

Espaço público, arte urbana e inclusão social

PUBLIC SPACE, URBAN ART AND SOCIAL INCLUSION

Flavio Marzadro¹

RESUMO

Este artigo busca discutir as interfaces entre os campos disciplinares do urbanismo (espaço público), artes (arte pública) e políticas públicas (público); e tenta responder a pergunta em que medida é possível promover processos de inclusão sócioterritorial a partir da arte no espaço público, preocupação recorrente em trabalhos em gestão social. A partir desta pergunta, este artigo problematiza as relações possíveis entre as representações da Arte Pública e os fruidores de tais representações. Buscando descobrir caminhos ainda não percorridos pela literatura especializada, este trabalho problematiza a qualidade de público de tais obras, fugindo da clássica separação entre arte pública e arte urbana. Nesta nova perspectiva trazida pela aproximação teórica ao campo de estudo das políticas públicas, a obra de arte passa a ser pública não mais por que está localizada em espaço público, mas, sobretudo, porque o seu público a legitima como tal. Como resultado destas indagações, pretende-se discutir os processos desencadeadores de transformação do público passante em público de arte, assim como os processos transformadores da arte no espaço público em Arte Pública e da sua capacidade de criação e reforço de identidades sociais e territoriais, como de promoção de bens públicos. Esta compreensão carrega consigo um forte potencial de ressignificação identitária dos territórios urbanos onde tais obras se inserem, abrindo espaço para a rediscussão dos limites do juízo de gosto e beleza como critérios únicos ou primordiais da apreciação das obras de arte a uma possível compreensão da estética mais próxima à poesis do que à mimesis. O lócus da Arte Urbana poderia então ser interpretado como uma arena pública, onde atores mediam seus juízos e valores estéticos, calcados em suas visões de mundo.

Palavras-chave: arte urbana, arte público, espaço público, inclusão social.

ABSTRACT

This article discusses the interfaces between the disciplinary fields of urbanism (public space), arts (public art) and public policy (public), and tries to answer the question to what extent it is possible to promote processes of socio-territorial inclusion from art in the public space. From this question, this article discusses the possible relationships between the representations of the Public Art and a public of such depictions. Seeking out ways not yet covered by the literature, this paper discusses the quality of such public works, escaping the classic separation between public art and urban art. In this new perspective brought by the theoretical approach to the field of study of public policy, the artwork goes public not by that much space is located in the public, but mainly because its public legitimacy. As a result of these investigations, we intend to discuss the processes that transformation from art in of public space to public art, as well as transformative processes for public art to of art like public space and its capacity building and strengthening social and territorial identities, as promotion of public goods. This understanding is strong potential for identity redefinition of urban territories where such works are located, making room for a renewed discussion of the limits of the judgment of

¹ Artista e Sociólogo (Università degli stud di Trento, Itália). Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: flavio.marzadro@gmail.com.

taste and beauty as unique criteria or primordial appreciation of works of art to a possible understanding of aesthetics more poesis close to that of the mimesis. The locus of Urban Art could then be interpreted as a public arena where actors mediate their judgments and aesthetic values, grounded on their worldviews.

Key Words: *urban art, public art, public space, social inclusion.*

Introdução

Este artigo busca discutir como diferentes processos artísticos urbanos, coletivos e/ou individuais, conseguem produzir ou coproduzir identidade socioterritorial, interpretada a partir do conceito de territorialidade. Ele foi estruturada nas interfaces entre os campos disciplinares do urbanismo (espaço público), artes (arte pública e arte urbana) e políticas públicas (público). O seu objetivo geral é discutir as relações possíveis entre arte e produção de pertencimento social a partir de uma compreensão de arte pública cuja qualidade de pública é dada pelo público da arte (que passa a reconhecê-la como tal; arte como espaço público) e não apenas pelo lócus físico onde a obra está inserida (interpretação predominante na literatura; arte no espaço público). Esta premissa conduz a pesquisa para um caminho pouco explorado na literatura específica brasileira, que assume a priori como verdade a condição única da localização da obra de arte como definidora do seu status de pública, mesmo quando dentro desta grande categoria alguns autores assumem a existência de uma "subcategoria" chamada Arte Urbana, para designar as obras de artes mais transgressoras do ponto de vista da legalidade ou da autorização do seu fazer.

Para sair deste caminho, propõe-se a aproximação da discussão entre cultura e arte para e com o campo de estudo das políticas públicas (policy studies). Em uma visão tradicional das políticas públicas, a política é pública porque o seu lócus de partida é o Estado ou as instituições públicas formais (o ator governo); em uma visão mais contemporânea, pouco difundida no Brasil, a política é pública porque o problema que a justifica é público (CROSTA, 1998; 2010). A aproximação ao campo das políticas públicas, melhor, a esta compreensão menos tradicional de políticas públicas, permite a indagação sobre a qualidade de público da arte pública, permitindo que a pesquisa passe a problematizar a adjetivação de pública recebida pela arte, explorando-a na sua dualidade de "público da arte" e "público de arte". O público da arte é formado pelo conjunto de pessoas que potencialmente podem fruir as obras de arte localizadas no espaço público (DANTO, 2005); enquanto que o público de arte é aquele "subconjunto" que legitima a obra de arte pública como tal, passando a constituir-se como público, por meio do reconhecimento da sua subjetividade e apropriação simbólico-cultural da mesma.

