

ESPAÇO E LUGAR: OS REGISTROS DA PAISAGEM URBANA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Cristina Freire

A partir do final dos anos 1950, especialmente nas décadas de 60 e 70, os artistas passam a se valer da paisagem – entendida aqui enquanto contexto em seus múltiplos significados – como condição de elaboração e lugar de apresentação de suas obras. Procuram investigar e, freqüentemente, agir nas camadas históricas, sociais e simbólicas do ambiente urbano.

O trabalho artístico torna-se registro de um “processo”, na maioria das vezes efêmero, que não poderia ser reduzido às características formais de um objeto autônomo. São, muitas vezes, proposições transitórias que permanecem como registros. Ao dispensar os artifícios da representação, os artistas operam revelando a espessura de significações que constituem os lugares. Por rebatimento, interrogam a neutralidade e o artificialismo das paredes das galerias e dos museus, condição de exibição de suas obras. Do ponto de vista dos artistas contemporâneos, o problema enfrentado por aqueles que se valem do espaço urbano em suas poéticas tem dois lados: a melhor apreensão da experiência do espaço, não como mero espectador, mas na condição de ator e, ainda, a representação do espaço urbano, não em termos de figuras e planos bidimensionais, mas como intervenção ativa em seus aspectos físicos, cognitivos e afetivos.

O artista francês Yves Klein é figura chave nessa discussão. Já em 1958, realizou o projeto *Le Vide*, na galeria Iris Clert, em Paris. Como se sabe, na noite de abertura da exposição, as paredes da galeria estavam absolutamente vazias. Garçons serviam aos convidados coquetéis de profundo azul. No livro de visitação, Albert Camus anotou: “Com o vazio, plenos poderes.”

A galeria vazia foi o que marcou aquela noite, mas o projeto do artista incluía algo mais, o que só foi realizado postumamente, em 1983. O obelisco de Paris deveria ser iluminado com a mesma cor azul dos drinks servidos na galeria vazia. A cidade seria a zona sensibilizadora onde olfato, paladar e visão poderiam se misturar indissolúvelmente. Uma zona de sensibilidade estendida, própria à “dimensão estética” de que falava Herbert Marcuse. Sublinhe-se que *Eros e Civilização*, o livro de cabeceira dos estudantes que saíram às ruas na década seguinte, reivindicava justamente essa possibilidade de expansão de Eros (muito mais ampla do que o domínio da sexualidade a que foi relegada pela lógica capitalista).

Assim, as obras de arte não deveriam apenas ocupar outros espaços, além daqueles determinados pelas instituições, mas, afastando-se do que se convencionou chamar “obra de arte”, lançar-se na vastidão do mundo, ressignificando o ambiente da vida cotidiana.

Há inúmeros antecedentes para essa percepção estética estendida ao contexto urbano: em 1917, Marcel Duchamp declarou *ready made* o então recente edifício da Woolworth e Arman chamou de “acumulação” os edifícios de Manhattan, em 1961.



No entanto, essa zona de sensibilidade imaterial (a materialização de algo intangível por definição) supõe, por complementaridade, a chamada desmaterialização do objeto de arte. Ou seja, não mais caberia à arte realizar objetos físicos e tangíveis, mas proposições e idéias. Não mais ocupar espaços como a arte e a arquitetura vêm fazendo há séculos, mas propor situações e projetos que operem com a noção de “lugar”.

Dois conceitos são fundamentais aqui: “espaço” e “lugar”. A obra de arte moderna, autônoma por definição e, portanto, descontextualizada, ocupa o espaço neutro da galeria, sendo indesejável qualquer referência a contexto. No pólo oposto, está a noção de lugar. O lugar é pleno de sentidos simbólicos relacionais, identitários, históricos, sociais e políticos. As obras que comentaremos a seguir não ocupam espaços, mas criam “lugares”. Constroem-se nas inter-relações com essas múltiplas realidades e significados.

