

A arte, o urbano e o social: um espaço de provocação

A arte, o urbano e o social: um espaço de provocação

Tatiana Palma Guerche

Resumo

Este artigo tem como objetivo propor considerações sobre os novos espaços ocupados pela arte e como esta pode interferir no espaço comum, no espaço urbano, criando uma rede de significações e reestruturando relações no meio urbano. A reorganização da sociedade contemporânea engloba também a reorganização dos espaços da arte, para exemplificar tais intervenções buscou-se destacar a obra de dois artistas que trabalham exclusivamente no espaço urbano, Jenny Holzer e Rafael Lozano-Hemer. Diante de tais considerações, busca-se visualizar como a arte comporta-se inserida no espaço das cidades, bem como inquirir outros arranjos de composições e fazeres que provoquem intensidades do viver.

Palavras-chave: Arte; Urbano; Intervenção.

Abstract

Contemporary artists, aiming launching provocations, play with ambiguity and alterity in their production to discuss elements of the visual arts' system itself - the figure of the artist, the museum, the cultural journalism, etc. In dialogue, we analyze the projects of artists such as Yuri Firmness (with his "invented artist" Souzousareta Geijutsuka) and Bruno Moreschi (with his project ART BOOK, where he creates an encyclopedia of art with 50 fictional artists designed by him). In this context, the research involves the practical development of the persona of a "technological artist" - a chatbot that pretends to be an artist acting in a "teleperformance" on the Internet - supposedly introducing a "direct" relationship between artist and audience.

Keywords: Art; Urban; Intervention.

ISSN: 2175-2346

O presente artigo propõe considerações sobre certas interpenetrações entre os espaços da arte e do espaço urbano, afirmando o potencial da arte via suas intervenções e seu poder de produzir provocações no espaço urbano e nas relações sociais.

Nesse sentido, questionamo-nos que, ao falarmos sobre arte, prioritariamente de arte contemporânea, não podemos deixar de refletir sobre nossa condição dentro de uma sociedade descrita como “estruturada” e por outro lado “fluida”. Como podemos articular percepções em meio a acontecimentos velozes, difíceis de acompanhar? Como a arte pode penetrar nessa trama social que constitui os espaços urbanos?

Hoje não precisamos nos deslocar até um ambiente institucional cercado por uma espécie de aura, como os museus, para entrar em contato com as suscitações artísticas, as tecnologias existentes nos permitem visualizar inúmeros espaços nos quais a arte se faz presente. O foco aqui é destacar como a arte pode habitar também o espaço urbano das cidades, espaço tido na maioria das vezes como neutro, por se tratar de público, mas que na verdade não é imparcial. Nesse espaço de diversos cruzamentos a arte opera com diferentes composições e fluxos. É como se a arte vazasse pela vida social, como Bauman nos aponta:

Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tipo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la, assim, mais do que lhes toca ocupar. (BAUMAN, 2001, p.8)

São os tempos líquidos, definidos por Bauman, que transformaram a maneira como a arte ocupa novos espaços, atinge outros públicos e gera novas significações e subjetividades. A arte já com sua característica inerente de sempre estar propensa às mudanças, apropria-se desse mundo fluido para perpassar diversos níveis de uma determinada sociedade, e conseqüentemente desestabilizar determinados espaços. Habitamos essa sociedade fluida, como enfatiza Hall:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas do final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado nos tinham fornecido sólidas localizações como sujeitos sociais. (HALL, 2001, p.9)

Nessa tal sociedade fluida e neste movimento a arte, no entanto, precisa ser provocativa. Esse perigo torna-se explícito no sistema atual, capitalista que se apropria intencionalmente da fluidez. A mutabilidade, a destruição de um sistema que identificaria uma ruptura, torna-se um elemento de controle do capitalismo atual. O poder atual não se restringe apenas ao controle das instituições, dos sujeitos, mas também atua diretamente nos fluxos. De acordo com Deleuze e Guattari (1976), a descartabilidade e a crise institucionalizada são características do sistema capitalista. Quanto mais algo se desorganiza e se torna esquizofrênico, mais se torna segmentarizado e mais funciona no capitalismo, já que a sobrecodificação de seus códigos se dá na segmentaridade.