Com este novo recorte analítico, passa a ser possível rever esta difícil e bastante discutida diferenciação entre arte pública (public art) e arte urbana (urban art), muitas vezes "infértil", como salienta Alves (2008.5). Assim, à princípio, todas as obras de arte inseridas no espaço público passariam a ser potencialmente "arte pública", cuja qualidade de pública, porém, seria reproblematicada em função do seu público.

A arte pública passaria a ser entendida como aquela que foi previamente autorizada pelo poder público para instalar-se nos espaços públicos, muitas vezes sob encomenda do próprio poder público. São esculturas, murais,

painéis e outras expressividades cujos status de arte lhe são previamente reconhecidos. Já a arte Urbana é entendida como aquela que foi inserida no espaço público a revelia do poder público, sem legitimação legal para tal. São pichações, grafitis, stencils e outras expressividades cujo status de arte não lhe são previamente reconhecidos. Supõe-se que ambas, narram em suas iconografias e significados explicitados as dimensões da macro e da micro-história, respectivamente, em diferentes complexidades.

Da Arte Pública à Arte Urbana

Historicamente, a compreensão da Arte Pública parece ser codependente da compreensão do conceito de público e de cidadania. No antigo Egito, onde a arte era fundamentalmente religiosa, a estrutura social fortemente hierarquizada impunha ao povo uma condição de fruidor de uma arte pública cujo objetivo principal era reafirmar unilateralmente o poder divino do Faraó. As coisas mudam um pouco na Grécia antiga, onde a cidadania era um conceito limitado a um certo grupo social, homens de um estreito nível hierárquico. Naquele contexto de peculiar relação entre público e privado, a arte pública também declina em consonância com o conceito de cidadania, pois a mesma busca ressaltar o valores cidadãos e o sentimento de cidadania, de orgulho e de pertencimento a uma comunidade, através da idealização das formas, da beleza e das ideias, com forte predominância da escultura e da arquitetura, esta última pública por excelência. No Império Romano, a Arte Pública recebe novas influências regionais, mas continuar a apresentar-se como uma arte cujo propósito principal é “ensinar” e difundir os bons valores da elite cidadã, sempre unidirecional. No período medieval, onde a Arte Pública praticamente desaparece, o pouco que resta também acolhe esta função de ensinamento, só que desta vez com um caráter um pouco mais historicizado.

Mesmo este caráter de propagador dos valores do poder político-administrativo podendo ser encontrado até nos dias de hoje, no renascimento já é possível observar algumas mudanças quanto ao conteúdo sociopolítico da Arte Pública. Um bom exemplo pode ser buscado em Caravaggio, com seus projetos artísticos de representação de pessoas comuns e suas práticas cotidianas, e, resposta a uma mudança substancial na estrutura social de uma época que conviveu com os movimentos de reforma e contra-reforma. Ainda que este artista vivesse em um contexto de forte religiosidade, professava a crença de que a fé deveria nascer do povo, dos seus referenciais, e não a partir de uma mera imposição de uma classe social superior². Suas obras tinham um tal alcance, quase sempre num locus público que eram as igrejas, que é aqui assumida como Arte Pública. Caravaggio inaugura assim uma tradição no uso de sujeitos populares em representações artísticas, sobretudo na pintura, com a valorização das cenas do cotidiano. Com o surgimento da sociedade moderna e da sociedade burguesa, a Arte Pública passa a viver um novo processo de representação e tematizações, pois o poder divino passa a ser substituído por um poder soberano centrado na figura do monarca. Desde então, a gente comum passa a ser incluída na arte oficial, mas a exclusividade da produção artística continua na mão de poucos. Um caso emblemático é o de Millet, que desenvolve uma espécie de mundo privado romântico. Somente com a Revolução Francesa é que emerge um novo conceito de poder e de

2 Não por acaso, Caravaggio frequentemente retratava cenas e sujeitos populares. Segundo Gombrich (2008:30-31), uma das suas obras, San Matteo, precisou ser redesenhada porque o comitente, a Igreja Católica, não considerou como dignas as suas representações inspiradas na cultura e na gente popular.

