

■ Krzysztof Wodiczko Arte crítica e espaço urbano no capitalismo tardio

— Cláudio Roberto Cordovil Oliveira

Neste artigo, procuramos responder às seguintes perguntas: "É possível a concepção de uma arte crítica no capitalismo tardio? Em caso afirmativo, que critérios estéticos e concepções culturais deveriam norteá-la? Qual o lugar das teorias críticas do espaço urbano na produção de uma estética mais engajada e consentânea com os desafios de nosso tempo? Como iluminar as contradições culturais do capitalismo através da arte nestes tempos em que "tudo é cultura" e que a política parece esmaecer?"

Uma das características mais notáveis da terceira fase do capitalismo, que sucedeu a etapa do capitalismo de mercado e do imperialismo, denominada "capitalismo tardio", na classificação de Ernest Mandel, foi a dispersão da noção de cultura por todos os domínios da vida social. De esfera semi-autônoma da organização social, como queria Marcuse, a cultura, especialmente nos últimos 20 anos, assumiu hegemonicamente a forma de mercadoria. "Cultura-mercadoria" como quer Guattari, guindada à instância de produto, fonte de lucro, domesticada. Na inócua celebração de "identidades" e de elogio das comunidades em um multiculturalismo *soft* com colorações de quermesse cosmopolita e gabinete de curiosidades, bandeira a unir ativistas de esquerda, tecnocratas urbanos e terceiro setor, a cultura perdeu muito de seu *punch* crítico, subsumida que foi ao domínio instrumental do capital.

Diante de tal guinada cultural, Jameson, em seu seminal estudo sobre o pós-modernismo, lançava uma questão pertinente, a partir da sugestão de que, diante desta nova quadra histórica do capitalismo, nossas mais veneráveis políticas culturais poderiam estar fora de moda: que forma deveria assumir uma arte crítica digna deste nome no pós-modernismo, aqui entendido como a lógica cultural do capitalismo tardio? Questão atualíssima, dado o fato de "as manifestações culturais terem passado a ser veículo para um novo tipo de hegemonia ideológica, a que é funcional para o novo estágio do capital globalizado" (Jameson, 1991, p.7).

Nove anos antes do lançamento do clássico de Jameson, Guattari sustentara que "o conceito de cultura era profundamente reacionário", ao separar atividades semióticas que seriam capitalizadas para o modo de semiotização dominante, "ou seja, simplesmente cortadas de suas realidades políticas". Para ele, se o capital se ocupava da sujeição econômica, a cultura cuidava da sujeição subjetiva, estando o lucro capitalista não só ligado à mais-valia econômica, mas também à tomada de poder da subjetividade através da cultura.

Jameson e Guattari tentaram definir o que poderia ser uma arte crítica no capitalismo tardio. Para ambos, a reflexão sobre o espaço é crucial nesse sentido. Jameson propõe a fundação de uma *estética de mapeamento cognitivo*, que "teria nos problemas do espaço sua questão organizativa fundamental". Para Guattari, "a redefinição das relações entre os espaços construídos e os territórios existenciais da humanidade (...) tornar-se-á uma das principais questões da repolarização política, que sucederá o desmoronamento do eixo esquerda-direita entre conservadores e progressistas" (Guattari, 1992, p.164).

Na visão de Guattari, o "Capitalismo Mundial Integrado" seria uma imensa máquina produtiva de uma subjetividade industrializada e nivelada em escala mundial, mas que apresentava pontos de ruptura, brechas, que eram focos de resistência política possível, que atacavam a raiz do sistema. A arte, ou as "máquinas estéticas", poderiam suscitar a reapropriação da subjetividade, recompor singularizações que frustrariam os mecanismos de introjeção dos valores capitalísticos. Melhor dizendo, recusariam a subjetivação capitalística. "É nas trincheiras da arte que se encontram núcleos de resistência dos mais conseqüentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, a da unidimensionalidade, do equívoco generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade" (Guattari, 1992, p 115).

