
A obra possuída pela cidade, mesmo¹

Luizan Pinheiro*

Este artigo propõe outro olhar sobre duas obras no espaço urbano do centro do Rio de Janeiro: “*Grande Quadrado Vermelho*” (1996) de Franz Weissman e “*O Passante*” (1992) de José Rezende; como *leitmotiv* para pensar a vida da obra no espaço urbano das grandes cidades e seus acontecimentos insólitos.

Arte, Cidade, Espaço Urbano

Convulsões

Para além de toda e qualquer intencionalidade da obra de arte inserida no espaço urbano, está o seu imprevisível devir de objeto submetido à turbacão da cidade e seu fluxo caudatário, de onde jorram todas as interferências possíveis sentidas pelo objeto. Desde tornar-se abrigo para mendigos em noites solitárias às intervenções das pichações, que possibilitam novas leituras do objeto no *campo ampliado*, a vida da obra, que denominaremos aqui de “obra urbana”, é produto de sua relação com o meio. Estas inúmeras observações que mantivemos das obras “*Grande Quadrado Vermelho*” (1996) do artista carioca Franz Weissman e “*O Passante*” (s/d) do paulista José Rezende,² é o que permite a explosão deste delírio cotidiano.

*Luizan Pinheiro é Doutor em História e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Professor da FAV - Faculdade de Artes Visuais do ICA - Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará - UFPA. (luizan40@hotmail.com/ luizan@ufpa.br)

É comum encontrarmos no espaço urbano das grandes cidades, obras de arte que, no geral, contribuem para um possível embelezamento do local; estabelecendo relação com os espectadores, provocando níveis de fruição e interferindo no seu cotidiano. Ao afastarmos-nos de determinada indicação cultural e estetizante, encontramos a condição da *obra possuída pela cidade, mesmo*, gerada pelas infinitas intervenções possíveis que a cidade promove.

Habitação para mendigos, interferências de *excrementos*, pichação, incisões, grafismos, cartazes de propaganda etc., a obra quando inserida no espaço da cidade, atinge uma espécie de *grau zero* de sua existência, isto é, deixa de ser definida apenas pelas intenções do artista que a criou num dado momento e lugar como potência *sígnica*, baseada num conjunto de indicações e sentidos dados por seu criador, e passa a absorver para si uma série de novas interferências que a enriquecem, levando-a a infinitos desdobramentos. Sua existência dá-se a partir daquele ponto de instauração e localização, contudo, marcada pelos acontecimentos diuturnos da cidade. Sua sujeição de obra pauta-se pelo contingente de situações a que está submetida. Seu *dever* se constrói das vivências e do comportamento da cidade, aliado às intempéries do tempo, produzindo seu corpo-forma, revestindo-o de novas configurações e desidentidades múltiplas, na medida em que todas as alterações formais que lhe são provocadas pelas inúmeras interferências geram uma riqueza visual, formal e *sígnica*. Seus sentidos se multiplicam ininterruptamente. Sua fisionomia esgarça-se, enquanto ela é levada a novos processos *matéricos* e formais.

A intensidade de todas essas interferências é o ponto nodal da vida da obra, as mudanças, as metamorfoses, amplificam um sentido mais radical da própria experimentação da arte: aquele sentido que permite aos indivíduos uma vivência *mática*, física, direta da obra e seus fluxos significativos. Ativando um *campo de possibilidades* frutivo para o espectador; tal como Umberto Eco indica em seu livro *Obra Aberta*.³ Temos então a condição da obra não só passível de contemplação, mas como uma experimentação tátil, concreta, diluindo toda e qualquer intencionalidade e/ou *sacralidade* do objeto. Instaurada no plano de uma mundanidade, conformando-se ou não com a fisionomia da cidade, a obra reassume um antigo sentido de sua função: possuir e ser possuída por seus habitantes numa dimensão vivencial e existencial, pautada num sentido ritualístico das ações, dada sua sujeição ao espaço urbano, mesmo que afirmando sua própria destruição.

