o artista-anônimo, a efemeridade da obra e a sua dissolução na estrutura-cidade. As poéticas da arte nos espaços públicos permeiam, além das questões físicas e culturais da cidade, outras fundadas numa *dimensão filosófica*, em que a categoria estética do *sublime* ressurgue no contexto contemporâneo, frente à fragilidade humana às catástrofes naturais, às transformações climáticas, à violência urbana, às epidemias etc. A cidade com sua dinâmica se converte num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade.

Palavras-chave | artes visuais | realidade | arte pública | arquitetura | intervenção

Abstract

The issues faced by the visual arts since the 1960s have contributed to the rupture with certain historical conditionings and to the introduction of new values and aesthetic practices. In contemporary times, the role and place of art are being questioned, producing its displacement from the idealized institutional spaces. Art that is realized in public spaces becomes a strategy for getting closer to both reality and the public. Most of the works that intervene in urban spaces deal with the concept of *site-specific*, which is characterized by an indiscernible limit between work and site. The use of public spaces raises new issues: the predicament of perceiving the artwork as such, the anonymous artist, the ephemeral quality of the artwork and its dissolution in the city structure. The poetics of art in public spaces permeate, besides the physical and cultural aspects of the city, other aspects of a more *philosophical dimension*, in which the aesthetic category of the *sublime* reappears in the contemporary context, in face of the human frailty before natural catastrophes, climate changes, urban violence, epidemics, etc. The city and its dynamics are converted into a reflex of the world, whereas the artist, attentive to this circumstance, makes use of the city as a means for reflecting upon the relations between subject and reality.

Keywords | visual arts | reality | public art | architecture | intervention

ARTE NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: a cidade como realidade

Zalinda Cartaxo

UNIRIO

Intervenções urbanas

A ruptura com determinados condicionamentos da arte moderna e a adoção de novas posturas e procedimentos fizeram inaugurar, na década de 1960, o que hoje entendemos por arte contemporânea. A passagem do período moderno ao contemporâneo, no âmbito das artes visuais, constituiu-se na transição de uma realidade interpretada pela ciência por outra inscrita numa dimensão filosófica. As pinturas ortogonais de Piet Mondrian, por exemplo, nada mais representam senão a Natureza. A partir das teorias matemáticas do dr. Schoemackers – que estabeleceu uma síntese do mundo a partir das ortogonais, das cores primárias além do preto e do branco –, Mondrian revela uma realidade conhecida pela ciência, contudo, inapreensível aos olhos. Para o pintor, enquanto a Natureza se mantiver imperfeita haverá sempre a necessidade do artista. Segundo Pierre Francastel (1982, p. 197), os artistas da transição do século XIX para o XX, “empenharam-se em fixar elementos móveis do contínuo que foge da percepção para integrá-los em sistemas abertos e não mais rigorosamente simétricos, isto é, estabilizados, eles se esforçaram por aprofundar a experiência do ritmo”.

A realidade vista à luz da ciência teve seu início demarcado com o advento do Iluminismo no século XVIII, em que a ruptura com a estética idealista por um segmento estético promoveu o regresso à Natureza, isto é, à realidade. A partir de então assistimos, já no século XIX, ao realismo cotidiano de Gustav Courbet, as primeiras incursões pictóricas sobre os efeitos da luz nos corpos, com Manet, as pesquisas científicas das cores pelos impressionistas, as pinturas de Cézanne, Van Gogh e Gauguin, os quais, respectivamente, interpretam a realidade por meio da razão, da emoção e da memória; no século XX, ao Cubismo, fundado no conceito da quarta dimensão; e, finalmente, as vanguardas construtivas com suas abstrações da realidade. As descobertas científicas do começo do século XX colaboraram de modo contundente na compreensão do mundo e no modo de vê-lo. Para Mário Schenberg (1973, p. 84), “há um paralelismo notável entre o surto das tendências abstracionistas na arte desde o começo do século e a reformulação abstrata da matemática contemporânea”.

Com a falência do projeto de modernidade e a vontade de reinstauração da subjetividade na arte, surge, na transição da década de 1940 para a de 1950, o Expressionismo Abstrato. Contudo, o caráter autocrítico destas pinturas revelou o seu distanciamento do mundo, de modo que, a partir dos anos 1960, uma nova geração de

artistas buscou resgatar uma relação mais aproximada com o real. Tal reaproximação entre a arte e a realidade deu-se não apenas numa dimensão estética, mas também política, cultural e social. Neste contexto, o papel das instituições, o lugar da arte (os museus e galerias 'cubo branco'), o mercado e o público foram questionados.