Bem ao espírito da época, o ataque aos museus foi bastante comum nos anos 1960 e 70, entre os artistas que condenavam as limitações impostas à criação e, especialmente, à recepção da arte nas instituições tradicionais: “Queimar o museu do Louvre” era palavra de ordem dos estudantes que ocupavam as ruas de Paris em maio de 1968. Entre eles, estavam os jovens integrantes da Internacional Situacionista que, de todas as poéticas e programas artísticos que nosso século produziu, talvez tenham sido, depois dos Surrealistas, aqueles que mais se aproximaram da idéia e da experiência de uma cidade imaginária, carregada de conteúdo simbólico.

Surgido na França, em 1957, esse movimento (se é que pode ser definido assim) aparece no bojo dos movimentos contestatórios do pós-guerra e sua existência alcança a década de 70. Em 1967, na esteira dos movimentos estudantis que se seguirão, Guy Debord publica “La Société du Spectacle”, que se tornará uma síntese da poética do grupo.

A imaginação e a fantasia deveriam tomar de assalto o vazio existencial da cidade, ressignificando-a, despertando um passado mítico e simbólico aprisionado nas construções e nos monumentos. Cada quarteirão poderia despertar os mais diferentes sentimentos e paixões. Alguns princípios Situacionistas são muito importantes nesse debate.

A “psicogeografia”, por exemplo, foi chave teórica e prática para eles. Definida como “estudo dos efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizado ou não, nas emoções e nos comportamentos dos indivíduos”, a psicogeografia supõe o reinvestimento do ambiente com conteúdos afetivos.

Em seu estudo sobre o Surrealismo, escrito em 1929, Walter Benjamin cita, na epígrafe, as palavras de um alienado mental: “Eu viajo para conhecer a minha geografia”, frase que se tornaria um lema de conteúdo programático para os Situacionistas. Esses artistas, que participaram das barricadas em Paris nos agitados anos 60, consideravam que cada setor da cidade seria pleno de significados, capaz de articular o sonho (da cidade surrealista) à vigília (da cidade ocupada pela revolução). O momento intermediário entre o sono e a vigília, entre a contemplação e a ação, Benjamin chamou-o “agora da



conhecibilidade". Trata-se de um instante privilegiado, pois anuncia o momento do despertar que, na "Sociedade do Espetáculo", tinha (e tem ainda hoje) múltiplos significados.

Se o Surrealismo propunha tornar familiar o estranho, confiando para isso no acaso, os Situacionistas preocupavam-se em tornar significativos certos setores da cidade. Introduzem na arte uma variante do conceito literário da *flânerie* que denominam "deriva". A deriva é, a um só tempo, um procedimento e uma teoria. Como teoria, parte dos pressupostos da *flânerie*, mas apresenta algumas distinções. Se, por um lado, o *flâneur* do século XIX tinha como característica principal o prazer de olhar; por outro lado, aquele que "deriva" se apropria dos objetos, nos quais investe não apenas seu olhar, mas também sua fantasia, enquanto traça a psicogeografia dos lugares, reinvestindo-os de conteúdos afetivos. Trata-se de uma atitude mais crítica do que a do *flâneur*, pois tenta desmascarar a homogeneidade dos espaços no período pós II Guerra, quando os veículos de comunicação ganham maior impulso e a indústria do turismo transforma os lugares em paisagens bidimensionais a serem percorridas pelas massas.

O *détournement* é também importante elemento do programa teórico-prático dos Situacionistas e significa "a inversão de elementos estéticos preexistentes; a integração de produções artísticas presentes e passadas numa construção superior de um meio"¹.

Nos anos 1970, no Brasil, em meio à realidade repressora instalada pela ditadura militar, o artista Hervé Fischer monta um "consultório" que ostentava a indicação "Farmácia Fischer". O local escolhido para o *détournement* de uma situação corriqueira foi a Praça da República, em São Paulo. Ali, vestido de farmacêutico, atende os transeuntes e distribui pílulas de plástico recomendadas para o alívio de todo e qualquer mal: falta de amor, de liberdade ou, ainda, tristeza, tédio, saudade. Esse artista/farmacêutico se envolve com os passantes na rua, e, ao mesmo tempo em que ouve suas queixas, seus sonhos, prescreve alternativas (mesmo que fantásticas) para cada um.