Dessa maneira, é justamente sobre os fluxos da sociedade que a arte precisa atuar, nas diferentes forças que fazem parte da trama social e que perpassam todas as relações que ali são estabelecidas. Foucault destaca em seus textos o poder e as relações que esses fluxos estabelecem nas sociedades, ele defende uma espécie de genealogia, na qual a constituição do sujeito se dá dentro de uma trama histórica e uma estrutura social, que foi historicamente construída ao longo dos anos. É justamente nessa construção histórica e nessa relação de poder que a arte urbana vai atuar, as questões sobre tal cenário não são claras, como defende Foucault:

Existe atualmente um grande desconhecido: quem exerce o poder? Onde o exerce? Atualmente se sabe, mais ou menos, quem explora, para onde vai o lucro, por que mãos ele passa e onde ele se reinveste, mas o poder... Sabe-se muito bem que não são os governantes que o detêm. Mas a noção de “classe dirigente” nem é muito clara nem muito elaborada. “Dominar”, “dirigir”, “governar”, “grupo no poder”, “aparelho de Estado”, etc.. é todo um conjunto de noções que exige análise. (FOUCAULT, 2006, p.45)

No espaço das cidades esse poder também está presente. Apesar de termos a impressão de espaço público e de que a liberdade ali está presente, estamos submetidos a todo instante ao poder das instituições, na maioria das vezes escondidas, que agem nas relações sociais. Reforçando essa questão, Foucault enfatiza:

seria necessário saber até onde se exerce o poder, através de que revezamentos e até que instâncias, frequentemente ínfimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções. Onde há poder, ele se exerce. Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui. (FOUCAULT, 2006, p.45)

É nessa relação de incerteza de quem exerce o poder que a arte pode direcionar sua força e criar reflexões sobre a construção subjetiva do sujeito que transita nas cidades, no espaço urbano, pois, como explica Foucault, as práticas sociais não dão origem somente a novos objetos e técnicas, mas também faz nascerem novos sujeitos e novas formas de sujeitos do conhecimento.

O sujeito no espaço urbano movimenta-se em todas as direções e para diferentes lugares, sendo essa mobilidade do sujeito também responsável pela construção desse indivíduo. A todo instante é afetado e afeta de alguma forma o espaço pelo qual transita, exerce poder e também se submete a ele, produzindo assim conhecimento, como destaca Foucault:

Não há relação de poder sem a constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder. Erro, hipocrisia que consiste em crer que o saber só aparece onde são suspensas as relações de força. Não há modelo de verdade que não remeta a um tipo de poder, nem saber ou sequer ciência que não exprima ou não implique ato, um poder se exercendo. Todo saber vai de um visível a um enunciável, e inversamente; todavia não há forma comum totalizante, nem mesmo de conformidade ou de correspondência biunívoca. Há apenas uma relação de forças que age transversalmente e que encontra na dualidade das formas a condição para sua própria ação, para a sua atualização. (FOUCAULT, 2006, p.48)

É em meio às relações de poder, exercidas no espaço urbano, que a arte penetra e produz agenciamentos no processo de subjetivação dos sujeitos. Todos que transitam nesse espaço de alguma maneira ou outra produzem conhecimento e impulsionam outros a isso. A arte urbana penetra nas dobras das construções simbólicas dos espaços públicos urbanos, intervindo nos diferentes modos na produção de subjetivações. Pode proporcionar um contato com situações de visibilidade e presença inéditas, destacar ausências ou resistências às exclusões promovidas no domínio público, desestabilizar concepções e instigar novas convivências.

Arte Urbana e Fluxos Sociais

Essa mudança estrutural da sociedade também modificou os espaços até então tidos como tradicionais para a exposição de produções artísticas ao público, ou seja, a arte está na rua, na televisão, no cinema, proporcionando-nos outro campo de investigação. Essa reestruturação das cidades e da sociedade possibilita também que a arte venha ao encontro dos indivíduos que nessa sociedade habitam, e por diversos fatores não têm acesso a tais experimentações artísticas.

Ainda considerada como algo estranho, a rua, o espaço urbano das cidades, é uma espécie de tela para determinados artistas interferirem, concebendo assim novas paisagens. Eles veem nesses espaços os suportes necessários para suas criações. Um espaço totalmente móvel, fluido, sempre em constante transformação, que traz em si várias relações, como aponta Pallamin:

As situações urbanas, tomadas enquanto campos de significação são qualificadas por um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais e estéticas, cujos sentidos perpassam sua materialidade e os processos nos quais se constituem concomitantemente. Por um lado, são essencialmente diacríticas, caracterizando-se pelas diferenças contextuais que estabelecem entre si no decorrer do tempo. Por outro, mostram-se a partir de seus perfis, o que nos impede de ousar estabelecer-lhes um sentido último e definitivo. Este está sempre sendo feito, em movimento de maturação constante”. (PALLAMIN, 2000, p.15)