Os "Veículos Críticos"

Nesse sentido, trataremos de analisar brevemente a arte pública crítica de Krzysztof Wodiczko que a nosso ver atende aos critérios de Jameson, Deleuze e Guattari para a realização de uma arte oposicionista em tempos de pensamento único e fabricação de consensos. Através de seus "veículos críticos", Wodiczko, que se autodefine como um nômade, vem ao longo dos últimos 30

anos, desenvolvendo "máquinas de guerra" para nômades urbanos (migrantes e *homeless*) que interpelam frontalmente a subjetividade capitalística dos espaços construídos. Evidenciam-se assim as contradições do capitalismo que a arquitetura, a arte pública e o urbanismo buscam dissimular. Suas projeções em prédios públicos iluminam as ambivalências camufladas do espaço urbano de forma inovadora e crítica, expondo feridas que os regimes de signos capitalísticos hegemônicos insistem em ocultar. Este estudo visa delinear as características da arte de Wodiczko, que a tornam modelo de resistência na contemporaneidade, em contraponto a uma arte pública cosmética, celebratória da cidade apolítica, funcional e estéril.

Notadamente na década de 90, o que se observa é a utilização instrumental da cultura como um dos mais poderosos meios de controle urbano no atual momento de reestruturação do capitalismo mundial¹. Tal constatação endossa a tese de Guattari sobre a importância da sujeição subjetiva através da cultura na busca do lucro capitalista.

Entre estes usos estratégicos se encontram a manipulação de linguagens simbólicas de habilitação e exclusão, através do emprego de certo tipo de mobiliário urbano e de peças de arte pública, por exemplo. Atuariam assim como *signposts* que sinalizariam quem é bem-vindo e quem é intruso nas *world-class cities*. Haveria que se destacar também, neste sentido, o trabalho dos "ideólogos do lugar", com a manipulação simbólica de idéias de crescimento, com conseqüente promessa de aporte de empregos e negócios. Em outra camada, na tipologia esboçada por Otilia Arantes, se concentraria o conluio entre executivos de grandes corporações e os "advogados da cidade" que juntos integram o denominado Terceiro Setor, empenhado na construção de novos museus, parques colossais e complexos arquitetônicos.

De fato, o "culturalismo de mercado" invadiu os discursos sobre a gestão do espaço urbano, domínio agora sobrevalorizado como fonte de especulação econômica em nosso capitalismo hodierno. A restauração de velhos centros urbanos, a onda da arquitetura dos novos museus, a criação de centros culturais subsidiados por grandes corporações, a restauração de monumentos públicos, a

¹ Arantes *et al*, 2000, p.33.

valorização de uma certa concepção de vida comunitária, o prestígio da arte pública são indicadores do endemismo das intervenções culturais nos discursos sobre as grandes cidades, que, aspirando a se tornarem globais, transformam-se em entidades espectrais bem retratadas por Virilio em *Espaço crítico*, meros entrepostos de fluxos desregulados de bens e capitais em escala planetária. Pontos nodais de circuitos integrados de trocas globais que aniquilam as oposições entre público e privado, transformando as grandes cidades em entidades fantasmáticas onde núcleos de opulência são contíguos a zonas de pobreza e abandono.

Com a globalização e o avanço das tecnologias comunicacionais e a radical mudança na divisão social de trabalho, a organização espacial converteu o antigo "espaço de lugares" de nossas passadas vivências em um "espaço de fluxos". Como nos lembra Castells, "a cidade global não é um lugar, mas um processo". Dessa forma "centros produtivos e de consumo de serviços avançados e suas sociedades auxiliares locais estão conectadas em uma rede global, embora, ao mesmo tempo, diminua a importância das conexões com suas hinterlândias" (Castells, 1999, p.406).

Desindustrialização, desinvestimento de áreas urbanas significativas, terceirização crescente, precarização da mão-de-obra, aumento da população de rua e a presença de *indesejáveis*, inscritos na informalidade, a povoar os espaços urbanos, e que precisam ser afastados do campo visual dos investidores e transeuntes com poder de compra, a todo custo, são algumas das características desta nova etapa do capitalismo.