Artistas como Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, dentre outros, contestaram a 'inocência' do espaço, ou seja, a sua ênfase nos aspectos físicos e espaciais, incorporando ao *site* aspectos relativos à sua estrutura *cultural* definida pelas instituições de arte. Os espaços institucionais (galerias, museus etc.) passaram a ser vistos como modelos ideais que expressavam a si mesmos colaborando no distanciamento entre o espaço da arte e do mundo exterior. Daniel Buren acreditava que qualquer trabalho, independente do local em que está exposto, é contaminado pelo *lugar*, portanto, de acordo com o artista, se ele não enfrenta e considera tal influência converte a obra num modelo autorreferente. Para Buren, a arte é, antes de tudo, política, existindo a partir da consideração dos seus limites formais e culturais. (CARTAXO, 2006, p. 85)

Na tentativa de reavaliar os espaços institucionais, em si, idealizados, os artistas buscaram novos lugares, promovendo, conseqüentemente, novas manifestações estéticas. O espaço asséptico da galeria 'cubo branco', puro e descontaminado, foi substituído pelo espaço impuro e contaminado da vida real. Surgem os espaços alternativos para a arte: as ruas, os hospitais, os cruzamentos de trânsito, os mercados, os cinemas, os prédios abandonados etc. Para Giulio Carlo Argan (1998, p. 224), as experiências visuais inscrevem-se, de algum modo, no âmbito do urbanismo, tendo em vista que, "faz urbanismo o escultor, faz urbanismo o pintor, faz urbanismo até mesmo quem compõe uma página tipográfica".

Neste processo, os lugares não físicos também foram incorporados: os livros de artistas (múltiplos, considerados por alguns teóricos como exposições itinerantes), rádio, televisão, internet, jornais etc. O caráter plural da arte contemporânea capaz de conciliar diversas linguagens distendeu o seu suporte tradicional para uma escala urbana. A adoção destes espaços da vida cotidiana revela a vontade de reaproximação entre o sujeito e o mundo. A arte pública terá papel relevante neste processo, tendo em vista a sua inserção na cidade (agora *lugar-realidade*) e a sua relação direta e imediata com os transeuntes (agora o público de arte). Estas obras-manifestações não possuem o seu valor estético aderente à forma, mas sim à sua condição de acontecimento-efêmero, em que a participação do público faz-se, muitas vezes, relevante e, simultaneamente, imperceptível. A arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e os seus fluxos que não é percebida como tal. A desmaterialização da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu papel e lugar. A cidade como *lugar* da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de

ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece *reflexão estética* ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública.

As obras que se realizam no âmbito da cidade, a partir dos anos 1960, trouxeram à tona novas manifestações, como as de *site-specific*, de *intervenção* e/ou de *apropriação* e do grafite.

Quando a Arte deixou o Museu em busca de um público maior, tornou, conseqüentemente, e de forma mais incisiva, 'pública' a presença da arte e do artista. O artista 'público' contemporâneo trabalha *in situ*, ou seja, analisa meticulosamente as condições do lugar (a escala, o usuário e a complexidade do contexto), visto que o sucesso da obra depende da recepção do observador. Com isto, o artista ampliou seus meios e passou, também, a construir incorporando novas fontes de referência como a ciência, a biologia, a construção, a iluminação, a decoração, o som, a moda, o cinema, os computadores etc. A transição das instalações efêmeras para as construções permanentes estabelece aproximação com a arquitetura, principalmente no que se refere ao modo de conceber o espaço e a sua psicologia de uso. Os limites entre a Arte e a Arquitetura tornam-se difusos à medida que, tanto uma quanto outra, inspiram-se na experiência física do sujeito determinada pela natureza do lugar. A Arquitetura sempre foi, por definição, pública, contudo, as transformações contextuais dos últimos vinte anos levaram esta disciplina a um processo de adaptação (tal qual a Arte). (CARTAXO, 2006, p. 73-79)

Toda obra de *site-specific* constrói uma *situação*, isto é, estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço. Ao contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de *lugar* ou de um *lugar* determinado, a obra de *site-specific* dá ênfase ao *lugar* ao incorporá-lo. Como realidade tangível, a arte *site-specific* considera os elementos constitutivos do *lugar*: as suas dimensões e condições físicas. Estas obras referem-se ao contexto ao qual se inserem oferecendo uma experiência fundada no 'aqui-e-agora', tendo em vista a participação do público (responsável pela conclusão das obras). O imediatismo sensorial (extensão espacial e duração temporal) revela a impossibilidade de separação entre a obra e o seu *site* de instalação. Segundo Miwon Kwon (2002), o surgimento de uma arte acordada à realidade do *site* trouxe implícitas as seguintes questões: a vontade de superação dos meios tradicionais (pintura e escultura), incluindo-se o papel da instituição; a substituição do 'objeto-arte' pela contingência contextual; o deslocamento do sujeito-cartesiano para o fenomenal; e, finalmente, a resistência ao mercado capitalista que reduz a obra a bens mercadológicos.