É o movimento existente nesse espaço, o urbano, que desafia o artista a interagir com ele e com o seu entorno, com os indivíduos que ali circulam, diferentes subjetividades que se manifestam e se confrontam com a obra. Vera Pallamin (2000) analisa que esse fazer urbanístico é para o artista uma forma de contribuir com a metamorfose qualitativa do espaço urbano, pois altera não somente o espaço, como também os objetos. O artista entra numa via de várias direções, no mesmo momento em que ele provoca, ele é provocado. No mesmo momento em que desestabiliza um determinado espaço, o artista também pode ser desestabilizado, pois adentra um campo de múltiplas significações existentes no espaço urbano. Aqui os espaços de troca proporcionam diversas maneiras de conexões, transversais ao exemplo de rizoma, como enfatiza Gallo:

O rizoma rompe, assim, com a hierarquização – tanto no aspecto do poder e da importância, quanto no aspecto das prioridades na circulação – que é a própria do paradigma arbóreo. No rizoma são múltiplas as linhas de fuga e portanto múltiplas as possibilidades de conexões, aproximações, cortes, percepções, etc. Ao

romper com essa hierarquia estanque, o rizoma pede, porém, uma nova forma de trânsito possível por entre seus inúmeros “devires”; podemos encontrá-la na transversalidade. (GALLO, 2003, p. 95)

Os agenciamentos que ocorrem no espaço urbano podem ser definidos como os movimentos do rizoma, não seguem uma linha reta, as narrativas ali produzidas não necessitam de uma linearidade. O conceito de rizoma se aplica muito bem ao espaço urbano, por esse incorporar infinitas multiplicidades em suas cenas.

A proposição de cenas inesperadas é uma forma de indagar e de refletir do próprio artista, é uma nova sugestão de trânsito. Ao pensar sobre o espaço urbano, o artista se defronta com outras pessoas e subjetividades diferentes que, em determinado momento, se relacionam ou não; no espaço urbano o artista trabalha constantemente com o incerto. Podemos dizer que tais proposições provocam subjetividades no lugar de afirmar identidades fixas. Num mundo no qual as opções são mutantes e infinitas, as identidades entram em crise, ressaltado assim por Hall:

A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2001, p.7)

A arte urbana, vista como prática social vai agir sobre as relações sociais que constituem a construção e subjetivação dos sujeitos. Pallamin defende esse ponto de vista apontando que “suas obras (da arte urbana) permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política” (PALLAMIN, 2000, p. 15), englobadas muitas questões que vão além do fazer artístico. O espaço das cidades se tornou um lugar de reflexão, transpassado por ideias políticas, econômicas, culturais, históricas e sociais.

Estes espaços do cotidiano nos quais ocorrem as intervenções artísticas mostram-se plenos de articulações, segregações e rupturas, cujos significados solicitam aproximações específicas. São marcados por descontinuidades que se configuram através de limites sóciofísicos, os quais são associados aos modos e características de suas apropriações. (PALLAMIN, 2000, p.30)

Nesse contexto, torna-se relevante a potencialidade da arte de invenções de lugares e práticas sociais produtivas. Segundo Regina Maria Santos Dias:

Esse processo não se constitui em um aperfeiçoamento de ferramentas para melhor agir sobre as subjetivações, mas consiste em fazer funcionar outros registros de saber, sentir, atuar e ser no mundo – registros que funcionem ao nível molecular, e escapem à lógica identitária e às relações causativas ou justificativas, recusando conceituações que invistam em julgamentos e analogias, problematizando operadores que manejem reconhecimentos e prescrições (DIAS apud VILELA, 1999, p. 237).

É no cenário da cidade que a arte urbana, em todas as suas especificidades, atua e suscita questionamentos e reflexões em quem ali passa. Por muito tempo o graffiti foi

lembrado como o principal exemplo de arte urbana, mas hoje manifestações e técnicas são diversas: colagens, instalações, sons e imagens ocupam a cidade. As manifestações artísticas no espaço urbano são inúmeras, mas aqui nos deteremos a um modo de intervenção específico: as projeções urbanas que utilizam a linguagem como forma de provocação. O espaço urbano atua diretamente como território de multiplicidades, e tais múltiplos de agenciamentos estão em constante movimento, como enfatiza Deleuze:

[...] As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*, a suas relações, que são *devires*, a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*, a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo de árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem território e graus de desterritorialização. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 37)

Luzes, sons, movimentos, sombras, tecnologia e interação constituem algumas das características que identificam esse tipo de intervenção urbana. O enfoque aqui é discutir como alguns artistas se articulam nesse meio urbano a partir de suas projeções, como cada um trabalha com esse suporte e transforma o ambiente urbano. A arte urbana como prática social, que espaço de reflexão cria? Que discussões, além da desestruturação dos suportes tradicionais de representação, essas intervenções proporcionam?