A consulta rápida para sanar os males cotidianos com o clínico transforma-se em situação artística; as pílulas que serviriam à cura despertam, nesse caso, a consciência dos desejos sufocados pelo cotidiano repetitivo. A rua ou, no caso, a praça pública é o lugar privilegiado para o encontro da arte com a política. Trata-se, segundo o artista, de um trabalho "profilático".

O francês Hervé Fischer, junto com Fred Forest e Jean Paul Thenot, formaram o Coletivo de Arte Sociológica, que realizou diversos projetos no Brasil, em especial na cidade de São Paulo², na década de 70.

1. Ver: Carlos Andrade, "À Deriva. Introdução aos Situacionistas", Campinas, Faupucamp, *Óculum*, n. 4, 1993, pp. 16-19.

2. Os trabalhos apresentados aqui fazem parte da coleção conceitual do Museu de Arte Contemporânea da USP, que venho pesquisando desde 1996. Muitos desses projetos foram realizados ou apresentados no MAC, quando o Prof. Walter Zanini dirigia o Museu, nos anos 1970. Ver: Cristina Freire, *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, São Paulo, Editora Iluminuras, 1999.



Em novembro de 1973, Fred Forest, nascido na Argélia em 1933, organiza no MAC-USP a obra-acontecimento artístico *Passeio Estético-Sociológico no Brooklin*. Nesse evento, acompanhado por um grupo de estudantes e pela equipe da TV Cultura, parte do museu, numa espécie de deriva programada, para o bairro paulistano do Brooklin, do qual cada lugar – ruas, lojas, barbearias ou bancos – será convertido em cenário, objeto de contemplação do grupo. Alheio aos fluxos da cidade, o artista propõe a esterização do cotidiano. Opta pela potencialização da percepção estética para despertar a consciência sociológico-crítica. No entanto, tudo aconteceu sob a vigilância perplexa de viaturas da polícia... Registrou-se esse projeto de Forest também em vídeo, e a apresentação desse registro no MAC-USP, em 1973, foi uma das primeiras iniciativas do uso do *video tape* em um museu brasileiro.

Ainda operando no “texto” urbano, o *détournement* dos meios de comunicação de massa (como o jornal) também é freqüente. Aqui, a paisagem considerada é a da mídia, que rebaixa os sentidos. A idéia subjacente a esses projetos supõe que olhar com distanciamento para o mais banal dos veículos de comunicação (o jornal diário), possibilitaria uma perspectiva mínima para ressensibilizar o entorno. Isso significa sair da cegueira do hábito, criar um estranhamento, ressignificar experiências da vida cotidiana ou, pelo menos, provocar o espanto e a curiosidade por meio de situações inusitadas.

Fred Forest publica página em branco em jornais de grande circulação. Nesse projeto, denominado *Space Media*, realizado durante a XII Bienal de São Paulo, toma como modelo operatório o aforismo de MacLuham, tão em voga na época: “o meio é a mensagem”.

Trata-se de uma metamensagem, na qual o artista utiliza a mídia como instrumento para uma reflexão crítica sobre ela. Aliás, vários projetos do *Art Sociologique*, assim como de outros artistas do período, partem do pressuposto de que a nossa sensibilidade é manipulada pelos meios de comunicação de massa. Desse modo, há uma clara distinção entre a teoria (Sociologia da Arte) e uma prática artística no contexto de uma práxis social. Ainda dentro de *Space Media*, o artista distribuiu cartões em branco aos transeuntes no Viaduto do Chá.

Se, naquele momento, na Europa e nos Estados Unidos, contestação dizia respeito às limitações à liberdade impostas pelo capitalismo, no Brasil (se não na intenção do artista, pelo menos no âmbito das interpretações possíveis), tomava ares de oposição ao regime militar. Não por acaso, o artista foi encaminhado ao Deops para prestar esclarecimentos. Foi preso por “subverter a ordem”.