Se, de início, a condição física do espaço constituía-se de forma apriorística nas obras de *site-specific*, observa-se uma transferência de valores, em que os aspectos social e

econômico ganham contornos relevantes. A desmaterialização do *site*, isto é, o abandono das suas referências físicas, acompanha o movimento de desmaterialização da própria arte quando esta adota modelos antivisuais. A obra, antes *substantivo/objeto*, constitui-se agora como *verbo/processo*, uma vez que a relação entre a arte e o *site* não se dá mais pela permanência física, mas pela experiência da impermanência (irrepetível e passageira). Se, de início, o *site-oriented* caracterizava-se pela crítica ao confinamento cultural da arte e dos artistas, hoje, prevalece a ênfase no mundo e na vida cotidiana, em que temas como a crise ecológica, habitacional, sexual, racial etc. revelam o engajamento político-social da arte. As obras *site-oriented*, portanto, ocupam espaços não institucionais buscando uma relação de interdisciplinaridade (antropologia, arquitetura e urbanismo, psicologia etc.), configurando-se, assim, como um campo de conhecimento intelectual e cultural. Contudo, a desmaterialização do *site* pode ser mais bem compreendida pelo conceito de *site funcional*: “é um processo, uma operação que ocorre entre *sites*, um mapeamento das filiações institucionais e discursivas e dos corpos que se movem entre eles (o do artista sobretudo)”.¹ Este modelo de *site* constitui-se mais textualmente do que espacialmente, uma vez que pode se manifestar pela itinerância, em que a narrativa e a rota são determinadas pelo artista (por exemplo, o espaço da internet). Para Kwon (2002, p. 29), “esta transformação do *site* textualiza espaços e espacializa discursos”. O autor esclarece que, nos últimos trinta anos, apesar da definição do *site* haver sido transformada da sua locação física para um vetor discursivo, tal transição não obedeceu a uma ordem cronológica, senão, simultânea.

Os três modelos de obras de *site-specific* existentes – aquele que considera as dimensões físicas do lugar, o *site-oriented* e o *site funcional* –, cumprem-se em relação direta com a vida e a realidade, tendo, muitas vezes, a cidade como *lugar* intermediário destas relações. Quando o artista norte-americano Richard Serra, em 1987, instalou na Federal Plaza em Nova York sua obra *site-specific Tilted Arc* (uma grande placa de ferro curva que tomava grande extensão daquele espaço, interferindo no percurso habitual dos seus frequentadores) suscitou tamanha polêmica que a obra foi retirada dali. De um lado, os transeuntes reclamavam que a obra interferia no espaço, atrapalhando o seu uso cotidiano, de outro, o artista afirmava que a obra havia sido concebida especificamente para aquele lugar e que sua transferência para outro sítio equivaleria à sua destruição. A obra de *site-specific* substituiu a prática da inserção de obras caracterizadas como complemento ‘decorativo’ do espaço urbano, contudo, o interesse pelo contexto ultrapassou o tecido urbano passando a incorporar, também, o público. *Tilted Arc* era uma obra de arte pública que ultrapassava sua constituição formal e material. Apesar de prevalecer, nesta obra de Serra, as referências físicas do lugar, a cidade, em todas as suas dimensões (física, cultural,

pública, psicológica, política, social etc.), também fazia parte da obra. Foram estas dimensões que determinaram as reações do público perante a obra.



Fig.1 • Richard Serra. Intervenção. *Tilted Arc*, 1987. *Federal Plaza*, Nova York, E.U.A.

De modo diferenciado, na obra *site-oriented* a dimensão sociocultural prevalece em relação às dimensões físicas. Em *Cidade dormitório*, de 2007, do artista carioca Guga Ferraz, instalada na parte exterior da galeria Gentil Carioca, no Rio de Janeiro, faz-se clara a alusão aos problemas habitacionais na cidade. Em meio ao caos do Centro do Rio, na Praça Tiradentes, foi instalada uma torre de camas encimadas umas sobre as outras (uma espécie de beliche de oito andares). A participação do público local (população de rua) foi imediata na ocupação deste *site-dormitório*. Esta obra sinaliza os problemas sociais da cidade, ao eleger o lugar ideal para abordar a questão (o Centro de uma urbe repleta de áreas degradadas). As obras *site-oriented* trazem à tona novas questões: se por um lado apontam para a relação entre a arte e a organização político-social ao abordarem temas socioculturais, por outro, suscitam uma redefinição dos valores tradicionais de originalidade e autenticidade ao lidarem com as 'recriações', isto é, novos originais. Ao contrário das obras *site-specific*, as quais lidam com as dimensões físicas e específicas do *lugar*, impossibilitadas, portanto, de serem transferidas, as obras *site-oriented* podem ser transladadas ou recriadas (adequadas) para outros sítios. Segundo Susan Hapgood, o termo *site-specific* passou a significar "móvel sob as circunstâncias certas",² rompendo com a ideia original que "remover o trabalho é destruir o trabalho".³



Fig. 2 • Guga Ferraz. Intervenção. *Cidade Dormitório*, 2007. Rio de Janeiro, Brasil.