Podemos dizer que as intervenções urbanas se instalam sobre as instituições a fim de questioná-las e desnaturalizá-las. As instituições são entendidas a partir de algumas referências de Deleuze (1991), que as considera como elaborações feitas pelos sujeitos, como meios de satisfações artificiais para atender às tendências naturais bem como transformá-las. Como ele próprio nos diz: "a instituição se apresenta sempre como um sistema organizado de meios [...] nos remetem a uma atividade social constitutiva de modelos, dos quais não somos conscientes, e que não se explica pela tendência ou pela utilidade, uma vez que esta última, como utilidade humana, pelo contrário, a supõe [...]" (DELEUZE, 1991, p.135).

Elucida-nos Deleuze que as tendências naturais não são iguais aos meios que a satisfazem, já que estes meios não são determinados por elas, mas por um arranjo social. Assim, é primordial o reconhecimento da distinção entre instituição e tendência natural a fim de que as instituições não sejam justificadas pelas tendências naturais que nos escapam em sua genealogia.

Subvertendo as palavras de ordem

Dentre inúmeros aspectos pulsantes em toda instituição, às quais os artistas se direcionam, é o desejo que se atrela, geralmente, às tendências naturais e não às necessidades fabricadas pelo social. De certa maneira, pode-se pensar que tal equívoco procede de uma intenção deliberada do capitalismo atual em justificar suas necessidades de maneira naturalizada e legitimada a fim de esvaziar possíveis indagações. Assim postulam Deleuze e Guattari:

O maior poder é fazer com que os outros desejem o que o poder deseja. O desejo não ousa mais desejar, tornando desejo do desejo, desejo do déspota [...] o Estado é desejo que passa da cabeça do déspota ao coração dos súditos, e da lei intelectual a todo o sistema físico que se destaca dela ou dela se libera. Desejo do Estado, a mais fantástica máquina de repressão é ainda desejo, sujeito que deseja e objeto de desejo (DELEUZE, GUATTARI, 1976, pp.253-261).

Assim, é o desejo manipulado e forjado – com aparência de natural – que infecta e corrói a produção desejanter. Deve-se entender que o desejo não existe como essência humana, e que é necessário tornar-se ele desnaturalizado para que se reconheça como ocorre sua territorialização e desterritorialização no social, bem como especificamente sua reterritorialização no capitalismo. O desejo é entendido neste contexto como uma montagem elaborada de uma produção social e não como algo presente espontaneamente ou como falta responsável por privações, frustrações e castrações em nível restrito do sujeito. Deste modo, o capitalismo atua na circulação do desejo, na química do sangue; sabe que o poder realmente se efetiva quando o humano deseja o que o sistema induz a desejar; quando se crê que o que se deseja é uma necessidade particular e não se distingue que é uma imposição do próprio sistema.

Dentro desses sistemas, os espaços existentes muitas vezes são dominados pela publicidade, espaço controlado pelo capitalismo, espaço este de vigilância, disseminando-se também o capitalismo nas cidades. O poder de tais dispositivos sobre o indivíduo também não é fixo, como aponta Deleuze:

o poder teria uma essência e seria um atributo, que qualificaria os que o possuem (dominantes) distinguindo-os daqueles sobre os quais se exerce (dominados). Mas o poder não tem essência, ele é operatório. Não é atributo, mas relação: a relação de poder é o conjunto das relações de forças, que passa tanto pelas forças dominadas quanto pelas dominantes, ambas produzindo singularidades. (DELEUZE, 1995, p. 37)

Nesse sentido de desequilibrar o poder, de explicitar o desejo fabricado institucionalmente, a artista Jenny Holzer¹ subverte o espaço urbano com sua obra. Seu trabalho nesse espaço iniciou-se quando passou a morar em New York; em 1977, buscando adentrar esse lugar público, Jenny distribuiu uma série de cartazes pela cidade. Nesses cartazes a artista apresentava declarações provocativas e ousadas, questionando a difusão de comerciais direcionados aos consumidores e sua dominância na paisagem urbana, construindo assim um novo espaço de discussão e intervenção política. Os pequenos cartazes com textos eram colados nas paredes e janelas na cidade de Manhattan, e posteriormente tais textos foram impressos em canecas, bolas de golfe, adesivos, camisetas e outros objetos, dessa forma seus textos se infiltrariam em diversos espaços. Tais papéis coloridos, com frases digitadas chamadas de "Obviedades", eram agressivos, contraditórios, intrigantes, sua intenção era abordar infinitos tópicos, proporcionar inúmeros pontos de vista, através de declarações de um autor que se escondia e era de gênero neutro.