A idéia da obra propiciando alteração na paisagem leva-nos a uma percepção de que tudo pode ser feito com ela, na medida em que escapa a todo e qualquer tipo de poder e controle, pois sua condição de existência é definida no *confronto* com a complexidade do espaço urbano e para

o estado do homem na cidade. Não é possível algum tipo de condicionamento, malgrado a vigilância do poder público sobre tais objetos. Nelson Brissac Peixoto diz que:

“A arte, assim como a filosofia é modo de habitar a cidade. E, nesse sentido, a arte não existe na cidade. Ela é a cidade enquanto a cidade reflete a si mesma. Ela apresenta o estado do *tráfico de interesses*, paixões, pensamentos, tudo aquilo que envolve nossa experiência urbana.”⁴

E o que mais é possível perceber, relacionado às obras acima citadas, é que o estado do *tráfico de interesses* solicita da obra outra *postura*, afirmando suas novas dimensões dialógicas com o meio. Com isso, a idéia de transgressão do plano da obra no espaço, abre-se na metrópole como um dos sentidos da vida cidadina. É inútil tentar estabelecer os limites instituídos da fruição ao espectador quando do seu encontro com tais obras; como se fosse possível planejar a vida da obra no espaço urbano sem levar em conta o jorrar de práticas diversas no espaço, o nível de *entropia* gerado pela própria cidade e sua dimensão caótica.

A confiança do poder público em afirmar sua presença por meio da obra, seja no plano de uma política cultural ou apenas na perspectiva de aumento dos graus de vivência estética dos espectadores, são inevitavelmente confrontados com as “imposturas estéticas” da população. Não é à toa que o processo de interferência e depredação do chamado patrimônio público se alastra nas grandes metrópoles. Como diz Jonathan Raban: “a cidade é um lugar demasiado complexo para ser disciplinada (...) labirinto, enciclopédia, empório, teatro, a cidade é lugar em que o fato e a imaginação simplesmente têm de se fundir”.⁵ E tal fusão implica o desbravar possível das obras na cidade, pois o estado de vida da obra está indissociado do estado de vida da cidade. E não podemos pensar as obras apenas como objetos individualizados, pois seus sentidos já foram dilacerados pelo dinamismo da urbe desde sua aparição no meio.

As convulsões urbanas são o ponto nevrálgico, atingem de tal modo as obras de forma a produzirem, quase que de modo pleno, a perda dos referencias poéticos imaginados por seu autor. É claro que um rompimento total com os signos originários talvez não seja de todo possível. Mas o dinamismo da urbe amplifica os signos da obra, recriando-a no plano da cidade, mutabilizando-a pelas explosões significativas e inevitáveis. O artista e crítico carioca Ricardo Basbaum é certo ao dizer que:

[A] atuação da arte contemporânea pode ser definida a partir do conceito de *intervenção*, em sentido amplo, significando o enfrentamento de um campo espaço-temporal que deve ser desterritorializado pelo potencial ambientalizante da obra, instalando outra dimensão plástica.⁶



José Resende

O passante, 1992,
Escultura no espaço público/ RJ
Fotografia de Luciano Vinhosa

Isto nos leva a pensar que se através da obra é possível instalar outra dimensão plástica, pela ótica de um enfrentamento espaço-temporal, visto que o artista pode fazer valer uma desterritorialidade possível, através de níveis de intervenção, é suficientemente plausível que de outro modo, as intervenções nas obras urbanas realizem essa dimensão plástica de modo mais pleno através do confronto e conflito das redes de relações que só a cidade produz. E o potencial ambientalizador da obra se redefine indefinidamente.

Isso tudo pode parecer meio incômodo, mas se observarmos as duas obras referenciadas aqui, constataremos que no geral, os espectadores-transeuntes, relacionam-se com elas como se aqueles objetos fossem apenas e passivamente, um objeto qualquer ao qual se pode fazer o que bem entender. E isso ocorre de modo natural, visto que tais sujeitos entendem a obra no espaço público,

do lugar de quem não tem em absoluto qualquer necessidade de atribuir-lhe um significado mais espiritual, transcendente ou coisa que o valha; senão como mais um dos muitos objetos emudecidos que compõem a visualidade cotidiana.