Como alternativa aos *sites* que lidam com a imobilidade e a permanência, o *site funcional*, nômade por excelência, lida com uma dinâmica de desterritorialização. Em sua qualidade de itinerância, estão de acordo entre si os meios impressos que circulam (jornais, cartazes, panfletos, livro de artista etc.), assim como, aos eletrônicos, como o rádio e a internet. Trata-se de um lugar, em si, desmaterializado, uma vez que inscrito num fluxo circulatório, contudo, ainda muito próximo do *lugar-cidade*, tendo em vista o seu caráter dinâmico e interativo. A obra *4 graus*, de 2004, do artista carioca Alexandre Vogler, dividiu-se entre uma exposição na Galeria LGC, Rio de Janeiro, e a fixação de 2.400 cartazes em 180 pontos da cidade. Os cartazes exibiam imagens dos quatro graus de celulite acompanhados de laudo e orientações médicas. Em meio às imagens já banalizadas dos cartazes convencionais nos tapumes da cidade, *4 graus* causava estranhamento pelo seu realismo e pela sua estética pouco sedutora, num universo visual determinado pela mídia que lida com padrões de beleza produzidos em Photoshop. O artista utilizou a 'linguagem da cidade' para provocar o exercício da reflexão num público anestesiado.

http://www.youtube.com/watch?v=QAh_aDxnjVo

Surgida nas ruas das cidades como manifestação política, cultural, social e ideológica, a arte do grafite (pública por natureza) foi absorvida pelas artes visuais, tendo em vista sua *vontade* de expressão, de *ser-no-mundo*, de presentificação, muito próxima do universo estético. A palavra, do italiano *graffito* ou *sgraffito* (arranhado, rabiscado), é incorporada ao vocabulário estético designando uma arte urbana, extremamente crítica, que intervém na cena pública (nos muros das cidades, metrô etc.). Se no movimento estudantil francês de maio de 1968 os grafites manifestavam uma linguagem poética e filosófica, uma década

mais tarde, na cidade de Nova York, os temas abordados associavam-se ao mundo da mídia expressando, tal qual a *Pop Art*, a recusa no distanciamento entre a arte e a realidade. Na década de 1970, em Nova York, a arte do grafite passa a inscrever-se nas manifestações de arte contemporânea. A partir de então, fez-se necessária a distinção entre grafite e pichação: no primeiro caso, observam-se referências estilísticas históricas conciliadas ao universo da sociedade de consumo; no segundo, localiza-se uma manifestação anônima, sem reflexão apriorística e informalismo técnico. Contudo, em comum, partilham o mesmo discurso transgressor e a inscrição no universo cultural da cidade. Artistas como Keith Haring ou Jean-Michel Basquiat, especialmente nos anos 1980, criaram obras cujas poéticas inscreviam-se no universo do grafite. No Brasil, na atualidade, os irmãos paulistas Otávio e Gustavo Pandolfo, 'Os Gêmeos', realizam obras em que as questões da arte do grafite e as da arte pública somam-se, uma vez que a cidade é, simultaneamente, tema e suporte.

Poéticas contemporâneas

A saída da arte dos espaços convencionais e o seu ingresso no espaço público – a cidade – foi intermediada pelo *lugar*-arquitetura. Ambas, arte e arquitetura, tiveram os seus limites diluídos a partir da década de 1960, quando seus objetivos e atitudes convergiram de forma determinante.

Estas duas práticas foram afetadas por novos valores culturais e encontraram uma resposta comum a este processo. A principal questão que irá permear estas duas disciplinas será a tendência crescente de uma percepção *sensual* do espaço e a ênfase no papel do observador. Foi neste momento que a arte deslocou-se do museu para o espaço público, dos trabalhos autônomos e autorreferentes para instalações de *site-specific*, em que se exigia a participação do público. De forma uníssona, arte e arquitetura substituíram a contemplação dos objetos pela criação de ambientes para serem experimentados. Nessas circunstâncias, os pioneiros de obras situadas no limite entre o *ser* arte e *ser* arquitetura estabeleceram novas diretrizes estéticas fundadas num diálogo mais incisivo com uma cultura popular: Daniel Buren, Richard Long, Vito Acconci, Gordon Matta-Clark etc. (CARTAXO, 2006, p. 73)

Segundo Anthony Vidler (2001, p. viii), as práticas arquitetônicas contemporâneas nada mais são senão uma extensão da espacialidade da modernidade responsável pelo surgimento dos '*espaços distorcidos*': aqueles inscritos numa dimensão psicológica e capazes de absorver as neuroses e as fobias da subjetividade moderna, assim como, aqueles localizados num *lugar* intermediário entre diferentes categorias artísticas (pintura, escultura, arquitetura etc.). O hibridismo da arte contemporânea, fundado na dissolução de tais categorias, acabou por romper com os espaços tradicionais da arte. Soma-se a isto o ressurgimento da categoria estética do sublime na cultura contemporânea. A infinitude da

Natureza, ou o *Absolutamente Grande*, confrontada à finitude do homem, ou ao *Absolutamente Pequeno*, manifesta-se na atualidade sob os mais variados aspectos: a fragilidade humana frente às catástrofes naturais, às transformações climáticas, à violência urbana, às epidemias etc. A cidade com a sua dinâmica se converte num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade.