1. Jenny Holzer é artista americana formada pela Universidade de Ohio, trabalhou com arte conceitual, abstração, gravura e pintura.

Após as colagens dos cartazes pelas cidades, e a impressão dos textos nos objetos, a artista, partindo da mesma série de obviedades, inseriu no seu trabalho novas tecnologias. Seus textos passaram a ser projetados por painéis e letreiros de LED que invadiam as cidades e que passariam a projetar as "Obviedades", alcançando assim um público cada vez maior. Holzer utiliza a rua como seu ateliê, constrói e desconstrói. O artista que compõe com o espaço urbano como seu "ateliê" transita como um "corpo em delírio ambulatório pela cidade" (NASCIMENTO, 2011, p. 35). Ele é responsável por quebrar algumas ilusões e, por meio da arte, produzir novos agenciamentos sobre o real.

Primeiramente Jenny Holzer redigiu seus próprios textos, sua série de truísmos continuam frases como: "discordar pressupõe a integridade moral", "temos de fazer sacrifícios para manter a nossa qualidade de vida", "você é uma vítima das regras que você vive", "você não pode enganar os outros se você está enganando a si mesmo". O artista na rua, seja ela física ou virtual (internet), compõe e decompõe. A composição urbana evidencia o delírio que a cidade-sociedade passa, e passa correndo sem ver, ouvir, tocar ou massagear. Compor é massagear os espaços, implantar aí desvios antes invisíveis. Desde 1996, a artista usa a arquitetura das cidades como telas para seus textos, unindo sua prática com a colagem de cartazes na rua; envolvendo-se com a publicidade, Jenny passou a projetar seus textos nas paisagens urbanas. Alcançou um número maior de público nos cinco continentes, em mais de doze países e numa média de trinta cidades.

A artista cria espaços de indagações e reflexões, cria um espaço de imersão, no qual as palavras são o foco central. Com a frase "Proteja-me contra o que eu quero", a artista usa um espaço da cidade reconhecido como o centro do capitalismo e do consumo, e um espaço de exposição comercial para questionar o bombardeio de propagandas deflagradas pela instituição capitalista que habita as grandes metrópoles. Esse exemplo retoma o conceito do desejo produzido e forjado pelos meios de comunicação e exposição; as cidades tornam-se ferramentas para tal apelo do capitalismo, a artista chama a atenção e vai contra as ideias presentes nos outros letreiros localizados no mesmo lugar. O lugar escolhido é estratégico, é um local onde a publicidade é intensa; o espectador pode passar despercebido, mas a partir das interversões, Holzer subverte o espaço e tira o espectador da comodidade.

O sujeito distraído que circula no espaço urbano sai de sua zona de conforto, depara-se com um espaço "distorcido", "transformado", "desestabilizado". A percepção do lugar está na forma como o cidadão sente, e não na forma do lugar em si. A obra se completa no espectador, em seus sentidos, sinuosos, fluidos e mutáveis, levando-o a realizar outras conexões, consideradas ligações rizomáticas que se apresentam nesses espaços urbanos, como destacam Deleuze e Guattari:

qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.15)

Posteriormente às suas frases, Holzer criou uma série que exhibe poemas do polonês Wislawa Szymborska; semelhante à Jenny Holzer, ele explora questões políticas e morais em sua produção poética e ainda usa a contradição como característica, com a finalidade de explorar diferentes perspectivas. A obra é projetada usando um imenso projetor de luz, criado especificamente para a escala do texto. A repetição e a velocidade com que as palavras são exibidas pelo chão, teto e paredes criam um ambiente imersivo, no qual o espectador sente que tem pouco controle sobre o que está acontecendo, com a palavra parecendo gritar, mesmo a sala estando em silêncio.