público, este último calcado em uma nova interpretação da cidadania e dos seus direitos, que viria mais uma vez a alterar significativamente o conceito de Arte Pública. A tríade da “liberté, égalité et fraternité” resplandece na Arte em diferentes possibilidades expressivas e temáticas. Para Daumier, por exemplo, a arte passa a assumir um caráter eminentemente político, como militante (ARGAN, 1992:71), assumindo-se como mensagem, numa clara posição desafiadora dos antigos modelos de poder. Estas mudanças, todavia, ainda são muito pontuais e a Arte Pública permanece ainda majoritariamente como a Arte do Poder, com sua dimensão simbólica hiperdimensionada e volta a reafirmação do status quo. Mesmo com movimentos de vanguarda, como foi o caso do movimento futurista, a Arte que se pretende pública ainda carrega consigo este ranço de projeção e atuação de cima para baixo, top-down. O “povo” é visto como um ator homogêneo destituído de saberes, receptor passivo de informações produzidas por quem tem poder e legitimidade para tal. Não por acaso, com a primeira guerra mundial, um novo impulso elitista acolhe de bom grado a arte futurista e neoclássica, abrindo espaço para a arte fascista. Este parece ter sido um ponto nevrálgico de transformação da arte por atores que procuram desafiar aquela compreensão da massa como um ator homogêneo e destituído de saberes. A Arte Pública passa a expressar a crise, mesmo com o desprezo dos centros de poder.

A segunda guerra mundial tem um papel fundamental na compreensão da pluralidade de centros de poder que acaba por influenciar a arte, de certa forma tão devastada quanto a Europa, após tantas verdades pontuais terem sucumbido a tentativas de dominação homogêneas, que passa a acolher, explorar e valorizar um sentimento crescente de democracia, que se traduz numa abertura para uma nova compreensão do conceito de público, e de suas modalidades e relações no tecido e na estrutura social.

A partir da segunda guerra mundial o cenário europeu se altera com o progressivo aumento de um sentimento democrático e de compreensão do poder público e das suas modalidades de ação e de relação com a sociedade, que passa a exercer de modo um pouco mais articulado algum controle social, o qual era visto até então como de exclusividade do poder público. Esta nova perspectiva também altera significadamente a percepção da arte e, por óbvio, da historicidade da mesma. É neste período, por exemplo, que surge na França a *École des Annales*, cujo maior protagonista pode ser identificado na figura do historiador Fernand Braudel (1995), que propõe uma inovadora articulação da pesquisa (ou do olhar do pesquisador) ao subverter ou inverter o peso do objeto estudado em respeito aos cânones da historiografia de então. Mais ainda, Braudel propõe tal estudo a partir de três vertentes complementares: modelo, estrutura e duração. Nesta última, ele divide o tempo em três partes: uma história quase imóvel (que concerne a relação entre homem e superfície), uma história “mais movimentada”(a história ou o tempo social), a história efetiva ou superficial, de curta duração.

Outros autores, sobretudo os filiados à Escola de Frankfurt, procuraram demonstrar que a opinião pública é mutável, assim como o público também o é. O público, neste caso, pode ser compreendido como o resultado da própria evolução da sociedade e dos seus valores, que se revela até mesmo em novas possibilidades de relação entre o espaço ou a esfera pública e privada e estes com a arte. Com a segunda guerra mundial, a arte, tanto pública quanto privada, passa a exprimir a crise. A Europa de então deve fazer as contas com as suas perdas, inclusive humanas e a de identidade. A crise exprime a crise de ideologia de regime, de ideologia de Estado potente que deve dominar, mas

que também é capaz de ajudar a reconquistar a democracia em situações de ditadura. Morte é morte. Nice e niilismo invadem o mundo.

Em todo este período a Arte, mas sobretudo os artistas, parecem refletir sobre suas posições em relação ao Estado, ao Sistema, observando a sua dupla condição de vítima, mas também de artífice do seu próprio destino e da sua glória. Muitos artistas desassociam-se do Sistema e começam a contestar publicamente o status quo e o passado recente. Estes esforços, mesmo que pontuais e não suficientes para alterar o uso da Arte Pública como manifestação do Poder vigente, são importantíssimos para compreender o espaço que a Arte Urbana vai conquistando dentro do universo da Arte Pública.

O paradigma da Arte Urbana como arte do poder vigente parece perder a incontestabilidade da sua validade universal com a revolução estudantil dos anos sessenta. Naquele contexto, mesmo sendo os revolucionários pertencentes a uma elite, que depois acaba-se revelando de um elitismo ainda mais radical do que as suas próprias bases, tem-se início um processo de proletarianização do poder e da classe política, assim como das classes dirigentes, que passa a atentar cada vez mais para aquele ator chamado povo ou massa que era comumente tratado como um ator homogêneo, receptor passivo de informações. Remonta a este mesmo período histórico, o nascimento e difusão do mass mídia, da propaganda como entretenimento difundido e da “publicidade oculta”, onde ao indivíduo é permitido expressar e viver a sua cidadania na condição de consumidor. O cidadão consumidor, porém, exerce uma cidadania fragilizada, parcializada pelas suas condições e contexto de consumo. O consumo passa assim a funcionar como o organizador das novas relações de poder, onde o capital internacional supera o poder ordenador de muitos Estados-nação. Esta aceleração passa a caracterizar a sociedade contemporânea, que vai perdendo as suas raízes e a sua relação com a história, como discute Marshall Berman (1986). Mais adiante, outros autores se concentram na compreensão da hiperaceleração do final do século passado, como foi o caso do sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1981) para quem o consumo criou espaços de hiper-realidade que desfigura qualquer tentativa de compreensão da cidadania.