A cidade, que, no passado, era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero. Se a cidade não se tivesse tornado a megalópole industrial, se não tivesse tido o desenvolvimento que teve na época industrial, as filosofias da angústia existencial e da alienação teriam bem pouco sentido e não seriam – como, no entanto, são – a interpretação de uma condição objetiva da existência humana. (ARGAN, 1998, p. 214)

De acordo com Argan (1998, p. 213), “na história da interpretação da cidade e, depois, do urbanismo como disciplina autônoma, o tema do ‘sublime’ está sempre presente e determinante”. De outro modo, ainda segundo o autor, não se explicariam as arquiteturas das catedrais góticas, de Michelangelo, de Borromini, de Ledoux, de Gaudí, de Mendelsohn ou de Taut, por exemplo. Contudo, na contemporaneidade, o historiador localiza a existência do sublime vinculada à tecnologia, ocorrendo, assim, uma inversão de posições: “o mito do sublime e do terrífico, não mais representado pelas forças cósmicas, transfere-se para as forças tecnológicas, portanto humanas, que submetem as forças cósmicas e as utilizam” (ARGAN, 1998, p. 213-14).

Tal qual as artes visuais, a arquitetura contemporânea revela o mesmo interesse numa aproximação com a realidade, tendo em vista que “o ato projetual se converte num momento tópico de um conhecimento mais amplo do mundo” (BENEDETTI, 1996, p. 12). Assim sendo, a arquitetura, na atualidade, revela-se “como sistema global de convergências interdisciplinares e não como prática autônoma de um saber separado” (idem, ibidem, p. 13). Leonardo Benévolo (1985), apropriando-se do conceito de análise econômica de John Galbraith, *a época da incerteza*, revela que a incerteza é fator característico de nossa época, fruto do desmoronamento da ‘centralidade da razão’ e da dissolução da crença nas atividades e aspirações sociais. Dentro deste quadro, a cidade com suas complexidades acaba por se constituir como metáfora da própria realidade, em que as artes visuais, muitas vezes associada à arquitetura, irá colaborar na revelação e reflexão deste processo. Exemplo disto é a intervenção que o artista norte-americano James Turrell realizou, em 1977, no edifício da Central Headquarters of the Affiliated Gas Companies Network, na Alemanha. Turrell materializou esteticamente a Natureza como *acontecimento* ao utilizar-se de um sistema ‘inteligente’ de captura automática dos fatores climáticos e térmicos, que,

por sua vez, ativava o sistema de iluminação da construção. A arquitetura de vidro foi totalmente iluminada sem a interferência do artista, tendo em vista que a temperatura externa era o que determinava os resultados da obra. As questões da *percepção sensual* da arquitetura e da arte contemporânea, da arte pública, da obra de *site-specific*, da intervenção (permanente) ou do *sublime*, fazem-se aqui presentes a partir de uma *poética* voltada para o encontro do *sujeito* com o *mundo* intermediado pela cidade como *locus*. A intervenção arquitetônica como manifestação de arte pública revela *vontade* de subjetivação de uma estrutura espacial equivocadamente percebida, apenas, como parte integrante de um cenário-cidade, em que se perdeu o seu sentido fenomenal original.