Por meio de suas obras contendo textos e ocupando espaços urbanos, Jenny Holzer procura comunicar a ideia de falibilidade humana e ética situacional; aborda o espectador de maneira forte, com a intenção de evocar a autorreflexão e de expressar empatia com relação ao sofrimento humano e às injustiças. Seu interesse na arte baseada no texto justifica-se pelo fato de a palavra ser mais acessiva que a pintura, afirmando assim que “as pessoas podem se sentir intimidados pela pintura, mas a linguagem é algo que neles tem acesso imediato”. Seus textos são projetados em diversas paisagens urbanas, criando espaços de reflexões e de diferentes opiniões, pois os espaços são diferentes, bem como as pessoas, as subjetividades são diferentes, e as expressões, às vezes contraditórias, constroem tal espaço de análise. A artista define sua obra nas palavras: “Eu mostro o que eu posso com palavras de luz e movimento em um local escolhido, quando eu envolver o tempo necessário, o espaço ao redor, o barulho, os cheiros, as pessoas olhando uma para a outra e tudo diante deles, eu dei o que sei”.

Outro artista que vai ao encontro de produzir outros espaços relacionais sobre os instituídos é o mexicano-canadense Rafael Lozano Hemmer². Ele busca destruir o conformismo e a estagnação, subverte o sistema e rompe com sua lógica ao produzir o inusitado. É um combate permanente, cuja estratégia consiste em saber como funciona e para quem funciona. Foucault também nos auxilia a pensar como se resiste dentro do sistema, e questiona:

Como as práticas sociais podem chegar a engendrar domínios de saber que não somente fazem aparecer novos objetos, novos conceitos, novas técnicas, mas também fazem nascer formas totalmente novas de sujeitos e de sujeitos de conhecimento [...] mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história. (FOUCAULT, 1996, pp. 8-10)

Essas práticas sociais nos mostram que o controle nunca pode ser total, já que sempre há a possibilidade de se construir uma estrutura codificada diferente da prevista, uma estrutura transversalizada pelos fluxos de força; uma estrutura presente em seus contornos físicos, em seus regulamentos, em suas práticas vigentes. Em especial, em suas práticas imperceptíveis pelo olhar veloz, em seus sons inaudíveis pelo compasso automatizado dos gestos e das falas prontas, e em seus intervalos vazios e caóticos negados pelas formas totalitárias.

2. Rafael Lozano Hemmer nasceu na Cidade do México em 1967, é licenciado em Física- Química pela Universidade da Concordia em Montreal, Canadá. Artista eletrônico, desenvolve instalações interativas que estão na interseção da

arquitetura e da arte da performance. Seu interesse principal está na criação de plataformas para participação do público, pervertendo tecnologias como a robótica, vigilância computadorizada ou redes telemáticas.

Hemmer é um artista que trabalha com alta tecnologia e intervenção do público, ele mesmo define que no seu trabalho o público é sempre parte da obra, e o espaço da arte deve ser um espaço de conexão, de expressão e de surpresas. Interessa-se muito por novas tecnologias, e ao mesmo tempo trabalha com elas porque são parte da sociedade atual, da nossa cultura. É pois no encontro com o outro, com os outros, com o espaço e com as cidades que a intervenção acontece e produz movimentações, é onde ocorrem decomposições e composições, como destaca Deleuze:

Cada vez que um corpo encontra outro, há relações que compõem e relações que decompõem [...]. Mas a natureza combina todas as relações em um só tempo. Logo, na natureza, em geral, o que não para é que todo tempo há composições e decomposições de relações. Todo o tempo, pois, finalmente, as decomposições são como o contrário das composições. Não há nenhuma razão de privilegiar a composição de relações sobre a decomposição já que as duas vão sempre juntas. (DELEUZE, 1981)

Já no projeto "1000 Planitudes", o artista trabalhou em grande escala com a intervenção fotográfica. É composto de fotomontagens e um vídeo com cerca de 1.000 palavras ou expressões normalmente usadas para promover as cidades globalizadas para os investidores potenciais, como "aberto", "moderno", "limpo", "multicultural" e "cosmopolita", por exemplo. Em cada local, uma letra do alfabeto foi projetada em uma determinada edificação e posteriormente fotografada. A partir dessas fotos é que se constituem as cartas, formando palavras que geralmente são usadas para ressaltar o potencial das cidades e exaltar seus possíveis rendimentos para futuros investidores. Na montagem o artista visa questionar o discurso imposto nas cidades globais, cidades essas sujeitas ao mercado, ao capital e à sua regulamentação.

Sem dúvida, o trabalho de Rafael Lozano Hemmer transforma a paisagem urbana; suas instalações, por vezes de caráter efêmero, caracterizam temporariamente um espaço. Esse espaço ganha vida e torna-se único no reconhecimento da individualidade física, espacial e singular do momento, um espaço novo e híbrido que combina duas realidades, e recupera o sentido original de um lugar como espaço de reunião. O artista entende as novas tecnologias como uma espécie de língua inseparável da identidade contemporânea, chamando a atenção para uma cultura visual articulada em torno de novas mídias.

