

Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano¹

Wagner Barja*



Nos grandes centros urbanos, a arte de intervir sobre o estabelecido pode gerar dúvidas e tensões de várias naturezas. Historicamente há diversas formas de intervir com arte na natureza ou na paisagem, seja ela urbana ou rural. Por definição, o conceito de natureza parte de sua espontânea presentificação ambiental, sem um planejamento prévio. Já a paisagem admite um logus, ou seja, uma lógica espacial, pensada de forma a organizá-la para gerar um lugar idealizado.

O lugar pensado como suporte e o interator da ação artística pressupõem o pensar a cidade em toda sua complexidade, sua história, sua lógica sócioespacial e sua geografia física e humana, postas em consonância com os elementos e fundamentos conceituais para a elaboração de um projeto artístico de intervenção urbana. Pode-se, de certa forma, também considerar esse suporte/cidade, ou um determinado lugar, como um receptor não-fixo e não-passivo, mas variável e de caráter transitório, um multiplicador capaz de trazer ao projeto de intervenção um alto grau de visibilidade e interatividade com seus componentes espaciais e humanos, tendo-se em conta elementos primordiais como: os indivíduos, o fluxo urbano

¹ Fonte: Polêmica (<http://www2.uerj.br/~labore/revistapolemica.htm>).

* Wagner Barja é artista visual, arte educador, Notório Saber em Artes Visuais, Teoria da Arte, História da Arte e Arte-educação: concedido pelo Conselho Superior de Educação/ ME, 1994. Mestre em Arte e Tecnologias da Imagem, IdA/ VIS, UnB, 1997. Coordenador Pedagógico da Casa de Cultura da América Latina - CAL - DEx / UnB.

coletivo, o trânsito, a arquitetura, a paisagem, o clima, a cultura e os demais fenômenos ocorrentes nesse espaço público onde tal intervenção se inscreve.

Partindo desses pressupostos, passa-se a entender a arte da intervenção urbana como uma manifestação que vem abarcar com a transversalidade dessa rede de conceitos, que brotam em campos de dimensões diversas e variáveis muito abrangentes no ambiente da cultura artística contemporânea. Essas características híbridas da linguagem da intervenção urbana são capazes de ultrapassar, inclusive, as fronteiras da própria arte, projetando-se na vida cotidiana, como foi preconizado nas vanguardas históricas da Alta Modernidade do início do século XX, em que a arte deveria fazer parte vida.

Entender a cidade, seus atores e seus equipamentos públicos como um meio e suporte flexível e também um lugar predestinado a esse modelo de arte é pensar e querer dar conta de uma determinada sociedade e de seus possíveis. Intervir é interagir, causar reações diretas ou indiretas, em síntese, é tornar uma obra interrelacional com o seu meio, por mais complexo que seja, considerando-se o seu contexto histórico, sociopolítico e cultural.

Desse conceito de espaço participativo – considerado como receptor ativo para uma manifestação artística pública e ampliada, como queria Joseph Beuys, seminal artista e pensador alemão, um dos precursores dessa linguagem – decorre uma arte mais acessível e menos ‘museável’, coexistente e imbricada nas questões diversas da cidadania e em consonância com esse lugar social idealizado. Entenda-se que a natureza desses lugares idealizados, independente de suas escolhas e segundo as prerrogativas das intervenções artísticas para eles pensadas, poderão contribuir para elevar o índice de fruição nas propostas, caso essas atendam ao sentido primeiro de integração do espaço escolhido com o meio cultural já determinado. Dessa forma, o lugar escolhido poderá estar situado em um grande e movimentado centro urbano ou num deserto, pois o que importa é a adequação do espaço/socioidealizado e a natureza da intervenção. Há, em contraposição ao conceito de lugar idealizado, o conceito de ‘não lugar’, um termo adotado para se referir aos espaços de convivência pública, cuja concepção situa-se no limbo dos estilos arquitetônicos, considerados uma assimilação equivocada das boas arquiteturas. São áreas concebidas por princípios estéticos que rolam na esteira de um gosto pasteurizado e duvidoso, determinado pela média da sociedade de consumo, cujas características culturais adaptam-se às condições espaciais planejadas com um único objetivo: o de abrigar, nessas vias públicas e nos seus templos de consumo, inúmeras ações pseudoartísticas. Essas atividades ‘artísticas’ são forçadas por uma indústria cultural de massa, que visa a um consumidor cultural, geralmente destituído do acesso à formação e senso crítico, o que impossibilita o seu ingresso às práticas

do exercício da sensibilidade, da escolha e o incapacita para assimilar uma necessidade de experimentação, de interação com a obra de arte. Essas capacidades são fundamentais à comunicabilidade da arte.