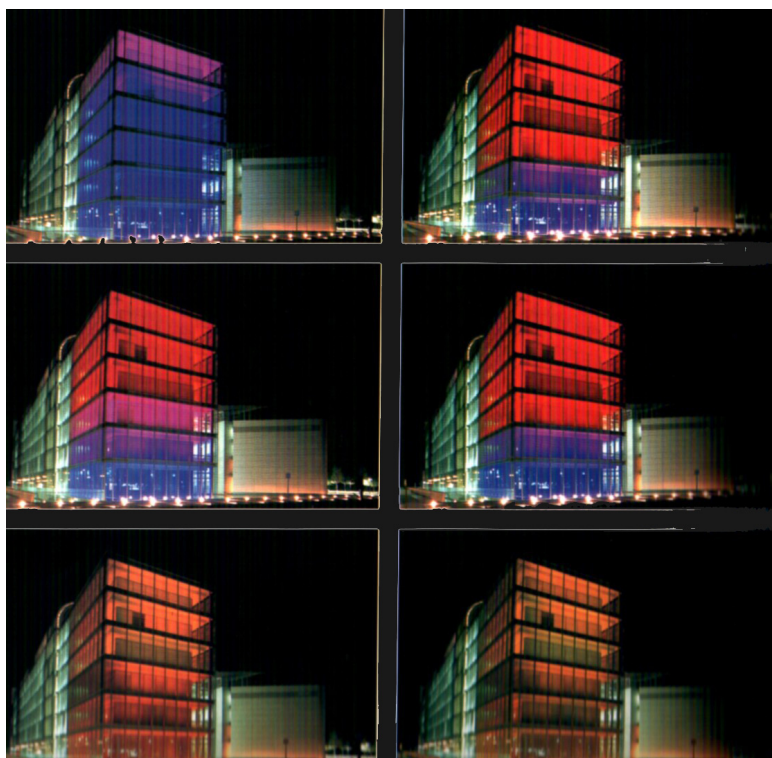


Fig.3 • James Turrell. Intervenção. Edifício da *Central Headquarters of the Affiliated Gas Companies Network*, 1977. Leipzig, Alemanha.

Por intermédio da arte pública, a cidade como *locus* funciona como meio de reflexão do *ser-no-mundo* contemporâneo. Quando a obra *Eu só vendo a vista*, do artista carioca Marcos Chaves, é exposta, em 1997, nos *back-lights* dos relógios públicos da cidade do Rio e Janeiro, dividindo, assim, o seu espaço com um dos elementos da cidade – o mobiliário urbano –, traz à tona algumas questões próprias da arte pública: a imperceptibilidade da obra de arte como tal, o artista-anônimo, a efemeridade da obra, a dissolução da obra na estrutura-cidade e a obra como múltiplo. A imagem exposta nos *back-lights* é uma fotografia da Baía de Guanabara com a frase que lhe dá título, oferecendo duas interpretações: 'eu *somente* vendo a vista' ou 'eu *sozinho* vendo a vista'. No primeiro caso, a ênfase está numa ação; no segundo, no modo como se pratica a ação. As duas

interpretações fazem aludir à pintura *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (O viajante sobre o mar de névoa), de 1818, do pintor alemão Caspar Friedrich, um autorretrato, em que o artista de costas observa uma paisagem panorâmica. A obra de Friedrich, inscrita no âmbito do Romantismo alemão, revela uma Natureza *sublime* manifesta no seu estado de *permanência* e que abriga o homem no seu estado de *impermanência*. A este, cabe apenas assisti-la, tal qual o artista alemão revela no seu autorretrato e tal qual Marcos Chaves nos diz em palavras. A *sublimidade* da pintura de Friedrich localiza-se na revelação da Natureza como potência, como *Absolutamente Grande* e infinita. Na obra de Marcos Chaves o *sublime* é manifesto de vários modos: na relação de distanciamento entre o *homem* e o *mundo*, revelado no desnível da escala-paisagem para a escala-humana; no paradoxo da imagem-cidade, composta pela monumentalidade da Natureza e pelo urbanismo, que sem lugar, timidamente lhe invade; na imobilidade e quase-exclusão do sujeito frente aos fluxos da cidade; e na solidão que a coletividade da cidade imprime. Em meio aos acúmulos de informações visuais próprios da dinâmica das cidades *Eu só vendo a vista* acaba por conferir estranhamento àquela imagem que não é produto, mas ocupa um espaço destinado ao *merchandise*, fomentando a imaginação daqueles que a tenham percebido, ao associá-la a um possível golpe de marketing (talvez o lançamento de uma nova marca?). A associação entre a imagem e a escrita de *Eu só vendo a vista*, somada à sua inscrição no contexto urbano, difere, por exemplo, do clássico 'beba coca-cola' acompanhado da imagem do produto. A frase do artista evoca uma afirmativa, que, na primeira pessoa, revela uma subjetividade que incorporamos como nossa e que nos leva, portanto, a assumir aquela ação; enquanto 'beba coca-cola' é uma informação que vem de fora induzindo-nos a uma ação. *Eu só vendo a vista* revela-se como *meio* de enfrentamento do sujeito com o mundo, como resistência na sua relação com a cidade.

Não temos nenhuma dificuldade em admitir que a cidade, no sentido mais amplo do termo, possa ser considerada um bem de consumo, ou melhor, até mesmo um imenso e global sistema de informações destinado a determinar o máximo consumo de informações. Mas a única possibilidade de conservar ou restituir ao indivíduo uma certa liberdade de escolha e de decisão e, portanto, de liberdade e disponibilidade para engajamentos decisivos, inclusive no campo político, é colocá-lo em condições de não consumir as coisas que gostariam de fazê-lo consumir ou de consumi-las de maneira diferente da que gostariam que as consumisse, de consumi-las fora daquele tipo de consumo imediato, indiscriminado e total que é prescrito, como sistema de poder, pela sociedade de consumo.