A composição do espaço urbano, que se entende como política, vai além das "soluções" encontradas para o meio. Arte é política quando o artista interator desestabiliza um espaço, move-se e remove o mundo, movimenta o mundo naquele espaço. O artista ultrapassa fronteiras estéticas por tratar não somente da forma, mas por deixar que haja influência do mundo sobre a "obra" e influência da "obra" sobre o mundo, é a obra que age no público e o público que age na obra.

A partir do trabalho do artista Rafael Lozano Hemmer, pode-se perceber que as discussões sobre arte não podem mais deixar de levar em conta a participação do interlocutor. Seu trabalho é um exemplo da interligação da arte e das áreas científica e humanista. Analisando os aspectos da obra e considerando pontos como as novas linguagens, tecnologias e arte, críticos destacam que sua produção é um exemplo da queda de alguns paradigmas da modernidade. A concepção de autor, trabalho, espaço

para exposição e espectador, já não são regra. Hoje os ambientes onde a arte acontece configuram-se também em outras estruturas, tais como: artista/equipe, produtor e manager, trabalho imaterial, espaço público e espectador/usuário/participante, o espaço abrange várias multiplicidades, como destacam Deleuze e Guattari:

[...] somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, [...]. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16).

Essa produção contemporânea, ao consolidar-se, por mais efêmera que seja sua condição, carrega consigo – além das críticas em relação à política, tecnologias, ideias sociais e culturais – questões como globalização e imposições capitalistas, uma carga de multiplicidades. É uma amostra de prática social, não somente artística, mas um espaço de diálogo que engloba o cenário urbano e toda sua estrutura, bem como os sujeitos que ali circulam.

Retomando os conceitos de identidade, arte urbana como prática social, mundo fluido, percebemos como cada um dos artistas estudados a aborda, apesar de trabalharem os dois com projeções de forma particular, temas, e como se articulam nessa paisagem urbana. Jenny Holzer com suas citações próprias ressalta a existência de diversas identidades nesses lugares, construindo a artista citações muitas vezes contraditórias. Assim é a sociedade urbana, alguns pontos de vista e opiniões divergem, e a intenção é criar na cidade um espaço de reflexão do espectador com ele mesmo, submetendo-o a novos agenciamentos. Vai além de uma prática social, é prática política, cultural e histórica. Não desestrutura apenas os suportes de arte, mas também os ambientes de perguntas e respostas estabelecem um novo espaço de discussão, afetando-o assim, e ressignificando subjetividades.

Já o artista Rafael Lozano Hemmer traz diretamente em alguns projetos a participação do público, estando amplamente aberto às intervenções de desconhecidas identidades. Aqui o indivíduo é convidado a participar, é autor e ainda discute com os outros interatores questões políticas e sociais. O artista disponibiliza o encontro do público com concepções que necessitam ser repensadas, como as palavras usadas para designar uma cidade, questões essas que passam às vezes despercebidas.

A intenção do artista não é somente desestruturar o suporte, mas também desestruturar a paisagem em si, provocar uma análise, como ele mesmo define: “O que quero é agitar esses valores e criar algo disfuncional, um momento de resistência, de rejeição a esses mantras preconcebidos. Busco os ‘defeitos especiais’ que me permitam ativar esses desperfeitos, esses desajustes; desajustar me parece a palavra mais precisa para indicar o que quero fazer.” (LOZANO-HEMMER, 2007, p. 141).

Podemos observar na obra de Deleuze e Guattari (1996) a quebra da ideia de unidade coerente e totalizadora sugerindo a existência de “eus” admissíveis, conforme haja realidades vivenciadas, ou seja, inúmeras realidades possíveis de acordo com quantos domínios de validação se tenham. Concebe uma multiplicidade formadora que ousa aceitar a fragmentalidade, o desencaixe, as contrariedades e os paradoxos, nesse sentido a obra de Hemmer subverte a ordem da cidade.

A arte nos espaços públicos pode ser denominada Street Art, Arte Pública, Arte Urbana, Arte Ambiental, etc. A estrutura urbana está sujeita à intervenção humana dos espectadores-participadores, corpos que passam a ser "iteradores". A iteração chama o passageiro, pedestre, desinteressado, para participar com a ação. Esta é mutável em sua forma, em seu tempo e em seus sentidos, por se expor nas ruas, vulnerável. Nada impede de iteradores descaracterizarem a ação. Na iteração o trabalho se recria. Na iteração, iterator e artista podem ver sua obra transformada pelo iterator e espectador.