Neste contexto, muitos artistas começaram a contestar com maior veemência a estrutura social altamente segregada, seus ideais e uma certa limitação observada nos temas que frequentavam a agenda política de algumas sociedades. Estes esforços acabam assumindo como lócus principal de suas representações a urbes, começando a propor novas pluralizações ao conceito de Arte Pública. Mesmo sem uma coesão na qualidade e proposta artística e temática, muitos artistas passam a se identificar com um desejo de rever códigos, desafiar o status quo, subverter verdades consolidadas, indicando que o desejo de um mundo diverso e buscando trazer à tona com muita ênfase a experiência de vida e quadros de valores de pessoas comuns e de grupos marginalizados pela ótica da cidadania legitimada pelo consumo. Muitas destas expressões artísticas traduzem espacialmente o tamanho das suas angústias, com obras de grande dimensão. A cidade passa a ser palco de um diálogo que à princípio apreze tão assimétrico quanto as relações de poder vigentes. De um lado, a Arte Pública legitimada com tal; do outro, uma arte de rua (street art) ou Arte Urbana, destituída de legitimação. Não era um diálogo, naturalmente, mas um confronto entre posicionamentos políticos.

Com a década de 80, aparecem as primeiras subculturas de pichadores, das quais nascem artistas como Jean-Michel Basquiat e Keith Haring³, que

3 Stahl J.; Street Art (Art Pocket); H.F. Ullmann, London, 2009

interveem sobre espaço público e os meios públicos, como muros o metropolitana, rapidamente etiquetadas como vandalismo pela mídia. Esta repercussão, mesmo que inicialmente ruim, poderia ser, porém, ser compreendida como um catalizador que acabaria por proporcionar uma rápida difusão entre comunidades de uma mesma subcultura, numa interpretação alinhada ao modelo de compreensão da expansão da cultura por meio de tecnologias como a televisão. A partir desta perspectiva, a má fama inicial das pichações teria servido como caixa de ressonância para a sua própria expansão. Em outras palavras, aquele modo de expressão não legitimada se difundiu rapidamente entre comunidades com a mesma subcultura⁴ urbana, pois aquela etiqueta negativa apregoada e difundida na mídia acabou por funcionar como fator identitário e de pertencimento para grande e até então isolados grupos e tribos urbanas mais fechadas.

Este mesmo movimento se potencializa com a adesão dos rappers, conquistando progressivamente legitimidade entre os atores que realmente interessavam ao movimento: os até então excluídos, que compartilhavam da mesma subcultura dos rappers. Com a difusão da temática, difundiram-se estilos, técnicas, linguagens, caligrafias e toda a semântica e estética que identifica tal subcultura. A aceleração ulterior deste movimento foi proporcionada pela democratização do acesso à internet e, posteriormente, com suas redes sociais. Paradoxalmente, quando este processo começa a se consolidar, a difusão do movimento foi interpretada pelo mercado como demanda de mercado e parte deste movimento acaba também por transformar-se em mercadoria, sempre impulsionada pelos rappers com seus fortes símbolos de consumo. Em particular, à medida que os rappers ascendiam socialmente, os pichadores passavam a ser reetiquetados como grafiteiros e suas obras como possíveis obras de arte, como foi o notório caso de Jean Basquiat, cujas obras de Arte Urbana vinham sendo frequentemente roubadas numa febre que de certa forma lhe custou a vida.

Delimitando o objeto arte pública

Dentre os diferentes modos de compreender a arte pública, dois deles se destacam na literatura brasileira. De um lado, a compreensão de que a arte pública é a arte de livre acesso, incluindo, portanto, aquelas que pertencem a acervos de museus e de outras entidades de visitação pública. Do outro e bem mais difuso, a compreensão de que a arte pública é aquela localizada no espaço público (ARGAN, 1998). Em ambas as interpretações, todavia, são excluídas as obras de arte ou manifestações artísticas da chamada arte urbana, que é vista como aquela que também acontece em espaços urbanos mas que possuem em comum a dificuldade inicial de serem vistas como obras de arte. Assim, muitos autores veem a arte urbana como um subconjunto de arte pública e discutem os limites de significado de suas naturezas, que recebem tratamento metodológico diferente sobre suas práticas.

