



Culturas Jovens Urbanas e Interatividades Contemporâneas – uma visão nas artes plásticas

Sandra Makowiecky

Instituição: Universidade do Estado de Santa Catarina _ UDESC
Florianópolis – Santa Catarina - Brasil
Centro de Artes

A representação da cidade pelos artistas plásticos como uma categoria de análise do fenômeno urbano caracteriza o enfoque principal. O espaço urbano, na sua materialidade imagética, torna-se um dos suportes da memória social da cidade. Os discursos imagéticos assinalam o caráter de representação, ou seja, salientam e realçam a dimensão sógnica de mediação pela qual a cidade se faz conhecida.

A abordagem cultural proposta na leitura da obra de arte segue em uma perspectiva que considera as obras artísticas como mediadoras de significados sobre o tempo e o espaço nos quais surgem. Para a sociologia da arte, não é possível entender a origem e a natureza dos estilos coexistentes a não ser que estudemos os diferentes grupos da sociedade, que reconstruamos a sua filosofia, e finalmente, que entremos na respectiva arte. Considera-se essencial que se reconheça a necessidade de estudar a arte enquanto sistema de signo e que se lhe aplique métodos de interpretação que asseguraram o crescimento analítico de tantas outras ciências. Assim, busca-se explorar a relação entre os fenômenos, os significados visuais e a própria identidade, pois esta, tanto individual como de grupo é um dos significados mediadores de interpretações que circulam entre as manifestações atuais da cultura visual.

A análise se fará a partir de obras de artistas plásticas realizadas nos anos 90 na cidade de Florianópolis, tendo a cidade direta ou indiretamente como temática.

Podemos perceber nas artes plásticas, um conjunto de conceitos que estabelece relações com sentimentos comuns às culturas jovens urbanas: a memória como um movimento de resistência contra a apatia e a amnésia geradas por panorama de excessos, estabelecido pela cultura da mídia eletrônica e cibernética; as implicações das questões do corpo, simulacro das descobertas da ciência, da solidão que assola a vida urbana; a violência e a vida nas cidades em que figuram imagens solitárias e amedrontadas, muitas vezes procurando sentido num emaranhado de sentimentos de tédio e impotência, insegurança, abandono, deslocamento. A geração 90 se engaja em tentativas de restabelecer na arte um sentido, uma mensagem, uma conexão com o observador para nele incitar algum tipo de postura diante do mundo e da vida.

Ver a cidade renascida através do olhar dos artistas, de perceber como ele elabora a cidade impregnada de sua subjetividade, de sua memória, de sua vivência.

A abordagem cultural da obra de arte segue em uma perspectiva que considera as obras artísticas como mediadoras de significados sobre o tempo e o espaço nos quais surgem. Assim sistemas de arte se desenvolvem de forma diferente, nos quais são variáveis as relações entre arte acadêmica, moderna e contemporânea, artistas acadêmicos, modernos e contemporâneos, bem como a atuação e a posição da crítica, do público e das instituições de arte.

Para a sociologia da arte, não é possível entender a origem e a natureza dos estilos coexistentes a não ser que estudemos os diferentes grupos da sociedade, que reconstruamos a sua filosofia, e finalmente, que entremos na respectiva arte. A sociologia da arte interessa-se por todos os objetos de civilização (em particular, pelas obras de pintura, de arquitetura, de escultura, etc.) que constituem, segundo Jürgen Habermas, a ‘abóbada de inteligibilidade’ de um grupo social que estabeleceu a sua coesão tanto sensorial como espiritual. Para Francastel (1990)ⁱ, seria essencial que se reconhecesse a necessidade de estudar as obras de pintura enquanto sistemas de signos e que se lhes aplicassem métodos rigorosos de interpretação que asseguraram o progresso de tantas outras ciências. Não basta mais que se veja em uma obra de arte um tema anedótico; é preciso examinar o mecanismo individual e social que o tornou legível e eficaz. As obras de arte não são puros símbolos, mas verdadeiros objetos necessários à vida dos grupos sociais. A hipótese fundamental de sua obra, é que, do século XV ao século XX, determinado grupo de homens construiu um modo de representação pictórica do universo em função de determinada interpretação psicológica e social da natureza baseada em certa soma de conhecimentos e de regras práticas para a ação.

Partindo da tese de Francastel (1990), busca-se explorar a relação entre os fenômenos, os significados visuais e a própria identidade, pois esta, tanto individual como de grupo é um dos significados mediadores de interpretações que circulam entre as manifestações atuais da cultura visual. A idéia de contexto é fundamental e tanto os aspectos formais e temáticos devem ser entendidos em relação às possíveis conexões com o mundo do artista e do observador, em suas dimensões sociais e culturais. Isso significa que, diante da cultura visual, não há receptores, nem leitores, mas construtores e intérpretes na medida em que a apropriação não é passiva nem dependente, mas interativa e de acordo com as experiências de cada um.