A arte urbana foi classificada por muito tempo como uma arte marginal, e ainda podemos perceber respingos dessas concepções na sociedade, ao exemplo do graffiti, que há pouco tempo vem sendo reconhecido como manifestação artística urbana. A arte contemporânea vem ampliando essa visibilidade da arte urbana, e em uma via dupla, possibilita o vazamento das expressões artísticas nos meios urbanos, fazendo que com os fluxos sejam interpelados por outras correntezas.

Na sociedade contemporânea cada vez mais fluida, as significações não são fixas – assim como a arte que sai do museu, um espaço quase que totalmente de contemplação – acontecem na rua, na intervenção do público. No espaço público a arte urbana muitas vezes necessita da interação com o outro, nessas infinitas conexões é que se significam e ressignificam os sujeitos.

No espaço público podemos agenciar descontinuidades significativas do ponto de vista cultural, mesmo que esses agenciamentos sejam sutis, como tem sido a característica de várias intervenções artísticas de caráter efêmero. Um dos pontos mais relevantes é a sua capacidade de contribuir com a desregulação de certos valores aí cristalizados, gerando novas formas de esclarecimento e abrindo novas extensões do espaço vivido.

Acredita-se que a essência da arte urbana, em especial as projeções, está nessa desestabilização, no sentido de causar estranhamento e romper com o aparentemente estado pronto e imutável. A partir daí novas significações vão se construindo, e se ressignificando, afinal de contas, as transformações vão se impregnando às concepções já existentes. Existe uma reorganização de conceitos, de ideias, de contradições, que nascem nessas paisagens, parecendo às vezes tão imparciais, todavia carregam consigo infinitas identidades e subjetividades, articulando-se a todo o momento no espaço fluido.

O artista ultrapassa limites estéticos por tratar não somente da forma, mas por deixar que exista influência do público sobre a intervenção e influência da intervenção artística sobre o mundo. O espaço, dito público, aqui, é visto como sensível. Neste sentido, pesquisar o social implica visualizar as instituições como efeitos de captura de forças que lhes são contemporâneas e que constituem a sua atualidade, e implica também perceber outros arranjos de composições e fazeres que não se restrinjam a ambicionar a representação de algo determinado, que provoquem intensidades do viver, proporcionem afetos e, de alguma forma, alterem os fluxos.

Referências

BAUMAN, Zygmunt Baumam. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Paris: Minuit, 1986. [Foucault.Trad. Bras. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1991]

_____. Spinoza: cours Vincennes. In: DELEUZE, G. **Le cours de Gilles Deleuze**. 13 jan. 1981. Disponível em: http://www.webdeleuze.com/php/liste_texte.php?groupe=Spinoza Acesso em: dez. 2012.

DIAS, RMS. Notas introdutórias de uma analítica no campo das modelizações vocacionais. In JACÓ-VILELA, AM., CEREZZO, AC., and RODRIGUES, HBC., orgs. **Clio-psyché: fazeres e dizeres psi na história do Brasil** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012. p. 262-274. ISBN: 978-85-7982-061-8. Available from SciELO Books < <http://books.scielo.org>>.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Microfísica do Poder**. 21 ed. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

GALLO, Silvio. **Deleuze & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HEMMER, Rafael L. **Reflexiones em torno a cabos sueltos**. Diálogo entre José Luis Barrios y Rafael Lozano Hemmer. In: *Algunas cosas pasan más veces que todo el tempo*. Espanha: Turner, 2007.

HOLZER, Jenny. **Projections**. Disponível em: <<http://www.jennyholzer.com>> Acesso em: set. 2014.

LOZANO-HEMMER, Rafael. **Rafael Lozano Hemmer**. Disponível em: <<http://www.lozano-hemmer.com>> Acesso em: set. 2014.

NASCIMENTO, E. **Performar o discurso: teatro, travestismo, corpo-cidade**. VIS: revista do PPG-Arte/UnB, Brasília, DF, v. 10, n. 1, p. 29-37, jan./jun. 2011.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana: São Paulo Região Central (1945-1998): Obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo, Fapesp: 2000.

Autora

Tatiana Palma Guerche

Especialista em Literatura Brasileira, Bacharel em Artes Visuais, Acadêmica em Licenciatura em Artes Visuais

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil

tatiguerche@hotmail.com