O termo (A expressão) arte urbana, possui uma vida razoavelmente jovem, pois seu primeiro uso é atribuído por alguns autores, como Daniel Wieczorek

4 Subcultura pode ser compreendida como um grupo de pessoas com características distintas de comportamentos que os diferenciam de uma cultura mais ampla da qual elas fazem parte. Estes pequenos "grupos" ou uma cultura não totalmente desenvolvida, grupos que cultivam e preservam mesmas ideias relacionadas a estética, religiosa, ocupacional, política, sexual, ou por uma combinação desses fatores e etc., destacando-se devido à idade de seus integrantes, ou por sua etnia, classe e/ou gênero;

(1994:218), ao historiador urbano austríaco Camillo Sitte que o propõe como neologismo para representar uma certa qualidade estética que ele percebia no (bom) desenho urbano de algumas cidades. Esta qualidade estética que emergia em um contexto muito específico de desenho dos espaços urbanos recebe seu nome diretamente do seu objeto, numa relação de metonímia, que, porém, dura pouco tempo. A expressão logo cai em desuso e só é retomada por volta dos anos 70, no sentido que interessa a este artigo, para começar a identificar um conjunto de práticas empreendidas por atores urbanos anônimos, quase sempre marginais ao processo produtivo, que se manifestavam em espaços urbanos sem autorização para tal. Suas obras desafiavam as clássicas e elitistas tipificações de conceitos arraigados no mundo das artes de então, tais como artista, artisticidade, valor, estilo e escolas. Ironicamente, este novo significado contrastava radicalmente com aquela primeira interpretação de Arte Urbana proposta por Camillo Sitte, já que o urbanismo pode ser visto com uma das mais consistentes formas de representação e legitimação do poder.

A Arte Urbana, então, passou a representar aquele conjunto de obras que aconteciam no espaço público sem autorização para tal. Era uma Arte que ocupava os espaços na calada na noite. Uma arte precária, fugaz, transitória, que desafiava o tempo e cuja permanência era lida como resistência, como um valor a ser perseguido. Seu lócus de inserção, porém, a relaciona diretamente com um outro conceito: o de Arte Pública. Não obstante toda a polêmica que tem envolvido este conceito, alguns passos importantes tem sido dados em direção a sua conceituação. Para os propósitos deste artigo, destaca-se a contribuição de Alves, que procura superar as diferenças interpretativas e metodológicas existentes ao definir duas características determinante para a Arte Pública. A primeira delas concerne ao lócus onde a obra acontece, ou seja, espaços de circulação de público; a segunda, a conversão forçada deste público em público de arte (ALVES, 2008:5). Com esta circularidade em torno do conceito de público, a interpretação proposta consegue definir os limites da Arte Pública, sem porém problematizar em detalhes o conceito de público.

Em sua relação de pertencimento ao conjunto maior de práticas chamado de Arte Pública, propõe-se uma interpretação da Arte Urbana que observa, no mínimo, quatro diferentes fronteiras: (a) uma espacial, pois esta acontece no espaço público; (b) uma segunda temporal, pois carrega consigo o gérmen da temporalidade ou precariedade; (c) uma terceira, legal, pois sua existência não é, à princípio, permitida; e (d) uma quarta que se refere a sua imposição de transformação do público em público de arte.

Fronteiras (dimensões)	Arte Pública Autorizada	Arte Pública Não Autorizada
Espacial	Acontece no espaço público "aberto"	Acontece no espaço público "aberto"
Temporal	Permanente (predominantemente)	Precária
Legal	Existência permitida	Existência não permitida
Público	Fruição imposta	Fruição imposta

Fig. 1: Quadro comparativa das fronteiras da Arte Pública

Fonte: Elaboração própria, 2012

Nesta perspectiva de uma quadrifronteira, é possível considerar que a Arte Urbana foi uma esfera de possibilidades criada dentro do contexto da Arte Pública criada com muita dificuldade pelos pichadores e grafiteiros. Mesmo com suas mensagens codificadas, a leitura de não aceitação, desafio do status quo e, sobretudo, ilegitimidade da sua expressividade, superava qualquer necessidade de decodificação textual. Das primeiras e aventureiras intervenções, assiste-se em 2008 com grande interesse ao convite e intervenção de grafiteiros em uma das mais famosas galerias de Arte, a londrina Tate Modern. Este, mas também outros eventos, recoloca a pergunta sobre as fronteiras entre Arte Pública e Arte Urbana. Se a primeira era definida em função da qualidade do ator que a produzia (a arte era pública porque era feita por artistas legitimados para tal), a pichação, uma vez autorizada, perde o seu caráter de Arte Urbana e passa a pertencer à categoria maior de Arte Pública? E quando uma obra de arte de Basquiat sai de um muro e ganha as salas protegidas de uma galeria de arte ou de um museu, perde a sua qualidade de deslegitimado e passa a ser Arte Pública? Em outras palavras, migra do subgrupo da Arte Urbana para o grupo maior de Arte Pública?