Desta forma, a pintura será considerada neste estudo como um produto cultural que carrega significados de um determinado tempo e lugar, de um modo de viver, agir e pensar. “Os modelos, valores e símbolos que compõem a cultura, incluem os conhecimentos, as idéias, o pensamento e abarcam todas as formas de expressão dos sentimentos, assim como as regras que regem as ações objetivamente observáveis” (SANCHEZ apud FRANZ,1997, p.19)ⁱⁱ.

Os enfoques analíticos do problema desta pesquisa são vários. O primeiro diz respeito ao fato de que o domínio comum de conhecimentos e de sentimentos sobre a cidade, formam uma opinião mutável, errante, anamórfica. Hoje, à luz dos inúmeros textos teóricos, das experiências concretas do urbanismo, apesar do grande e diversificado número de contribuições produzidas em várias áreas de conhecimento que se detêm sobre a cidade e/ou urbano, não foi elaborada uma conceituação de cidade que dê conta da sua complexidade.

Em segundo, temos que toda imagem é polissêmica, tendo subjacente a seus significantes uma cadeia flutuante de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros. Na década de 1990, a procura do significado da imagem visual se ampliou, que não só indica ou sugere o significado de seu conteúdo como imprime outra intensidade à interpretação, passando do caso singular e único ao múltiplo e coletivo.

Em terceiro, cabe ressaltar que a utilização da imagem é algo recente como objeto de pesquisa. Ao usar a imagem como o próprio objeto de pesquisa, podemos verificar tensões, ambigüidades e contradições entre a imagem visual, o texto escrito e o contexto social de uma época, tornando-se necessário caminhar em novas direções de interpretação. As tendências mais atuais no estudo da imagem parecem propor uma espécie de “hermenêutica visual”.

Em quarto, as possíveis formas de ler a imagem visual (artística) são muitas e os estudos e debates em torno das questões de leitura de obras de arte têm se desenvolvido

significativamente nos últimos anos, abrangendo novas áreas de pesquisa e campos de atuação profissional. No estudo da arte e da história da arte, há uma possibilidade excepcional de despertar uma consciência atemporal, inibindo o formalismo lógico e, pela prática do poético, suscitando vácuos virtuais no texto estético, a ponto de arrancar o leitor e texto de suas referências tradicionais. O modelo de tempo exercitado no poético permite o gozo e a exploração de dimensões diferentes da linearidade cumulativa da cronologia habitual. O texto poético (verbal, visual, tátil, qualquer que seja seu substrato) não obedece à lógica formal. O mesmo pode-se dizer com relação a uma imagem.

Por fim, o conceito de representação possui muitas acepções. A expansão recente de uma história cultural popularizou entre os historiadores o termo ‘representações’, muito embora esta promoção da noção de ‘representação’ a uma posição-chave na historiografia não se tenha feito acompanhar de uma reflexão mais profunda sobre suas muitas significações. Existe a consciência do aspecto hoje mais interessante da problemática das representações: o fato de que, conforme seja a perspectiva assumida pelo historiador, o conceito de ‘representação’ significará coisas totalmente opostas e mutuamente excludentes.

Este trabalho tem o objetivo de avaliar as possibilidades de uso da imagem visual plástica para o entendimento das imagens que foram construídas pelos artistas plásticos na década de 90, abordando a cidade de Florianópolis.

Ao tratar da iconografia urbana e sua variação de sentido: a cidade como obra de arte; a cidade como panorama e a cidade como espetáculo, retirada das análises de Christine Boyer (1994) e das relações estabelecidas entre as representações artísticas de Florianópolis com fenômenos artísticos nacionais e mundiais, se percebe como nossa produção artística pode ser comparada com outras.

A primeira hipótese, decorrente da leitura de Christine Boyer (1994), que esclareceria essas questões apontam para o fato de que a iconografia urbana impõe uma extraordinária variação de sentidos: a cidade como obra de arte, característica da cidade tradicional; a cidade como panorama, característico da cidade moderna e a cidade como espetáculo, característica da cidade contemporânea. Acredito que isto também é perceptível nas formas representacionais da cidade de Florianópolis.

Também cabem as perguntas: É possível que as artes plásticas correspondam a maneiras diferentes de “dizer a cidade”, ou a esforços para representá-la, em sua imagem, através da visão de diferentes artistas, de diferentes representações, diferentes modos de percepção e expressão? Qual a natureza da imagem da nossa cidade? O que o olhar de artistas,

que comportam perspectivas e profundidades diferentes, que encaram o mundo como uma paisagem, teriam a nos dizer? Acredita-se que as imagens trazidas pelas artes plásticas podem nos remeter a outro tempo e assim, o espaço urbano, na sua materialidade imagética, torna-se um dos suportes da memória social da cidade. A imagem feita por artistas plásticos pode ser uma categoria de análise do fenômeno urbano.