Trata-se, em suma, de conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente. (ARGAN, 1998, p. 219)



Fig. 4 • Marcos Chaves. Intervenção. *Eu só vendo a vista*, 1997. Rio de Janeiro, Brasil.

Com o ritmo acelerado da vida cotidiana, a intervenção de Chaves constitui-se como uma espécie de provocação, à medida que traduz a ideia de não-participação da máquina que movimenta a metrópole. De outro modo, o artista dinamarquês Olafur Eliasson, reflete sobre a relação cidade-Natureza. Ao contrário de Marcos Chaves que aborda a questão a partir da imagem-simulacro da cidade devolvida à própria cidade, Eliasson, com suas intervenções da série *Green River*, realizadas entre os anos 1999-2001 em várias cidades no mundo, atua diretamente na realidade da cidade. Sua intervenção consiste na adição de pigmento verde nos rios das cidades. A intervenção *Green River*, quando ocorre nos domínios da cidade, lida com os medos e as dúvidas do coletivo. Ao lançar pigmento verde num rio localizado em meio à urbe, numa época de atentados e fobias coletivas das mais variadas, o artista cria uma situação paradoxal localizada entre as tensões que a intervenção suscita e a plasticidade da mesma. As incertezas provocadas por esta intervenção não são da ordem do *sublime*, tendo em vista que não se trata de um movimento da Natureza, mas sim de um acontecimento forjado por um artista na Natureza. Durante a realização da obra, em plena luz do dia, os transeuntes assistiram atônitos à ação do artista, especulando sobre a contaminação das águas. Formalmente, esta intervenção insere-se nas pesquisas contemporâneas sobre os espaços para a pintura, em que a cidade constitui-se, aqui, simultaneamente, como suporte e *realidade pictórica*.



Fig.5 • Ólafur Eliasson. Intervenção. *Green River*, 2001. Tokyo, Japão.

A ação interventiva nos espaços públicos por Eliasson tem filiação nas performances, cuja efemeridade revela uma total inserção no tempo real. A prática das performances acompanhou a crítica aos espaços institucionais adotando a realidade dos espaços públicos como possibilidade para a sua realização, em que a participação dos transeuntes colabora na aproximação entre a arte e a vida, entre o homem e o mundo. A última performance da artista carioca Márcia X em parceria com os artistas Ricardo Ventura e Aimberê Cesar foi *A cadeira careca / Le Chaise Chauve*, em 2004, nos pilotis do Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Os artistas utilizaram uma *chaise longue* desenhada pelo arquiteto Le Corbusier numa menção ao *lugar* da performance: uma arquitetura inscrita nos ditames modernos que contou, inclusive, com a participação do arquiteto no seu projeto. A ação dos artistas consistiu em 'barbear' a *chaise longue* de couro de vaca. O aparente *non sense* da ação refere-se às influências surrealistas e dadaístas de Márcia, contudo, esta performance, de algum modo, inscreve-se naquele modelo de *site-oriented*, isto é, aquele cujo conteúdo refere-se aos dados culturais do *lugar*. A performance *A cadeira careca / Le Chaise Chauve* é uma intervenção de arte pública fundada, meramente, na ação dos artistas.

As poéticas contemporâneas voltadas para as intervenções nos espaços públicos, necessariamente, inscrevem a cidade na obra. "As situações urbanas (...) são qualificadas por um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais, estéticas, cujos sentidos perpassam sua materialidade e os processos nos quais se constituem, concomitantemente" (PALLAMIN, 2000, p. 15). No Brasil, o projeto de intervenção urbana *Arte/Cidade*, que se realizou em São Paulo em 1994 (*A cidade sem janela* e *A cidade e seus fluxos*), em 1997 (*A cidade e suas histórias*), e em 2002 (*Zona leste*); e, em Belo Horizonte e Vitória, em 2006 (*Centro da Indústria Arte e Cidade de Minas Gerais*), atuou

nas áreas críticas das cidades em processo de reestruturação, buscando, com isso, uma colaboração das artes visuais na ativação das dinâmicas locais. Este projeto reuniu artistas e arquitetos de várias nacionalidades preocupados com a questão da complexidade das estruturas urbanas. Em São Paulo, o difícil acesso a determinadas áreas em que as obras se localizavam obrigou o público interessado a explorar a cidade (desconhecida) com o auxílio de um mapa. O evento, estrategicamente, não adotou nenhuma sinalização da localização das intervenções, investindo, assim, numa interação do sujeito com o caos urbano, na experiência de trânsito numa cidade que não foi planejada. Deste modo, o projeto *Arte/Cidade* abrangeu bem mais que as interferências urbanas dos artistas: a cidade *em si*, como processo de descobertas foi o seu principal foco, em que o público teve que enfrentar alguns obstáculos: áreas com acesso proibido a veículos, ora desertas, ora tomadas pelos habitantes de rua que indagavam sobre aquelas 'invasões'.