A resposta parece complexa, pois é preciso levar em consideração que o mundo da arte está em constante reelaboração e que o mercado do mundo da arte possui diretrizes razoavelmente claras para definir a arte em função da lei da oferta e da demanda, inclusive na determinação do seu preço e das desejadas consequências de tal determinação⁵. O mesmo vale para as inúmeras formas de representação e expressividade que a Arte Urbana alcança: grafite, spencil, stickers, intervenções etc. São diferentes formas, quase todas híbridas, que mesclam diferentes formas práticas artísticas, mas que encontram no fato de serem obras localizadas no espaço público e desautorizadas pelo poder público.

Para a compreensão da natureza das obras de Arte Urbana, a definição das suas fronteiras é condição necessária, mas não suficiente. Esta pesquisa, cujo primeiríssimo montante de construção é este artigo, propõe a discussão da natureza da Arte Urbana a partir de três dimensões de análise. Uma primeira chamada de território (y); uma segunda, bem cultural(z); e uma terceira, cidadania por inclusão social (x).

A partir destas dimensões, ou macro-categorias analíticas, buscar-se-á contribuir um modelo interpretativo voltado ao estudo e compreensão das práticas consideradas como Arte Urbana a partir das fronteiras acima propostas (fig. 2).

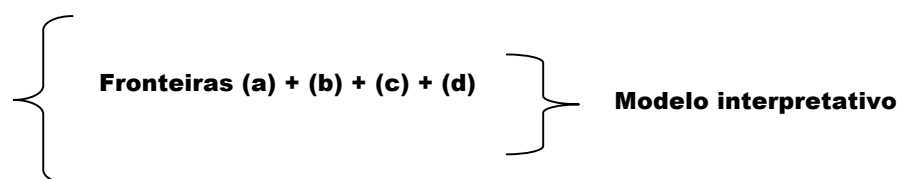


Figura 2: Esquema de construção do modelo interpretativo

Fonte: Elaboração própria, 2012

⁵ Andy Warhol já havia compreendido a questão valorativa x a questão mercadológica no mundo da arte com a sua célebre afirmação sobre a ser mais importante falar sobre um obra do que falar bem.

Modelizando a arte pública

Vistas em conjunto, as obras de Arte Urbana parecem desafiar criticamente o mercado, além de denunciar o caráter elitista da arte e do mercado da arte. Por outro lado, também desafiam a estrutura de compreensão, classificação e validação das artes (curadores, galerias, críticos de arte etc.), na medida em que produzem desestruturadamente novos esquemas interpretativos. Para reafirmar esta consistente mudança, é importante ressaltar que o público também muda, pois o mesmo já não é mais facilmente orquestrado por um único centro emanador de poder e significado. Pelo contrário, a sociedade contemporânea se caracteriza por uma polarização do poder e, de certa forma, pela sua territorialização, que revela um policentrismo esquizofrênico, onde o governo constituído como tal é somente mais um dos atores que estão no jogo social, mesmo que estruturante das práticas urbanas. Assim como o governo, tem-se a mídia e outras formas de poder, como o tráfico de drogas, que disputam centralidades e representações na cultura urbana. O cidadão, submerso sob inúmeras demandas cognitivas, não responde mais de forma uníssona, com consistentes espaços para uma compreensão mais madura da arte e de suas práticas. A compreensão da arte parece voltar-se à história, porém desta vez restrita a um passado mais recente, mais imediato.

Observando a temática da Arte Urbana no contexto de pertencimento à Arte Pública a partir das contribuições do sociólogo e filósofo alemão Jurgen Habermas, considerado por muitos como o principal herdeiro da escola de Frankfurt, seria possível estudar esta evolução a partir da história da opinião pública, numa perspectiva comunicacional, que poderia trazer para este debate a compreensão de uma luta de classes que se dá no nível dialógico, onde o cidadão comum se transforma no centro do consumo e, portanto, do mass mídia (HABERMAS, 1984). Assim, de alguma forma poderia-se compreender a Arte Urbana como a superação da razão instrumental e da razão iluminista por uma razão comunicacional ou seja, por uma comunicação livre, racional, crítica e democrática.

Observando esta mesma temática a partir de contribuições mais consolidadas na historiografia da arte, como através do método histórico proposto por Panofsky, a Arte Urbana como Arte não poderia constituir-se como uma classe, mas deveria ser vista dentro de séries históricas. Se, de um lado, isto permitiria a reconstrução analítica do desenvolvimento e do percurso da tradição da imagem; de outro, poderia-se perder a íntima relação deste momento com a pujança das transformações sociais do período. Um outro caminho possível para estudar a Arte Urbana poderia ser por meio de contribuições oriundas de outros campos, como a psicologia social e a psicanálise, que poderiam trazer novos ventos sobre o estudo das mutações dos fruidores da obras de Arte Urbana em questão, já que estes se transformam em público a sua própria revelia. Em outras palavras, a fruição não é desejada, mas, sim, imposta.