A cultura da modernidade é eminentemente urbana e comporta a conjunção de duas dimensões indissociáveis: por um lado a cidade é o sítio da ação social renovadora, por outro lado, a cidade se torna, ela própria, o tema e o sujeito das manifestações culturais e artísticas. A cidade é o lugar da construção da modernidade, melhor dizendo, a metrópole é a forma mais específica de realização da vida moderna. Vemos na análise das imagens de cidades, a possibilidade de uma transcendência do olhar; tais as correspondências possíveis de serem apreendidas pelas múltiplas figuras, espaços e práticas sociais oferecidas.

Em um panorama de que todas as cidades se assemelham ou venham a se assemelhar, o imaginário detém o poder de transformar a mercadoria e o consumo em conhecimento que se amplia e se torna mais complexo. Esse é o poder do imaginário para a transformação, pois é um elemento diferenciador e significativo ao se comparar uma cidade com outra. A percepção das diferenças é fundamental neste mundo homogeneizado e desterritorializado.

A cidade deveria voltar a ser vista como era outrora: uma associação consciente de pessoas buscando uma conquista cultural, em que a cidade é algo que devemos amar, para preservar, respeitar. Para não deixar que se tornem cidades desalmadas. Os artistas são criadores de crenças que se encarnam num corpo de convenções coletivas.

Uma reflexão iniciada pelos gregos permitiu descobrir o que une, embora em sua diversidade, imagem, nome e mito: o fato de estarem situados para além do verdadeiro e do falso. É uma característica que a nossa cultura estendeu à arte em geral. Mas as ficções artísticas, assim como as ficções jurídicas, falam da realidade (GINSBURG, 2001, p.13).

A 25ª Bienal de São Paulo, inaugurada em março de 2002, o maior evento das artes plásticas do Brasil, apostou em uma linha curatorial que agrupou os trabalhos de artistas de mais de setenta países sob o tema “Iconografias Metropolitanas”. O curador-geral da Bienal, Alfons Hug (2002a)ⁱⁱⁱ, diz que sua opção foi por mapear os processos de transformação das principais metrópoles do planeta, pois a arte tem que se tornar maior que a cidade. Para ele, no contexto globalizado, é somente a arte que consegue criar comentários sobre a cidade sem usar as mesmas armas que ela, como a velocidade, o grito e a confusão. A arte oferece um

porto seguro ao cidadão, já que não deixa que nos acomodemos. A atualidade da proposta deste trabalho também se afirma desta forma.

A arte de hoje é cada vez mais urbana, o que significa um paradoxo, já que as cidades se desterritorializam. O urbano já não corresponde ao espaço cidadão.

Na opinião do curador da Bienal, no contexto globalizado, a arte oferece um porto seguro ao cidadão, no sentido de que ela permite expor a insegurança do sujeito frente ao mundo, evitando a acomodação perceptiva e a unidimensionalidade do pensar. Pelo menos, nesse mundo inseguro, a arte nos dá a segurança de pensar nossa intranquilidade, de expô-la, de compartilhá-la. A cidade também deveria oferecer este porto seguro, se pensada nos moldes humanísticos, de associação de pessoas buscando o bem comum, mas não parece ser esse o caminho das metrópoles. E então, como verificar isto aqui, em Florianópolis? Para isto, precisamos entrar na nossa arte.

Existe um critério em arte, que de acordo com Alain Finkielkrant (apud Andrade Filho, 2001, p. 39)^{iv} pode ser chamado de “verticalidade”, que em outras palavras significa categoria do valor, da relevância, da qualificação que por certo nos ajuda a decidir sobre a pertinência das realizações culturais como se apresentam no tempo e no lugar. A verticalidade poderá balizar nosso apego e nosso apreço pelas manifestações culturais singularmente consideradas, alinhadas, combinadas ou não com questões contemporâneas em arte.

O que disso se quer dizer é que Florianópolis constitui-se em foro, se não privilegiado, pelo menos consistente desse debate que tanto diz respeito aos nossos dias. Foram utilizados para a análise, além da imagem, textos críticos que foram escritos a respeito delas e textos elaborados pelos próprios artistas, privilegiando estes. Recorre-se a outros textos, na ausência de textos ou citações próprias dos artistas, e também, para valorizar a produção crítica a respeito das obras, facilitando o entendimento do que outros olhares já fizeram a respeito delas. Afinal, a significação da obra se dá nessa produção, circulação e apropriação de idéias. Parte-se, portanto, do discurso visual e verbal elaborado pelo artista, ou seja, do produtor da imagem, com contribuições críticas de outros que escreveram sobre elas, quando oportuno. A partir daí, faz-se uma leitura decorrente das observações que se pode realizar, estudando o circuito da imagem: sua produção, circulação e apropriação.