Em 1976, o artista pernambucano Paulo Bruscky toma espaço publicitário em jornais de grande circulação para sua propaganda poética. Junto com Daniel Santiago, publica no *Jornal do Brasil* o anúncio da exposição de “uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude”. E prossegue o texto publicitário-poético: “os átomos voltarão espontaneamente ao estado natural depois da exposição. A exposição não polui o



espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea”.

Não raro, as esculturas e os monumentos da cidade também foram objeto de projetos de artistas. O grupo de intervenção urbana 3Nós3, composto por Mário Ramiro, Rafael França e Hudinilson Jr., em 1978, ensacou várias esculturas e monumentos da cidade de São Paulo. Como resultado, estranhamento e dúvidas. Afinal, como era possível ver o que se deixou de olhar, nos circuitos apressados dos trajetos urbanos? O princípio dessa poética é bastante simples: os monumentos que fazem parte de um espaço habitual são ocultados para que se possam revelar. Revelam os múltiplos possíveis significados de um visível que se torna invisível ao ser ocluso pelo hábito, pelo desinteresse, pelo tédio. Ao esconder, expõem toda a imaginação e a curiosidade que qualquer parte do mundo (um rio, uma rua ou um monumento) poderia potencialmente despertar.

Esse potencial surgiu com força numa manhã de abril em 1970. Trouxas ensangüentadas aparecem à beira de um riacho, num parque municipal, em Belo Horizonte. As trouxas não eram consequência de atos de tortura e repressão, comuns naquela época, mas um projeto de Artur Barrio chamado *Situação T. E.* (Trouxas Ensangüentadas). A surpresa, o nojo e o medo surgiram dessa situação, nada relacionada com a fruição desinteressada de que falava Kant. Aqui, a arte mobiliza, convoca à participação e provoca o incômodo, não apenas intelectual, mas também físico. O lugar se realiza no visível possível de uma época. Indaga-se: afinal, do que se trata? As trouxas de Barrio não eram, pelo menos naquele momento, objetos autônomos.

No Brasil, já desde o final dos anos 1960, Artur Barrio realiza projetos cuja poética, seja pelas ações que executa, seja pelos materiais que elege, rompe com qualquer categoria ou código hegemônico da arte. Em *Situação... ORHHHHH... ou ... 5000 ... TE ... em... NY ... CITY ... (1969)*, por exemplo, usa inicialmente o museu (MAM, Rio de Janeiro) como simples depósito de lixo. Preenche as trouxas com materiais simples – espuma de borracha e aparas de madeira – que junta a restos orgânicos de putrefação certa como carne e sangue. Esses materiais caracterizam-se por estarem em profunda sintonia com o espaço e o tempo de sua existência. As trouxas expostas ao léu delimitam um campo de forças que atrai e repele quem dele se aproxima.

Se paisagens foram temas recorrentes da História da Arte, aqui a paisagem se intensifica através de uma obra que acolhe espanto, surpresa e, nem por um instante, sugere a contemplação desinteressada. As situações de Artur Barrio provocam ação e reação. O entorno, cidade ou campo, surge como matéria viva e, por meio da arte, pode reativar as forças que o constituem como “lugar”. Barrio definiu os trabalhos realizados nessa época como “centros de energia acumulada”. De fato, o objeto cataliza e acumula os pólos de duas ou mais subjetividades que põe em relação: a do artista e a de todos aqueles que se defrontarão com sua obra.



Nessas performances, ações e projetos, realidade e representação estão fundidas e operam em tempo e espaço reais. Assim, o trabalho artístico fica documentado através de seus traços: textos, fotografias, diagramas, mapas e projetos narrativos são, na qualidade de testemunhos, vestígios de um tempo e de um lugar.

A evocação desses lugares e dessas situações necessita do suporte material dos registros para se concretizar. Trata-se de uma memória que se constitui no entrelaçamento de várias narrativas, materializa-se nas fissuras de uma linearidade histórica abstrata para ser reconstruída sempre a partir do presente.