Se entendemos o espaço como expressão da sociedade, é natural que, mudado o modelo de desenvolvimento do capitalismo, não mais centrado na indústria, e alterada a demanda necessária de mão-de-obra, que agora valoriza profissionais qualificados notadamente dos setores tecnológico e bancário, a cidade tenha que mudar. Ela também irá se transformar em mercadoria. Primeiro para abrigar os profissionais recrutados pela "nova economia", bons consumidores, e depois para atrair investimentos de capitais estrangeiros que, minguantes, são disputados à tapa pelos dirigentes de potenciais candidatas a cidades globais.

Assim, prefeitos e planejadores urbanos assemelham-se a administradores de empresas nas cidades agora convertidas em unidades de gestão e negócio, a cidade sendo a invenção recente de um urbanismo que é bem verdade,

desde Haussmann, sempre se esmerou em transportar para a cidade os preceitos tayloristas de racionalização da produção. O receituário da cidade bem-sucedida, na visão da *doxa* urbanística e arquitetônica contemporânea, está contido na cartilha do *planejamento estratégico urbano*, correlato para a cidade dos planejamentos em administração de empresas concebidos em Harvard e popularizados mundialmente pela experiência de Barcelona. "Este projeto de cidade implica a direta e imediata apropriação da cidade por interesses empresariais globalizados e depende, em grande medida, do banimento da política e da eliminação do conflito e das condições de exercício da cidadania" (Arantes *et al.*, 2000, p.78).

Forçoso será, assim, que a cidade se transforme em vitrine asséptica, tendo sua 'vida nervosa', tão bem diagnosticada por analistas de primeira hora, como Benjamin e Simmel, neutralizada ou deformada em posturas municipais, estetizações do poder, manobras de produção de subjetividade capitalística e em recomendações do mercado. Para isso sempre se poderá contar com o auxílio luxuoso de arquitetos, artistas plásticos, urbanistas e planejadores urbanos regiadamente pagos.

Aqui talvez fosse interessante distinguir, nas palavras do próprio artista, dois tipos de arte pública, aquela meramente estetizante, alienante, e a outra, crítica, da qual Wodiczko é destacado representante.

Antes de intentar caracterizar sinteticamente as estratégias da arte pública atual à luz das práticas públicas da vanguarda do passado, quero expressar o meu distanciamento crítico em relação ao que se costuma chamar genericamente "arte em lugares públicos". Esta forma de burocracia estética de legitimação pública pode induzir a idéia de arte pública como prática social, mas, na realidade, tem muito pouco que ver com ela. Um "movimento" desses pretende proteger, em primeiro lugar, a autonomia da arte (o esteticismo burocrático), isolando a prática artística dos temas públicos críticos, impondo, de imediato, a sua purificada execução no domínio público (exibicionismo burocrático) como prova do seu próprio valor. Uma obra deste gênero funciona, no melhor dos casos, como decoração urbana liberal (Wodiczko, 1998, p.27).

Na contra-mão da *doxa*, Guattari convoca a todos para a restauração da cidade subjetiva e a modificação da programação dos espaços construídos. Faz um chamamento ético a arquitetos e urbanistas. "Eles devem assumir uma posição, se engajar (...) quanto ao gênero de subjetividade que ajudam a engendrar"

(Guattari, 1992, p. 163). Enquanto isso não acontece, Wodiczko, que também é *designer* industrial, realiza interferências políticas sobre o espaço urbano que resgatam a visão da dinâmica polarizadora do capitalismo desde sua gênese. De forma didática e pedagógica, como a da arte que Jameson quer ver recomposta como reação à dominação capitalista contemporânea, lembra que todo documento de civilização, tal como acreditava Benjamin, é também um documento de barbárie.