Ver a cidade, observar a cidade e interpretar os seus sentidos constituem os três momentos da leitura. Desse modo, a leitura é atividade empírica distante de qualquer plano normativo ou, metodologicamente, prescritivo, e suas categorias referem-se a uma estratégia de legibilidade da experiência cotidiana; epistemologicamente, associação e percepção de

ampla expressão semiótica, porque apreensíveis por signos que representam e mediatizam os processos de leitura e permitem conhecê-los na sua mutabilidade e indeterminação. Em consequência, a leitura é a montagem de fragmentos relacionados, lembrados. Requer uma inteligibilidade do seu processo de sugestões e, para tanto, é necessário travestir o ver em observar, como diz Lucrecia D'Alessio Ferrara (2000)^v.

A escala de valores que fundamenta o imaginário urbano é particular e se constrói nos meandros do indivíduo, no emaranhado dos seus sentimentos, memórias, experiências e informações urbanas; é tênue, instável e, sobretudo, contínuo e indeterminado; por isso não se constrói fisicamente, mas é, apenas, indiretamente sugerido. Essas sugestões, esses discursos não verbais com características metafóricas assinalam o caráter de representação, ou seja, salientam realçam a dimensão sógnica de mediação pela qual a cidade se faz conhecida¹.

Análises recentes mostram que 'toda leitura modifica o seu objeto', que (já dizia Borges) 'uma literatura difere de outra menos pelo texto que pela maneira como é lida' e que enfim um sistema de signos verbais ou icônicos é uma reserva de formas que esperam do leitor o seu sentido. Se portanto 'o livro é um efeito (uma construção) do leitor', deve-se considerar a operação deste último como uma espécie de lectio, produção própria do 'leitor'. Este não toma nem o lugar do autor nem um lugar de autor. Inventa nos textos outra coisa que não era aquilo que era a 'intenção' deles... Apesar de tudo, a história das andanças do homem através de seus próprios textos está ainda em boa parte por descobrir (CERTEAU, 1984, p. 264-5)^{vi}.

Tenta-se construir uma forma de acesso ao urbano, através da visão plástica que nos dá a ver como idéias e imagens são reapropriadas em espaços e tempos diferentes.

O atual estágio da produção artística, embora se sirva de temáticas, preocupações e instrumentos provenientes de fora, depende em essência do que já aconteceu por aqui, dos artistas que abriram portas e que transpuseram modelos da arte européia para nosso meio e cujas obras acabaram por ressoar na arte produzida localmente. Na década de 90, encerrada há pouco, estão os artistas cujas obras em construção confirmam a sensação de uma crise aguda ou mesmo do fim da arte moderna.

Obras que se opõem ao projeto de uma linguagem universal e da busca metódica de novidade pela ruptura, que irrompem numa miríade de poéticas originárias das mais diversas matrizes: das que mergulham em referências históricas e pessoais àquelas que parodiam a própria arte e o círculo na qual ela está enredada; das que criticam a idéia de autonomia da arte, preferindo abandonar os suportes tradicionais – pintura,

¹ A imagem da cidade também é signo, representação icônica, porém, agasalhada no hábito perceptivo do cotidiano, essa dimensão passa despercebida e o que é mediação passa a valer pelo próprio objeto mediado, a cidade. Ao contrário, a cidade imaginária exige uma percepção difícil, que estranha, indaga e se surpreende com o cotidiano: ao estranhar, desconstrói a imagem habitual, o hábito de ver, e assim, acaba por produzir uma contra-imagem que não faz parte da cidade como ambiente construído, mas que é texto verbal ou não verbal que produz o saber urbano: um saber prazeroso, conforme Canevacci (1993).

escultura, etc. - em favor de manifestações híbridas, àquelas que descartam as respeitáveis heranças do neoconcretismo, buscando outras fontes como o barroco mineiro à arte popular, do debate sobre o problema da imagem na vida atual à especulação sobre o corpo e suas pulsões, etc (FARIAS, 2002 , p.18-9).

Diz o autor que entende a arte contemporânea como um arquipélago, pois diferentemente da arte do período moderno, com suas correntes artísticas definidas em grupos com projetos definidos, como as vanguardas construtivas, os futuristas, os dadaístas e outros, a arte contemporânea brasileira sugere um arquipélago, pois embora possuindo suas matrizes, avança em um número muito grande de direções e é constituída por obras muito singulares. Para a imagem do arquipélago, contribui também a descontinuidade que ela sugere, abolindo a noção de que seu desenvolvimento se dá linearmente, com cada obra se apresentando como um desdobramento da anterior.