As prerrogativas acima são destacadas como imprescindíveis ao crescimento da cultura visual de uma sociedade, enfatizando-se, também, a importância disso para a garantia de um processo de liberdade de expressão e fruição nas artes de nosso tempo.

Um exemplo de projeto de intervenção urbana em um ambiente adverso à arte, mas que demonstra um alto senso crítico em oposição ao sistema capitalista, é Avenida Paulista de Cildo Meireles. A escolha do lugar recai sobre o grande centro de negócios da Avenida Paulista, frequentado por uma elite de investidores e empresários. Para esse ‘lugar’ e seus usuários, o artista pensou numa intervenção na qual uma inusitada forma de participação do público foi decisiva para gerar um alto grau de tensão e de interatividade com a proposta. Cildo produziu centenas de pequenos parafusos de ouro e os atarraxou, aleatoriamente, nas pedras portuguesas do calçamento da Avenida. Depois fez veicular a notícia da intervenção na mídia, especificamente em páginas destinadas aos anúncios de negócios. Segundo testemunhas oculares, houve muito executivo ajoelhado na calçada garimpando os parafusos de ouro.

Nota-se, com o exemplo dos parafusos de ouro, que pensar numa intervenção causadora de real impacto no seu meio, transformadora, mesmo que temporariamente, do comportamento dos usuários desse meio, invariavelmente não habituados a esse tipo de arte, é independente da utilização de escalas monumentais ou de uma visibilidade extrema. Pode-se gerar um grande impacto com pequenas metáforas e despertar muito interesse com o mínimo, basta a síntese e, ao mesmo tempo, colocar em discussão complexos temas e valores de um determinado lugar e de seus grupos sociais.

Outra intervenção referencial – que remete a um caráter de natureza política citada como sem precedentes em termos de impacto público, menos por seu desdobramento na mídia e mais por se tornar histórica no que diz respeito a arte/política brasileira contemporânea – é Tiradentes, também de Cildo Meireles. Realizada nos ‘anos de chumbo’ da ditadura militar, quando a tortura massacrava os presos políticos do regime, Cildo posicionou-se corajosamente ao incinerar, em praça pública, várias galinhas amarradas à um poste. Indignadas com o ato, entidades de proteção dos animais protestaram, sem perceberem claramente, que a metáfora do artista era também um protesto contra as várias mortes de seres humanos.

No mesmo período, Artur Barrio realiza outra ousadia, uma intervenção urbana de grande repercussão nos meios políticos e culturais. Barrio distribuiu, nas ruas, inúmeras trouxas de pano ensanguentadas e com restos mortais de animais. Embrulhos com carnes e ossos foram espalhados pelos bueiros da cidade. A imprensa e o público, por muitos dias, acreditou que fossem cadáveres do regime.

Ainda nos 'anos de chumbo', Cildo Meireles novamente interpela o poder militar com a intervenção Inserções em Circuitos Ideológicos, distribuindo garrafas de Coca-Cola, com impressões em silk contendo instruções de como confeccionar incendiários co-quetéis molotov.

Cabe observar que, atualmente nas artes visuais, a linguagem da intervenção urbana precipita-se num espaço ampliado de reflexão para o pensamento contemporâneo. Importante para o livre crescimento das artes, a linguagem das intervenções instala-se como instrumento crítico e investigativo para elaboração de valores e identidades das sociedades. Aparece como uma alternativa aos circuitos oficiais, capaz de proporcionar o acesso direto e de promover um corpo-a-corpo da obra de arte com o público, independente de mercados consumidores ou de complexas e burocratizantes instituições culturais.