Para Wodiczko, a arquitetura é o espetáculo de exclusão, no rastro de reflexões recentes de Rosalyn Deutsche, que irão revelar o caráter predatório dos reordenamentos urbanos em voga. Eles se deteriam em fornecer condições de habitabilidade e conforto para a força de trabalho necessária a esta última fase de reestruturação do capitalismo, relegando largos contingentes populacionais, que agora serão convertidos em supérfluos a partir dos novos ditames, a uma vida de miséria, estigma e desabrigo.

O "Teatro Épico Arquitetônico"

Nascido em 1943, em Varsóvia, tendo depois emigrado para os Estados Unidos e o Canadá, e residido temporariamente na Austrália e França, Krzysztof Wodiczko (KW) se autodefine como um nômade desde que seja feita a seguinte ressalva: "Contrariamente à opinião popular, nômades não são desconectados do terreno, mas, de fato, tentam continuamente se afixar a ele, e devem conhecer bem as suas características de forma a conseguir este intento. Em muitas situações, eles o conhecem melhor que os residentes nativos" (Wodiczko, 1998, p. xi).

Há mais de 30 anos, KW dedica-se à produção de "veículos críticos" que atuam como "meios de representação do caráter opressivo de uma máquina psicossocial", desconhecida daqueles que são seus componentes ativos. Podem assumir a feição de dispositivos de comunicação, projeções públicas ou meios de locomoção. "Meu trabalho tenta tratar a letargia que ameaça a saúde do processo democrático, ao pinçá-la e desmontá-la, despertá-la e inserir ali uma voz, experiências e a presença daqueles outros que têm sido silenciados, alienados e marginalizados" (Wodiczko, 1998, p. xiii).

Mais especificamente entre os anos de 1980 e 1987, a obra de KW consistirá de projeções monumentais de imagens sobre prédios públicos numa

tentativa de interpelar a arquitetura sobre as verdades que silencia. Com analogias explícitas à démarche brechtiana, KW irá descrever estas interferências como um "teatro épico arquitetônico". Nessas criações, francamente influenciadas pelas colagens dadaístas de John Heartfield, pelas pinturas surrealistas e pelas intervenções dos situacionistas franceses, três ingredientes serão fundamentais para a expressão de seus comentários sócio-políticos veiculados de forma original difundidos por este "sofista nômade da pólis contemporânea" (Wodiczko, 1998, p.192).

O primeiro deles é o *timing*. Tais intervenções ocorrem no calor da hora de debates políticos específicos. O segundo é a escolha do local sobre o qual deverão incidir as imagens. Deve possuir relevância histórica ou estar ligado a importantes fatos políticos contemporâneos. E, finalmente, o terceiro ingrediente é o uso de imagens de corpo humano ou de partes dele associados a elementos que compõem a cultura material da mídia ou a indústria bélica.

Exemplar de suas intervenções foi a projeção de uma cruz suástica na Casa da África do Sul, em Londres, durante uma manifestação anti-apartheid na Trafalgar Square. Autoridades sul-africanas chamaram a polícia para que suspendessem as projeções e processaram Wodiczko. Esta operação de transformação de prédios em símbolos de poder e lembretes das forças que nos governam foi emblemática no trabalho de Wodiczko durante a década de 80. Mais recentemente, tem se dedicado à criação de dispositivos comunicacionais para migrantes.

Em seu primeiro texto que define o ideário de suas projeções públicas e seu poder de interrogação sobre os conjuntos arquitetônicos, datado de 1983, Wodiczko afirma: "O ataque deve ser inesperado, frontal, e deve vir com a noite quando o prédio, imperturbado pelas suas funções diárias, repousa e sonha sonhos de si mesmo. Este será um ataque simbólico, uma sessão espírita, psicanalítica, de comunicação com os mortos, desmascarando e revelando o inconsciente da edificação, seu corpo, meio de poder". (Wodiczko, 1998, p.47)

Sua produção anti-arquitetônica mais radical é contemporânea das reflexões originais de Rosalyn Deutsche sobre o caráter perverso do embelezamento das cidades embalados pelo discurso da "revitalização".