Do final do século XIX em diante a cidade se torna cada vez mais complexa, ao mesmo tempo em que se acentua seu caráter de um sistema de representações. Christine Boyer (1994), em um denso e belíssimo livro chamado *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, descreve uma série de modelos visuais e mentais pelos quais o ambiente urbano foi identificado, figurado e planejado. Segundo ela, podem ser distinguidos três "mapas" principais: a cidade como obra de arte, característico da cidade tradicional; a cidade como panorama, característico da cidade moderna; e a cidade como espetáculo, característico da cidade contemporânea.

Na terceira convenção, Christine Boyer (1994) expõe a cidade do espetáculo (a convenção estética da cidade no período de tempo contemporâneo, em que a tela do cinema ou da televisão passa pela sociedade contemporânea através de uma imagem decomposta).

Boyer (1994) diz que pelos anos de 1980, a transformação do mundo material por bandas invisíveis de comunicação eletrônica circundando o globo, por ambientes visuais estimulados por computador, e por espetáculos de imagens teatralizadas parecia por extensão ter decomposto os pedaços e peças da cidade em uma forma efêmera. Espaços urbanos coerentes, mesmo aqueles modernos conjuntos esculturais de sólidos e vazios são tidos como construções históricas em um tempo em que Los Angeles é celebrada como o protótipo do lugar contemporâneo.

Mas temos também Nova Iorque e Chicago-, na qual o hoje já é a imagem do futuro. Cidade da multidão, da vida coletiva, da velocidade, das multidões, das comunicações rápidas, das novas experiências psicológicas e perceptivas, Nova Iorque desperta a fantasia dos técnicos e dos intelectuais do começo do século, que detectam em seu verticalismo e na organicidade de seu tecido urbano as respostas necessárias à configuração do novo ambiente

de vida. A cidade moderna é transformação radical de pensamento e comportamento, espaço moldado pelo artifício e pela simultaneidade, fuga consciente da dimensão natural e exaltação de uma construção em constante devir, simbolizada na imagem do canteiro de obras, central em vários manifestos e em vários quadros do começo dos anos 10.

É claro que o modelo representacional para esse novo urbanismo de movimento perpétuo no qual imagens fátuas e cenas maravilhosas deslizam lado a lado em justaposições paradoxais e alusões magnéticas é o cinema e a televisão, com suas tomadas em movimento, montagens, aproximações, câmeras lentas, sua experiência explorada de choque e as colisões do seu efeito de montagem. Essa cidade contemporânea é puro espetáculo, escolhendo um olhar programado e projetado. Pois essa é a reação contra a ordem: quebrar a unidade dominante que prevaleceu por tantos anos na cidade como panorama. As rupturas utópicas do planejamento urbano racional, a chatice de suas formas puras cristalinas, produziram no seu despertar a cidade do espetáculo, uma cidade na qual as apropriações de estilos históricos e alusões cenográficas re-encenadas agora se tornam nós em conexão dentro de uma composição urbana rasgada por vias de alta velocidade e circuitos eletrônicos invisíveis. Ambientes simulados, o avanço de meios projetados posou e ensaiou teatralmente composições, os anúncios cromolitográficos iluminados e cartazes magnetizantes tremulam a frente de nossos olhos com uma disposição visual pura. Através de simulações nós manipulamos espaço e tempo, viajando nostalgicamente para trás através de reconstruções históricas, projetando nossa visão para frente em aventuras de viagens futurísticas.

Um senso de dramaticidade retornou para a cidade do espetáculo. Existe um contato visual imediato com essa cidade baseado na revitalização de tipologias tradicionais de construção ou na construção de novas composições que relatam contextualmente à morfologia urbana e ressuscitam cores sensuais e materiais táteis de construção. A nossa enciclopédia contemporânea de formas ilusórias e imagística histórica parece ser uma lista gigantesca de verbetes, constantemente sendo re-arranjados em justaposições estranhas, composições fantásticas e associações imaginárias como se nós estivéssemos manipulando modelos de linguagem e conjuntos de imagística em série.

Embora a montagem e a estética da temporalidade derivassem sua estrutura da forma visual das metrópoles do início do século vinte e deixassem sua marca na literatura moderna, pintura, música e filmes, é somente a cidade do espetáculo que utiliza conjuntos de palcos simultâneos, justapondo perspectivas múltiplas e espaçando tempos separados, como arranjos de composição intencionais.

Peixoto (1989) fala que a repetição ao infinito banaliza as imagens e o trecho abaixo nos remete à cidade como espetáculo.