Não queremos com isto atribuir qualquer valor ao ato em si desses espectadores, mas apenas dar a perceber que a presença de obras no espaço urbano, tornou-se tão comum, a ponto dos espectadores estabelecerem uma relação de familiaridade tão profunda com a obra, que sua riqueza formal e visual transforma-se numa experiência radical para o homem urbano. Estes sujeitos se apossam do objeto como se pertencesse a eles. E de certo modo pertence. Pois a cidade é sua *sala de estar* como indica Baudelaire. Enquanto o chamado sistema de arte enredou-se num comportamento disciplinar diante do objeto, segmentando sua condição aurática e ritualística em que o espectador é submetido a um conjunto de regras de *etiqueta fruitiva*, tendo que passar por inúmeros constrangimentos institucionais para contemplar-conhecer a vivência, a subjetividade plasmada nas obras de tantos artistas; no espaço urbano, o constrangimento dá lugar a uma familiaridade, a uma experimentação que poderíamos afirmar que só na cidade de fato a obra é plenamente sentida e, portanto, totalmente *aberta*. Não estamos com isso querendo afirmar que não se proteja o objeto de danos possíveis. Mas colocar sensores para manter a distância do espectador da obra, como ocorre em muitos museus virou neurose. Nem sequer conseguimos ver as marcas de pincel em certas pinturas porque a distância não permite. Não temos como sentir o cheiro da arte.

Confronto

O professor Paulo Knauss em seu trabalho “*Olhares sobre a cidade: as formas da imaginária urbana*” afirma sobre o “*Grande Quadrado Vermelho*” de Weissman:

A peça se situa de modo descentralizado no contexto urbano em que se localiza, não propondo articulações espaciais que instaurem uma perspectiva que exerça o “poder do centro”; ou “não revela apenas um caráter deslocado no contexto urbano”. (...) sua forma se desloca de modo dinâmico diante do olhar do passante. De cada novo ângulo, a peça revela uma volumetria distinta, variando entre uma solução em linha e um volume largo. Da mesma forma, ela pode pender tanto para um lado, como para outro.⁷

E de *O Passante de Rezende* ele diz:

[A] solução verticalizada e estreita se abre como dois pés que se esticam, como alegoria do caminhar na cidade, oferecendo um movimento que acompanha a passagem dos pedestres, que se deslocam intensamente no cotidiano daquele espaço urbano de circulação.⁸



Franz Weissmann

Grande quadrado vermelho, 1996
Escultura no espaço público/ RJ
Fotografia de Luciano Vinhosa

Nada mais óbvio. Tais análises ratificam nossas observações, mas de outro lugar, pelo fato de os “usuários” da obra redimensionarem sua perspectiva *estética* (embora a maioria sequer tenha consciência deste ato) para campos em que as afirmações de Knauss soam como destituídas de observações mais acuradas da vida da obra no espaço urbano.

Em primeiro lugar, as obras são tomadas por Knauss sem as interferências sofridas no entorno, sem as mutabilidades efetivas que lhe garantem outros sentidos, dados pelo fluxo dos habitantes da cidade. São definidas como objetos que se relacionam com um espaço pré-concebido, real, físico, sem levar em conta que um dos fatores que inscrevem a idéia de espaço são as *relações*. Portanto, deixa de lado o fato de que o espaço se dá na correlação de força entre a obra, o entorno e os espectadores que se opera no acontecimento estético e deflagra a existência da obra no espaço.

Na cidade a obra é um *acontecimento* que se constitui na condição de um des-lugar: impossível de ser pensado como acabado. E o devir da obra são os fluxos inevitáveis que são produzidos no acontecimento da cidade. Assim, qualquer obra no espaço público é inevitavelmente passível de todo tipo de interferência. Um jorrar de sentidos, alternâncias e mutabilidades, num quadro de desordem no âmbito da relação obra-cidade que se revela nesse confronto algo ampliado; relações impossíveis de serem vistas como definitivas, mas que nos levam a sentir a obra como possibilidade de ampliação de nossa vivência urbana.