Em meio a tantas possíveis contribuições, dois autores emergem com maior consistência: o historiador austríaco Ernst Gombrich e o historiador italiano Giulio Carlo Argan. Gombrich sublinhou a importância da cultura e do momento para compreender as obras de arte, Enriquecendo o método iconográfico. Para ele, a tradição era o contexto ou material de e da arte e até mesmo o público era visto de forma historicizada. Em outras palavras, cada público tem o seu momento e sua história que deve ser estudada e compreendida, observando a cultura do sujeito que percebe, do fruidor da obra de arte. A fenomenologia perceptiva é condicionada da experiência, da cultura do sujeito e da sua complexa ligação com o mundo do sujeito social e do sujeito indivíduo que

percebe. Ele argumenta a não existência de uma tipologia única de ver e perceber a realidade, como propunha a Gestalt, mas ele se alinha à corrente de pensamento da New look of Perception, de matriz cognitiva na psicologia. Gombrich inova ao trazer conceitos como capacidade comunicativa e de apelo, capacidade informacional e de envolvimento emocional, além da distinção entre calor alusivo, simbólico e estético. A obra deste importante historiador, todavia, não chega aos nossos dias, mas traz importantes contribuições para a compreensão buscada aqui para o Arte Urbana não autorizada.

O segundo autor, Giulio Carlo Argan, mostra-se importante para a compreensão do fenômeno da Arte Urbana porque o mesmo estudou a cidade e a sua evolução histórica, palco incessante de manifestações do tema aqui estudado. Este autor construiu um modelo pluralista para compreender seus principal objeto de estudo, a cidade, a partir do cruzamento qualitativos das variáveis bens culturais e centro histórico, com particular ênfase sobre as relações de convivência entre o passado histórico e o presente. Para isto, Argan, parte do idealismo de Benedetto Croce e de Lionello Venturi para compreender o processo-histórico como fato crítico, como juízos críticos que se sucedem no tempo. Em sua perspectiva inovadora, a artisticidade coincide com a historicidade: a obra de arte passa a ser interpretada como um dos componentes mais importantes de um qualquer sistema cultural, detentor de um caráter indiscutivelmente social. Para Contardi, "a cidade passa a ser lida como gesamtkunstwerk (obra de arte total) e a arte colocada como uma atividade tipicamente urbana, e não só inerente, mas constituinte da cidade. A obra de arte determina um espaço urbano e contribui a qualificá-la"(CONTARDI, 1993:8-9 apud SCIOLLA, 1995). Assim, Argan estuda a artisticidade dos centros históricos em relação a outros produtos culturais e à linguagem, a partir da análise de Lewis Mumford (1895-1990). Além destas, uma ulterior e importante contribuição de Argan para com a compreensão da Arte Urbana reside ainda na sua interpretação crítica à crítica da arte como aparato burguês.

Compreender a Arte Urbana requer um grande esforço metodológico e interpretativo. O modelo de Argan se contrapõe a distinção proposta pela teoria geral de valor de Scheler, separando, de um lado, o "bem" ou a coisa que tem valor (Wertdinge) e, do outro, o valor da coisa (Dingwert) (Scheler apud Argan 1959:13). Para ele, o fenômeno artístico no contexto da civilização é já história da arte, ressaltando que "não se faz história sem crítica". Além disto, Argan assume a "superação da problemática artística na obra em favor do caráter eminentemente social da produção artística" (ARGAN 1959:43), e ao fazê-lo identifica a arte como uma "atividade tipicamente urbana"(Ibdem). Mas se a arte é o diálogo entre o passado e o presente, é possível afirmar que ela se instaura entre o centro histórico e a periferia, entre o presente e o uso presente do espaço? Buscando responder a esta e outras perguntas já apresentadas anteriormente, se desenhará um esboço de um modelo interpretativo que leva em consideração outras variáveis como território, bem cultural e cidadania.

Modelizando a arte publica em função da sua capacidade de inclusividade social

Arte pública passou a ser problematizada em função da sua capacidade de ativar-se como um processo/produto público, a partir da legitimação de um público involuntário que antes era um conjunto de passantes/transeuntes que

passou a ser público de arte (PALLAMIN 2002, BRENSON, 1996, BRISSAC-PEIXOTO, 1995, POPP 1996, MONTES, 1995) para ser público em sentido estrito (CROSTA, 1998; 2010). Nesta perspectiva, emerge uma discussão sobre quando a arte pública consegue diminuir a diferença entre o que ela representa e o potencial fruidor de tal representação, criando, assim, um desejo de pertencimento social e artístico acessível, interpretado aqui como cidadania. Diversamente, em outros casos de arte pública, ela se impõe (ou é imposta) a partir de uma relação de verticalidade com o seu fruidor, com representações que geram desejos de pertencimento inalcançáveis, e muitas vezes, inibe qualquer sentimento de pertencimento.