A velocidade provoca, para aquele que avança num veículo, um achatamento da paisagem. Quanto mais rápido o movimento, menos profundidade as coisas têm, mais chapadas ficam, como se estivesse contra um muro, contra uma tela. A cidade contemporânea corresponderia a este novo olhar. Os seus prédios e habitantes passariam pelo mesmo processo de superficialização, a paisagem urbana se confundindo com outdoors. O mundo se converte num cenário, os indivíduos em personagens. Cidade-cinema. Tudo é imagem (PEIXOTO, 1989, p.361).

As técnicas de construção de cidades contemporâneas estão conscientizadas do estado de ruptura e fragmentação do espaço urbano incluindo o fluxo sem fim de formas combinatórias que elas decorativamente dispersam através de sua superfície quebrada. Parece não haver centro nessa cidade, nenhum sujeito responsável pela sua organização, nenhuma força motriz atrás de sua fragmentação aceita.

Foi somente com a cidade do espetáculo que o pedestre viajou através de uma seqüência díspar de lugares cujo decoro e composição intencionalmente aludem a lugares diferentes e outros tempos, cuja montagem complexa aniquila o espaço intermediário, cujo cenário imposto e inserido em quadros pictóricos por ingenuidade negligenciam qualquer ordem racional. Contudo, cada uma dessas unidades de composição tem um tema bem codificado e motivado, uma peça dentro de uma peça por assim dizer, representada intencionalmente para ludibriar o olhar do espectador através da visibilidade pura do espetáculo enquanto encobre a aparência de uma imagem fragmentada e danificada da cidade como um todo.

A cidade do espetáculo passa a ser a cidade reduzida ao puro jogo de imagens e desenvolveu laços íntimos com a lógica do consumismo e a venda de estilos de vida de lazer. O espetáculo é, apesar de tudo, sempre um espetáculo. Em tais horas e em tais lugares, o espectador espera ver um festival de luzes, demonstrações lúdicas e ornamentações exuberantes no palco e no meio da platéia.

Em algum tempo nos anos 60 e no início dos 70, a paisagem urbana e suas atividades de lazer começaram a ser circunscritas por estruturas de consumo sensorial, até que o seu terreno fosse invadido com supermercados e comodidades à venda. A linha modernista supostamente separando a arte da cultura popular foi renegociada porque o espetáculo do capital e o consumismo não pareciam mais ser uma ameaça alienadora. A identificação e prazer de cada consumidor pareciam ligados a uma série de estilos de vida alternativos e ensaiado em anúncios e segmentos cenográficos da cidade. A cidade do consumo, revelando na sua própria imagem e aparência, bloqueava qualquer consciência de uma realidade que

poderia diferir desse espetáculo de formas puras e desse jogo de escolha dos consumidores. Todo um complexo do olhar foi posto em ação pela força do entretenimento puro, pelo próprio ato de mostrar, que manteve o olhar focado nas aparências superficiais e construiu conjuntos de imagens. Vitrines, bens embalados, arquitetura, preservação histórica, televisão, todos vieram ao mesmo ponto focal – a cidade do espetáculo teatral.

As novas tecnologias de produção cultural e consumo saturaram a cidade do espetáculo com uma gama de imagens. A diversão em excesso da cidade do espetáculo causa amnésia histórica e reconciliações falsas. Não permite perspectivas críticas fundadas em valores formados fora do mercado, além do alcance da imagem, em oposição à estetização da vida cotidiana.

A cidade do espetáculo, Florianópolis e seus artistas.

Paulo Gaiad, Fabiana Wielewicki e Lela Martorano são artistas que lidam com uma gama imensa de imagens e utilizam recursos da tecnologia em seus trabalhos. Igualmente, mantêm uma atitude de distância da cidade. Neles, a cidade continua sendo um ‘ espetáculo’, isto é, um objeto firmemente mantido a distância do espectador. Nos três e em especial, nas obras de Lela Martorano, parcelas fragmentadas do espaço da cidade como elementos autônomos não dizem nada sobre a cidade como um todo. Na cidade destes três artistas, parece não haver centro, nenhum sujeito responsável pela sua organização, nenhuma força motriz atrás de sua fragmentação aceita; percebemos também seqüência díspar de lugares cujo decoro e composição intencionalmente aludem a lugares diferentes e outros tempos, cuja montagem complexa negligencia qualquer ordem racional. Vemos a visibilidade de suas obras encobrendo a aparência de uma imagem fragmentada e danificada da cidade como um todo. Realidade e referências de representação equivalentes em reflexões infinitamente espelhadas, em um agrupamento contemporâneo de formas eletrônicas imateriais, disposições seriais de representações e mensagens. Vemos em suas obras, certas curvas, caminhos e malhas oblíquas que territorializam, dimensionam e ocupam alguns centros urbanos, entre eles, Florianópolis, que agora nada mais é do que mais uma aldeia global.