Hélio Oiticica disse: "O museu é a rua". Nessa afirmativa há o indício de um largo espaço de deslocamento do olhar voltado para um tipo de situação do objeto artístico libertado dos muros museológicos, que o afastam da possibilidade de uma assimilação direta do público. A linguagem da intervenção vai recolocar, diante do homem contemporâneo, a questão da democratização e do livre acesso à cultura do seu tempo.

Em meados da década de 1960 ocorreram grandes mudanças comportamentais na sociedade, transformações que também influenciaram radicais alterações no corpo da arte. Nesse período, a linguagem da intervenção urbana entrou em voga nos circuitos das artes visuais. São determinantes as conhecidas experimentações de artistas do FLUXUS por toda Europa e EUA. No Brasil, o Neoconcretismo, alicerçado principalmente nas experiências sensoriais de Ligya Clark, Ligya Pape e Hélio Oiticica, desconstruiu modelos e reconstruiu uma outra semântica fundamentada em conceitos que deram origem a possibilidades de reforçar teses associativas da arte com a ciência. Como exemplo pode-se citar as radicais transformações que o grupo neoconcreto trouxe ao panorama das artes brasileiras e internacionais, nos anos 60 e 70, ao usarem como referência matemática a cinta de Moebius, com a incorporação de noções de interatividade e um pensar topológico para o espaço. Esse conceito de simultaneidade de situações espaciais, onde o dentro e o fora ocorrem num

mesmo espaço plano/ bidimensional da cinta, transformado por uma torção em tridimensional, além de modificar a idéia tradicional de se entender o espaço, provocou também uma desmontagem do tempo linear na obra de arte. Esse fenômeno físico/matemático, associado à contundência sensorial e sociocultural do projeto Neoconcreto, traz às experiências de Clark, Pape e Oiticica um diferencial antes nunca visto, no campo das artes brasileiras. Esses conceitos, originaram obras seminais, de extrema importância e uma conseqüente assimilação dos mesmos nos atuais modelos da linguagem da intervenção urbana. Algumas obras daquele período como : Divisor e Caixa de Baratas, de Pape; Caminhando e Bicho, de Clark; e Bólides, Ninhos e Parangolé, de Oiticica, todas realizadas no curto curso do período neoconcreto, demonstram que a associação de signos da razão e lógicas matemáticas aos da poética artística, possibilitaram uma tradução intersemiótica que amplia-se do sensorial do indivíduo à cultura urbana de massas.

Um bom exemplo de sintonia imediata da obra com o meio – no caso uma insuspeita intervenção sociopolítica e cultural, sintoma de identificação automática com o público e de uma cultura subjacente à obra, permeando o erudito e o popular – está no programa Parangolé, de Oiticica. Constituído de planos pictóricos provenientes de conceitos apropriados do Construtivismo russo, integrados ao corpo de um sambista do morro da Mangueira, Rio de Janeiro, Parangolé vai inserir o corpo popular e sensitivo no corpo da estética da modernidade. Tal re colocação de valores, como se vê, já havia sido reivindicada no ambiente da cultura visual há mais de quatro décadas.

Essa tendência em ‘desmusealizar’ a obra de arte, tornando-a interativa com manifestações culturais de outra linguagem ou natureza, ocupando espaços públicos e abertos, vai também rediscutir modelos canônicos impostos à arte pelo sistema da tradição museológica.

Os atuais modelos de política de democratização para o acesso à cultura visual contam com a intervenção urbana para redimensionar o espaço de convivência nas artes contemporâneas.

A conquista de um público, antes inatingível pelas artes visuais, pelo ato de intervir no urbano obriga, também, o artista à adoção de uma postura pública de compromisso, requisitando rigor e estratégias de sensibilidade aguçada, pois as massas estão cada vez mais desatentas às sutis mensagens da arte, que se confundem ao imenso ruído visual provocado pela veloz invasão da publicidade. Os aglomerados urbanos possuem suportes e meios que podem se adequar às intervenções, caso essas se façam também com estratégias visuais capazes de suplantar a escala da publicidade, que domina de forma impositiva o olhar do

público. Nesse caso, a ação artística poderá escolher por agir infiltrada na própria mensagem publicitária, na contramão dessa, utilizando-se de poéticas e subjetividades subliminares, que se ajeitem sob a pele das mídias de massa para aflorar aos sentidos com um inesperado sopro de inteligência.