

CULTURAS JOVENS URBANAS – A CIDADE DE FLORIANÓPOLIS VISTA POR ARTISTAS DA DÉCADA DE 90

Sandra Makowiecky

A representação da cidade pelos artistas plásticos como uma categoria de análise do fenômeno urbano caracteriza o enfoque principal. 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. 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.

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; em segundo, temos que toda imagem é polissêmica, em terceiro, cabe ressaltar que a utilização da imagem é algo recente como objeto de pesquisa; em quarto, as possíveis formas de ler a imagem visual (artística) são muitas e por fim, o conceito de representação possui muitas acepções. 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.

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)¹ 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. 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.

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)².

Existe um critério em arte, que de acordo com Alain Finkielkrant (apud Andrade Filho, 2001, p. 39)³ 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. 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 conseqüência, 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)⁴

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 conhecida.

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 qual 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 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 fútuas 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 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.

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.

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.

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. Nas duas 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 destas duas 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 através da 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)⁵. São espaços eximidos de todo caráter comunitário, social, histórico. Espaços desterritorializados, atemporais.

Todo o processo de criação das obras e suas exposições são assumidos pelas artistas, no sentido de constituí-la realmente como um significativo acontecimento cultural. Elas 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.

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.

A mesma idéia de tempo está ligada à simultaneidade e ao momento presente, em Fabiana Wielewicky, com um espaço engendrado circunscrito ao urbano. O modelo representacional para esse novo urbanismo de movimento perpétuo 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.

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 nestas 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 pelas 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.

De fato, o que aqui se vê pode ser visto em qualquer centro de vanguarda em arte no mundo. Certamente conseqüência 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 (in AGUILLAR, 2000, P. 54)⁶, quando diz que 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. 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). O texto reporta e recorda imediatamente Fabiana Wielewicky e sua prudente distância com que observa a cidade. Não existe diferença. Trata-se da mesma experiência, da mesma sensação, do mesmo enredo.

¹ BOYER, M. C. **The city of collective memory**: its historical imagery and architectural entertainments. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1994.

² GINSBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

³ ANDRADE FILHO, João Evangelista. (org). Arte contemporânea em Santa Catarina. **Cadernos do MASC**. Caderno 1. Florianópolis: Ind. Gráfica Agnus. Abril 2001.

⁴ FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp, 2000.

⁵ AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

⁶ 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.