Neste final de milênio a compreensão espaço – temporal e as estratégias globalizantes via informatização e uso de tecnologia de ponta nos leva a tratar do espaço como meras áreas de passagem e de traslados – rápidos, impessoais, definidos por Marc Augé como Não-Lugares: “o espaço do não-lugar não cria identidade singular nem relação, mas solidão” (1994, p.95). São espaços eximidos de todo caráter comunitário, social, histórico. Espaços desterritorializados, atemporais.

Todo o processo de criação das obras e suas exposições são assumidos pelos artistas, no sentido de constituí-la realmente como um significativo acontecimento cultural. Eles alimentam e re-posicionam um necessário debate da visualidade contemporânea ao fazerem emergir um jogo de forças entre as tensas elipses da cidade, do circuito cultural das artes plásticas, dos espectadores e da produção artística recente. Seus trabalhos apresentam-se como um espaço para a discussão e reflexão artísticas, lugar da tensão do inusitado e da permanente ressignificação das coisas. Faz também uma aposta no papel da arte como entendimento de nossa época. Podemos afirmar que um dos propósitos, ou constituintes, da linguagem artística é a possibilidade de fazer estranhar a nós mesmos e ao meio em que vivemos, em micro e macro sociedades. Estranhar, numa acepção ampla é experimentar o novo, o não conhecido, e é também não reconhecer o que nos é familiar. Mudar a perspectiva de nosso olhar, experimentar outros pontos de vista na apreensão do mundo e, assim, compreender a densidade dos tecidos do real. E é poder olhar a nós mesmos com novos e distanciados olhos, observar-nos criticamente em nossa fragmentada condição contemporânea. Descobrir o outro, a outra realidade, o outro mundo, a outra racionalidade, e a complexidade da trama de nossa realidade. De um lado, pensa-se a atuação artística como atividade de produção de conhecimento e, de outro, deposita-se na múltipla equação do estranhamento um dos princípios de pensamento sobre o fazer artístico^{2vii}. As coordenadas com as quais percebemos a realidade e agenciamos seus sentidos são manipuladas distintamente pelos artistas analisados.

A idéia do tempo está ligada à brevidade do instantâneo, em Lela Martotano, quando utiliza a fotografia e faz intensas reflexões sobre o assunto da memória, fotografia e artes plásticas, tendo como pano de fundo, imagens arquitetônicas. Uma cidade na qual as apropriações de estilos históricos e alusões cenográficas re-encenadas agora se tornam nós em conexão dentro de uma composição urbana rasgada por vias de alta velocidade e circuitos eletrônicos invisíveis. Através de simulações, manipula espaço e tempo, viajando nostalgicamente para trás através de construções históricas (pós-modernismo). Utiliza conjuntos de palcos simultâneos, justapondo perspectivas múltiplas e espaçando tempos separados, como arranjos de composição intencionais. A cidade do espetáculo é reduzida ao puro jogo de imagens.

²Reis, Paulo. Estranhamento – curadoria da exposição coletiva inserida no programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná.
http://www.agora.etc.br/revista_online/res_01.html. Acesso em 23.03.2003.

A mesma idéia de tempo está ligada à simultaneidade e ao momento presente, em Fabiana Wielewicki, com um espaço engendrado circunscrito ao urbano. O modelo representacional para esse novo urbanismo de movimento perpétuo no qual imagens fátuas e cenas maravilhosas deslizam lado a lado em justaposições paradoxais e alusões magnéticas: é o cinema e a televisão, com suas tomadas em movimento, montagens, aproximações, câmeras lentas, sua experiência explorada de choque e as colisões do seu efeito de montagem. Essa cidade contemporânea é puro espetáculo escolhendo um olhar programado e projetado. Tanto em Fabiana como em Lela, observamos a justaposição de temporalidades diversas, na organização dos lugares. Alguns artistas produzem obras que guardam uma prudente distância do mundo e não se deixam macular pela sujeira e nem pelo ruído. É o caso de Fabiana, especialmente. Em Paulo Gaiad, a idéia de tempo está mais ligada à natureza recriada e ao território do privado, com seus diários e anotações.

Todos eles, a princípio, apresentam o fazer artístico como uma inquietação e pesquisa de novos olhares e materiais, mas também afirmam e refletem a relação, sempre renovada, entre arte e vida, preservando uma distância que parece ser necessária, ou inevitável.

Observa-se nestes artistas um exercício de aproximação entre muitas questões recorrentes na produção artística contemporânea, mas especialmente duas. A primeira se refere à imagem e à escrita. A segunda está ligada à idéia de demarcação de território, de lugares que guardam suas características de origem, mas que sejam trabalhados simbolicamente pelos artistas. Poéticas como o transitório e o precário, sendo que a crise do sujeito e a crise do objeto são indissociáveis do impacto causado pela implantação inexorável de processos de produção industrial.