Mesmo que Knauss estabeleça as conexões sugeridas pela forma da obra (o vazio, ou a idéia de dinamismo em função do deslocamento do corpo do espectador em velocidade, no carro ou andando, por exemplo), ainda assim está longe de levar em conta as práticas intervencionistas sofridas pela obra, que dão seu caráter de objeto dinâmico e que nos levam a pensar os aspectos produzidos pelo fluxo cotidiano a que a obra está sujeita como aquilo que acrescenta em sua forma novos sentidos, novas explosões e novas relações fruitivas.

A vida da obra está vinculada ao que é possível em seu corpo-forma: bêbados perdidos na noite suja submetem a obra a banhos de ácido úrico: *xixi expressivo*; carros soltam fuligens que produzem novas texturas alterando a cor original; pichadores tatuam seus *tags* estranhos e os pombos protegem-se dos raios do sol intenso. Esses micro-eventos e tantos outros que atravessam o corpo da obra é que redimensionam a cada dia a função social da obra como um objeto mundano.

Alguma simulação e intervenções possíveis

A necessidade de desconstrução de modelos de apreensão reducionista da obra no espaço urbano produz uma densidade propícia para entendermos de outro lugar a noção de intervenção que amplia os sentidos da obra urbana. Ao afirmarmos que a obra sofre inúmeras intervenções aleatórias ou conscientes sobre sua forma, queremos enfatizar que na cidade não temos nenhuma possibilidade de controlar o trânsito de interferências que produzem as inevitáveis tensões, que enriquecem a vida da obra, retirando-lhe da condição de objeto mudo, de seu poder simulador, pois há uma simulação gerada pela obra, criando um falso espaço, uma falsa idéia de beleza espacial da cidade. Em grande parte esses objetos querem apenas aumentar o grau de encantamento que o espaço instaura. Minimizar a tensão visual que a aguda crise social, econômica e cultural produz no contemporâneo. Obras de arte na cidade são possibilidades de experimentarmos algum tipo de



Franz Weissmann
Grande quadrado vermelho, detalhe
Escultura no espaço público/ RJ
Fotografia de Luciano Vinhos

sentido de conforto e beleza, que nos tranqüilize do caos urbano, afirmando algum sentido de ordem. São objetos simuladores em certa medida, mas estão completamente à mercê das incongruências cotidianas. Como Baudrillard observa:

A transgressão, a violência são menos graves porque apenas contestam a partilha do real. A simulação é infinitamente mais perigosa, pois deixa apenas supor, para além de seu objeto, que a própria ordem e a própria lei poderiam ser mais que simulação⁹

Assim, a obra urbana inclui-se como dimensão da lei e da ordem. Sua fenomenização e manutenção são da ordem do simulacro. Mas ao insurgir no espaço urbano ganha vida nova, é pervertida, prostituída, explorada, violentada: restaura-se assim sua condição trágica. Tal condição nos atira para outros campos além da idéia de produção de conhecimento, educação ambiental e por aí afora. Não se pode deixar de lado as metamorfoses e o dinamismo do espaço que surpreendem todos os objetos definidores desse próprio espaço. Portanto, afirmar a desordem é afirmar a beleza.

Desse modo, é interessante pensar a partir de impossibilidades homogeneizadoras de experimentação dos objetos artísticos na cidade, pois no contemporâneo não cabe uma idéia fechada de experimentação do corpo da cidade. Instaure-se dia a dia as *intervenções possíveis* para afirmar que os supostos objetivos da configuração do espaço urbano, por meio da obra como um de seus elementos propulsores de sentidos estéticos, abrem caminho para as subversões das obras no espaço e do próprio espaço em si, produzindo novas dimensões da relação obra-espectador-cidade, intervenções que atingem níveis insuspeitados de sentidos complexos e enriquecedores das obras.