O aumento expressivo de *homeless* é o mais visível sintoma das novas políticas de desenvolvimento urbano. Esta análise contrapõe-se à idéia de que os novos espaços públicos e o problema da mendicância sejam dois

fenômenos descontínuos, o que faz os indivíduos sem casa aparecerem como fonte de conflitualidade no espaço público. Em vez disso, proponho uma ligação integral entre os *homeless* e o espaço público, produtos dos conflitos econômicos e espaciais que se geram no seio da reordenação urbana contemporânea (Deutsche, 1996, p. xv).

Wodiczko quer que "nossa relação hipnótica com a arquitetura seja desafiada por um discurso público crítico" em embates frontais com as construções.

Já em 1985, KW irá se dedicar a projeções em monumentos públicos. Seu *The Homeless Projection: A proposal for the city of New York*, que pretendemos analisar em maior detalhe, é datado de 1986. Exibida pela primeira vez na galeria 49th Parallel, em Nova Iorque, *The Homeless Projection* consistia de projeções monumentais de imagens de *homeless* e seus apetrechos, cuidadosamente superpostas às estátuas de George Washington, Abraham Lincoln e Lafayette, dentre outros, na Union Square. Naquele momento, este local passava por um agressivo programa de "revitalização urbana", com as características já anteriormente esboçadas.

Sobre *The Homeless Projection*, Rosalyn Deutsche assim se pronunciou:

A apropriação temporária das estátuas por Wodiczko despertou a consciência do papel que estes monumentos já desempenhavam na "revitalização" de Nova Iorque. Evocando memórias distintas daquelas que os planejadores urbanos esperavam despertar, *The Homeless Projection* penetrou nos menos enfatizados propósitos que subjazem aos atos reverenciais de preservação fidedigna. Esculturas uma vez dispostas ao ar livre na esperança de pacificar moradores foram manipuladas por Wodiczko para construir e mobilizar um público, restaurando o espaço como local de debate público e crítica. (Deutsche, 1996, p. 34).

No catálogo da referida exposição, KW nos advertia para o fato de que a arquitetura hoje não deveria ser mais vista como uma coleção de prédios estéticos, mas como um sistema social em que a imobilidade de suas construções pretende inocentá-las das injustiças de nosso tempo. "O que tem sido definido como arquitetura é realmente um sistema imobiliário impiedoso, incorporado em um contínuo e assustador evento de proporções gigantescas, sendo suas mais perturbadoras operações o terror econômico, os despejos e o êxodo dos mais pobres moradores da cidade do interior de seus lares para as ruas" (Wodiczko, 1998, p. 55).

Para Wodiczko, os *homeless* são os verdadeiros monumentos móveis da cidade, ainda que condenados à verdadeira imobilidade, visto não serem beneficiários de programas de "revitalização" de qualquer espécie.

Novos trabalhos sobre a temática dos *homeless* seriam apresentados ao público em 1988. Desta vez, a galeria Clocktower, no Lower Manhattan sediaria a exposição *Homeless Vehicle Project* que, configurada como se fosse uma apresentação de planejadores urbanos e arquitetos a divulgarem seus projetos para o grande público, destacava como atração principal um veículo multifunção para *homeless*, combinando as virtudes de abrigo e local de trabalho, com compartimentos para necessidades fisiológicas, repouso e armazenamento de latas de alumínio, garrafas e papel. Para além de seu aspecto utilitário, o carro, que mesclava a funcionalidade do *design* da Bauhaus com a contundência de uma "máquina de guerra", era um dispositivo transicional que viabilizava uma interação dos moradores de rua com a população local, a partir de diálogos sobre o veículo inusitado. Além disso, o dispositivo elevava o grau de visibilidade urbana dado a estes homens e mulheres normalmente relegados aos campos de quase-invisibilidade urbana, "dramatizando o direito do pobre a não ser excluído".