Se fizermos uma leitura retrospectiva, a cidade do espetáculo nas artes, começa a aparecer nos anos 70 no mundo e nos anos 90 em Florianópolis. De modo geral, vinte anos, parece, sempre nos separaram do que acontecia nos centros de vanguarda. Acredita-se que dos anos 90 em diante, entramos em um mesmo compasso. De fato, o que aqui se vê pode ser visto em qualquer centro de vanguarda em arte no mundo. Certamente consequência das imagens veiculadas na tela do computador, da televisão e do cinema, as imagens decompostas da cidade do espetáculo.

Para Christine Boyer (1994), que também descreve os espaços cênicos da memória, os meios eletrônicos globais mudaram a relação da memória coletiva, história, e também dos espaços urbanos, pois a memória agora consome o passado como um conjunto de imagens reconstruídas manipuladas e re-arranjadas. O que resulta é uma estética envolvida na repetição de modelos já conhecidos e conjuntos formais. Nessa mimética de algoritmos

computacionais, linguagens modelo geram parcelas fragmentadas do espaço da cidade como elementos autônomos que não dizem nada sobre a cidade como um todo.

Essa mentalidade recursiva é serial, espaços urbanos produzidos em massa em todo o mundo ocidental são reproduzidos de modelos e moldes já conhecidos.

A arte e arquitetura pós-modernas presumiram que imagens e artefatos trazem o registro do passado; eles ou falam do seu papel histórico ou carregam memórias ao presente. Oportuno neste ponto, destacar um pensamento de Jean Galard (2000):

A filosofia de Kant fez da distância um fator essencial da percepção estética (por causa dessa distância é que a experiência estética pode ser qualificada de ‘desinteressada’). Para ele, grande parte do pensamento sobre a arte, no entanto (o de Nietzsche em particular), e grande parte da atividade artística opuseram-se a esse distanciamento do objeto estético. Assim, a ‘paisagem’, tal como existiu e prevaleceu durante cinco séculos, parece, hoje em dia, ‘desfeita’. Desfez-se, decompôs-se, sob o efeito de uma vontade de apreender o espaço de modo diferente. E talvez tenha sofrido sua primeira derrota quando, em vez de permanecer a uma distância fixa, o espectador começou a mover-se (Proust percebeu claramente que de um carro em movimento surgem coisas muito diferentes da paisagem tradicional). Pode-se conceber uma paisagem dinâmica? Uma paisagem feita para o homem que voa? A cidade continua sendo um ‘ espetáculo’ (isto é, um objeto firmemente mantido a distância do espectador) quando Anselm Kieffer a sobrevoa, a afasta, a abala? O que vem a ser uma paisagem (a de São Paulo?) sob a passagem de Lilith? (in AGUILLAR, 2000, p.54).

O texto reporta e recorda imediatamente Fabiana Wielewicki e sua prudente distância com que observa a cidade. Não existe diferença. Trata-se da mesma experiência, da mesma sensação, do mesmo enredo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

-
- FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FRANZ, Teresinha Sueli. **Da avaliação das compreensões à estratégia de ensino: o caso de uma pintura histórica brasileira**. Tese de doutorado. Universidade de Barcelona. Faculdade de Belas artes, 2000.
- HUG, Alfons Juntando cacacos urbanos. In: **Revista Época**, São Paulo: n. 199, ano IV, mar. 2002a, p. 98.
- ANDRADE FILHO, João Evangelista. Arte contemporânea em Santa Catarina – **Cadernos do MASC**. Caderno 1. Florianópolis: SC Ind. Gráfica Agnus. Abril 2001.
- FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CERTEAU, MICHEL DE. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FARIAS, AGNALDO. **Arte Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002. [Coleção Folha explica].
- AGUILLAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento: o olhar distante - the distant view**. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- FABRIS, Annateresa (org.). **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de

-
- ANDRADE FILHO, João Evangelista. (org). Arte contemporânea em Santa Catarina. **Cadernos do MASC**. Caderno 1. Florianópolis: Ind. Gráfica Agnus. Abril 2001.
- ARGAN, Carlo Giulio. **A história da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- BOYER, M. C. **The city of collective memory**: its historical imagery and architectural entertainments. Cambridge (Massachussetts): MIT Press, 1994.
- BRESCIANI, Maria Stella. A cidade das multidões, a cidade aterrorizada. In: PECHMAN, R. M. (org). **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994. p.9-42.
- _____. Cidade, cidadania e imaginário. In: PESAVENTO, Sandra J.; SOUZA, Célia (orgs.). **Imagens urbanas**: os diversos olhares na formação do imaginário. Porto Alegre: Editora da UFRS, 1997. p.13–20.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- Reis, Paulo. Estranhamento – curadoria da exposição coletiva inserida no programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná. http://www.agora.etc.br/revista_online/res_01.html. Acesso em 23.03.2003.