As poéticas contemporâneas têm deixado os espectadores de lado, como integrantes da obra, colocando-os tão somente como contempladores passivos na cidade, “alinhados no seu delírio respectivo de identificação com modelos diretores, com modelos de simulação orquestrados”,¹⁰ nas palavras de Baudrillard. Talvez aí esteja localizado um dos sentidos das intervenções, depredações, danificações das obras presentes no espaço urbano, pois a cidade é um campo de experimentação e não comporta indefinidamente certos modelos diretores. “O próprio conceito de espaço público está em crise. Numa cidade onde não se sabe mais o que é público, o que é privado, fomos alienados do espaço público que, na verdade, é um espaço de guerra”¹¹ diz Nelson Brissac Peixoto. *Espaço de guerra* que se projeta nessas intervenções que solapam as obras no espaço urbano.

As marcas cotidianas que nelas são impregnadas, recolocam no plano de uma *arte urbana*, a própria condição da obra como objeto vivo e reverberante dos *tráficos de tensões*. Para além de todo e qualquer valor cultural atribuído às obras, está o fato de que todo objeto artístico submetido aos embates cotidianos revela as condições dos indivíduos e seus conflitos nas lutas do dia a dia nas grandes metrópoles do país. E perceber a obra de arte no âmbito de sua interferência no meio urbano, tem um sentido de entender inúmeras relações possíveis que se estabelecem entre o espectador, o meio e os fenômenos da natureza.

Neste caso, as observações das obras em questão, levaram-nos a descobrir acontecimentos outros que revelam a vida da obra em seu *locus*: todas as interferências dimensionam a obra numa vivência intensiva, instaurada em sua configuração matérica e formal. A relação homem-obra revela as condições do homem urbano.

Dentre tantas cenas, enfatizamos aquelas que colocam a obra submetida a um universo diversificado de experimentações: obra-tatuada, obra-depredada, obra-incisada, obra-pichada, obra-habitada, obra-banheiro público e assim por diante. Com isso, essas explosões de sentidos tornam as obras mais ricas por revelarem quem somos e o que é a cidade, sua turbação, sua pulsação e metamorfose no tempo-espaço; muito mais do que simplesmente aquilo que intenciona os planos diretores emudecidos de si. Assim, para além de tudo o que a obra é, quando do processo de criação e instauração na urbe, está sua condição de *obra possuída pela cidade, mesmo*.

Referências Bibliográficas

BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. In: REVISTA USP, São Paulo, n. 40, dez/fev. 1998-1999.

BASBAUM, Ricardo. “*Quatro Característica da Arte nas Sociedades de Controle*”. *Texto Mimeo*. S/D.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991. p.30. SESC, 1998.

_____. *Kool Killer ou A Insurreição Pelos Signos*. Revista Cine Olho nº 5/6 jun/jul/ago 1979. Este texto encontra-se também em *rizoma.net*.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte e cidade*. In: MIRANDA, Danilo Santos (org.) *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998.

KNAUSS, Paulo. “*Olhares sobre a cidade: as formas da imaginária urbana*”. In: *Cidade-Galeria: arte e os espaços urbanos*. Anais do 8º Encontro do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. set. 2001.

RABAN, Jonathan. In: HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

Notas

¹ Licença poética à obra de Marcel Duchamp: *O Grande Vidro ou A noiva despida por seus celibatários, mesmo (1915/23)*.

² A obra de Weissman localiza-se na Av. República do Paraguai e a de Rezende no Largo da Carioca, ambas no Centro do Rio de Janeiro.

³ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 38.

⁴ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte e cidade*. In: MIRANDA, Danilo Santos (org.) *Arte Pública*. São Paulo: SESC, 1998. P. 116.

⁵ RABAN, Jonathan. In: HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993. p. 17.

⁶ BASBAUM, Ricardo. “*Quatro Característica da Arte nas Sociedades de Controle*”. *Texto Mimeo*. S/D. p. 5.

⁷ KNAUSS, Paulo. “*Olhares sobre a cidade: as formas da imaginária urbana*”. In: *Cidade-Galeria: arte e os espaços urbanos*. Anais do 8º Encontro do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ. set. 2001. p. 16.

⁸ Idem. p. 16.

⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991. p.30.

¹⁰ Idem. p.37.

¹¹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte e cidade*. In: MIRANDA, Danilo Santos (org.) *Op. Cit.* p. 117.