Mais uma vez, Wodiczko subverte a idéia da cidade funcional, esta em que vivemos, que pressupõe que o sentido do espaço urbano e das construções arquitetônicas são definidos *a priori* por tecnocratas e não objeto de construção social e negociação entre seus habitantes. Através de seu veículo, os *homeless* ganham uma visibilidade inaudita, passo fundamental na futura luta pela asserção de direitos, e dispõem de um objeto significativo que sinaliza seu lugar na cidade para todos. Um tapa na cara dos que nos vendem a ideologia da cidade bem ordenada, imagem proveitosa para fins de lucro e controle, mas bem distante da realidade de todos os dias.

Mapeamentos cognitivos versus esteticismos burocráticos

Em Nosso século XXI: Notas sobre arte, técnicas e poderes, Janice Caiafa nos convida a lançar mão de um otimismo crítico de forma a desenvolver "uma crítica intransigente do capitalismo" e fruir as novidades de nosso tempo sem que a dádiva da criação nos seja furtada. Irá nos recordar também que o capitalismo não se expande sem oferecer perigo para si mesmo (p. 61).

Acreditamos que a obra de KW é emblemática de uma arte oposicionista e crítica adequada aos novos tempos, caracterizados "pelo primado da imagem e da transformação do real em uma série de pseudoeventos", como bem definiu Jameson (op. cit, p. 74). Lançando mão desta mesma sintaxe a governar nossa atualidade, mas de forma contra-ofensiva, KW resgata com sua "política estética" as virtudes da construção de uma história crítica, como queria Walter Benjamin. Aquela que potencializa o instante de opressão recalcado, mas que pode ser sempre relido na própria comemoração. Esta é uma das motivações de sua interpelação dos monumentos públicos e dos reordenamentos urbanos através de projeções, estes últimos aqui entendidos como a celebração espacial festiva das reestruturações do capitalismo que se quer sempre triunfante.

Mutações subjetivas fundamentais para se solapar a monumental estrutura capitalística ocorrem quando segmentos semióticos começam a secretar novos campos de referência. Nestes momentos, segundo Caiafa (op.cit., p. 66), "há uma ruptura com um campo significacional dominante, desencadeando-se um processo de singularização". Sem aspirações autorais de maior magnitude, características destes tempos de elogio vazio das celebridades, Wodiczko quer ver despontar a obra, verdadeiro aríete contra os poderes constituídos.

Jameson já nos havia alertado para o fato de que uma arte oposicionista digna deste nome no pós-modernismo não poderia se inspirar nos valores do alto modernismo e seu culto do gênio criador. Mas se o Modernismo celebrava a autonomia da arte, que KW classificará de esteticismo burocrático, a nova arte crítica deverá abraçar novamente uma das suas mais antigas funções - a pedagógica e didática, com um ingrediente a mais: a plotagem precisa de nosso lugar no espaço geográfico. Tomando de empréstimo lições de Kevin Lynch sobre a cidade alienada - "um espaço onde as pessoas são incapazes de mapear em suas mentes sua própria posição ou a totalidade urbana na qual se encontram" -, Jameson irá propor "uma cultura política e pedagógica que busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global". Para ele, a nova arte política deve se concentrar no objeto fundamental do pós-modernismo: o espaço mundial do capital multinacional (Jameson, 1991, p.79). Neste sentido, KW pode se habilitar a compor os quadros daqueles poucos artistas que nos ajudam a resistir em tempos de alienação entronizada.

Referências

- ARANTES, Otilia et al. *A cidade do pensamento único: desmanchan do consensos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- _____. Teses sobre a filosofia da história. In: Walter Benjamin. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre arte, técnicas e poderes*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1227 - Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra. In: *Mil Platôs*, v. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and spatial politics*. Cambridge: IT Press, 1998.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose*. Rio de Janeiro. Editora 34, 1992.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: Cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, s.d.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: Otávio Velho (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: Otávio Velho (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- WODICZKO, Krzysztof. *Critical vehicles: writings, projects, interiews*. Cambridge: MIT Press, 1999.