A arte nos espaços públicos lida com a recuperação das relações entre o homem e o mundo, entre o sujeito e a cidade, tendo em vista os problemas que a área urbanística vem enfrentando e que afetam tais relações. Segundo Argan,

É obvio que, não obstante o que se programe, planeje ou projete, o objeto é sempre a existência humana como existência social e que não se planejará ou projetará se não se pensasse que a existência social será, deverá ou deveria ser diferente e melhor com relação ao que é. (ARGAN, 1998, p. 212)

O campo de ação do urbanismo, a princípio, engloba toda a dimensão social, contudo, "a realidade que a disciplina urbanística assume como estruturável e se propõe estruturar é o mundo inteiro considerado *oiké*, habitação do homem" (ARGAN, 1998, p. 212). Ainda segundo o autor, nos projetos da cidade do futuro (tecnológicas ou 'espaciais'), a cidade constitui-se fora da escala dos seus habitantes, em que o infinitamente grande para o coletivo manifesta-se, relativamente, como infinitamente pequeno para o indivíduo. Estas cidades recusam o nível natural do terreno, recusam o plano, adotando uma estrutura de verticalidade: subterrâneas ('nas entranhas da terra') ou vertiginosamente altas ('tramadas no ar'). A recusa na referência da 'linha do horizonte', ou seja, da estrutura horizontal ou do plano do indivíduo, revela o desenvolvimento de um processo já evidente e que as manifestações de arte pública tentam remediar através da sensibilização do indivíduo nas suas relações com a cidade. A dimensão monumental da cidade, hoje, revela-se, não propriamente na sua escala, mas na sua dinâmica, uma vez que a cidade de nossos dias "não pode mais ser considerada um espaço delimitado, nem um espaço em expansão; ela não é mais considerada espaço construído e objetivado, mas um sistema de serviços, cuja potencialidade é praticamente ilimitada" (ARGAN, 1998, p. 215). Dentro deste quadro, o papel da arte no contexto urbano faz-se relevante, uma vez que,

o artista – integrado ou apocalíptico que seja – não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar – mesmo involuntariamente – uma posição. (ARGAN, 1998, p. 221)

Se no período moderno a cidade foi pensada na sua dimensão de *função*, hoje ela se inscreve numa dimensão de *existência*, em que as artes visuais têm participação ativa nesta nova condição. A arte que *existe* nos espaços públicos não se constitui como produto (não lida com as questões de compra ou venda), mas como *objeto de consumo*, contudo, de algo já consumido, uma vez que já faz parte do organismo da cidade. A indiscernibilidade entre a obra de arte pública e o espaço urbano (sua dissolução no espaço), revela a própria estrutura espacial contemporânea, em que não existe a distinção entre os espaços interno e externo, individual e coletivo, privado e público. A arte nos espaços públicos é, simultaneamente, meio de reflexão e *lugar*.

Notas

¹ James Mayer *apud* Miwon Kwon (2002, p. 29): “[*The functional site*] is a process, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and discursive filiations and the bodies that move between them (the artist’s above all)”.

² Susan Hapgood *apud* Miwon Kwon (2002, p. 38): “movable under the right circumstances”.

³ *Ibidem*, p. 38: “to remove the work is to destroy the work”.

Referências

- ARGAN, G. C. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CARTAXO, Z. *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro: Oi Futuro/Secretaria do Estado de Cultura do Rio de Janeiro, 2006.
- BENEDETTI, A. *Norman Foster*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.
- BENEVOLO, Leonardo. *O último capítulo da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- KWON, Miwon. *One Place After Another. Site-specific art and locational identity*. London: The MIT Press, 2002.
- PALLAMIN, V. M. *Arte Urbana – São Paulo: região central (1945-1998)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.
- SCHENBERG, Mário. “Arte e tecnologia”. IN: GULLAR, Ferreira (org.). *Arte brasileira hoje (situação e perspectivas)*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973.
- VIDLER, Anthony. *Warped Space: art, architecture and anxiety in modern culture*.

Cambridge, London: The MIT Press, 2001.

ZALINDA CARTAXO é graduada em Licenciatura em Artes Plásticas e especializada em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e em Artes Visuais pela UFRJ. Atualmente, realiza pós-doutorado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. É professora adjunta na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É artista visual e autora do livro *Pintura em distensão*.

ZALINDA CARTAXO is a fully licensed teacher of Plastic Arts, with a specialization in Brazilian Art and Architecture History from the Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). She holds a Master of Arts degree in Art History and Criticism from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and a Doctorate degree in Arts from São Paulo University (USP). She is currently carrying out a Post-Doctorate research at the College of Fine Arts of Porto, in Portugal. She is an Associate Professor at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). She is a visual artist and author of the book *Pintura em Distensão* [Painting in Distension].