Por trata também de questões relacionadas a história e as sociedades a pesquisa se apoiará também em outros autores. Para fazer as devidas considerações sobre a singularidade de cada período civilizatório, com suas modalidades, tecnologias e tempos próprios, usaremos Braudel. Para entendermos melhor o ponto de vista da inclusão e exclusão social como sentimentos conceitualmente traduzíveis pelos sentimentos de pertencimento ou não pertencimento humano a um território, a partir d discussão proposta por T. A. Marshall (apud CARVALHO, 2011:10) sobre as dimensões da cidadania (civil, política e social). Para tratarmos mais especificamente do espaço público, que é aqui compreendido como espaço social onde os diferentes públicos que conformam uma sociedade interagem e se compreendem como atores sociais, aceitando a alteridade como complementariedade dos diferentes “eus”, nos basearemos em Crosta, para quem o espaço público é o espaço das trocas sociais e das práticas sociais que acontecem nos territórios.

Para a compreensão da natureza das obras de Arte Urbana, a definição das suas fronteiras é condição necessária, mas não suficiente. Esta pesquisa, cujo primeiríssimo monto de construção é este artigo, propõe a discussão da natureza da Arte Urbana a partir de três dimensões de análise, construídas da reflexão sobre aquelas fronteiras de definição do problema proposto (fig. 3). São elas: uma primeira chamada de território; uma segunda, bem cultural; e uma terceira, cidadania por inclusão social .

Por se tratar de um modelo que ainda está em fase inicial de construção, optou-se por considerar estas três dimensões como, justamente, dimensões, e não macro-categorias de análise, que exigiria um maior rigor no desenho, além de alguma preocupação com a sua validação, fases que ainda estão por vir.

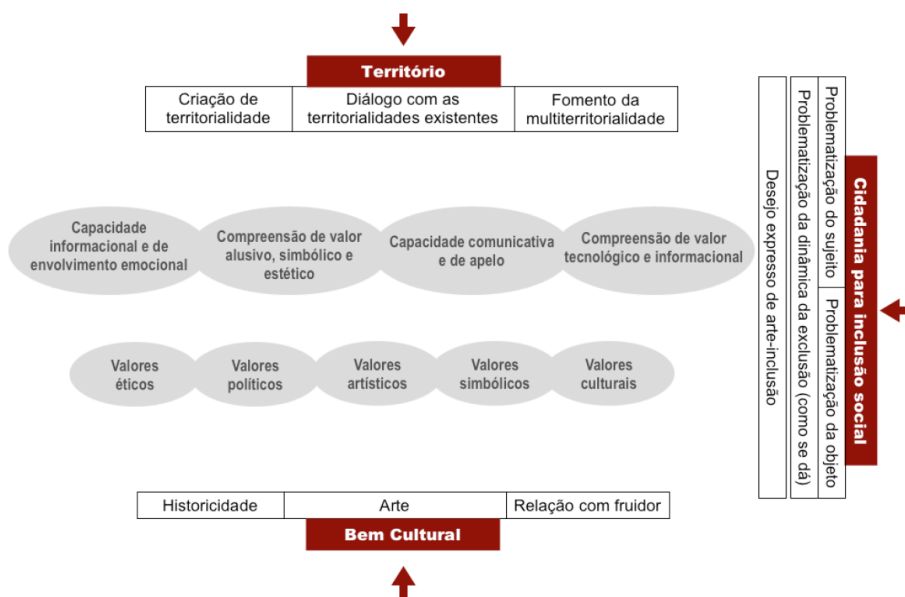


Fig. 3: Modelo interpretativo a três dimensões para a compreensão e discussão da arte no espaço público

Fonte: Elaboração própria, 2012

A dimensão território busca explorar a relação que existe entre as obras de Arte Urbana e o seu contexto sócio-cultural. O conceito de território, numa perspectiva mais contemporânea, não se refere somente ao espaço em sua fisicalidade, pois também o compreende em sua historicidade. O território passa a ser visto, portanto, como o produto ou êxito das relações históricas que o constituíram. Nesta nova perspectiva, onde o geógrafo carioca Haesbaert aparece como um autor-chave, o território carrega consigo as relações de poder e de dominação entre os atores e instituições que o conformaram, sejam estes atores presentes nele fisicamente ou não. Com esta visão, podemos imaginar que as obras de Arte Urbana são, de certa forma, fruto ou produto do território, mas, ao mesmo tempo, incide sobre este mesmo território resignificando-o.

A dimensão bem-cultural busca explorar as obras de arte como testemunha material de valores de uma civilização, melhor, de uma sociedade. A definição de bem cultura começa a se consolidar no debate legislativo italiano com a Convenção de Haia (1954) e posteriormente chega à legislação brasileira. Na Itália, este conceito abriu as portas para a resignificação dos centros históricos, monumentos e outras manifestações históricas que passaram a ser vistas como testemunhos históricos e, portanto, detentoras de valores que não somente aqueles classicamente chamados de artísticos. Compreender a Arte Urbana a partir desta dimensão significa colocar em sua matriz valorativa a sua qualidade de testemunha de um modo de viver, de produzir e de se relacionar da sua gente, o que, a partir de uma perspectiva antropológica, valoriza a cultura material de um povo.

A dimensão da cidadania para a inclusão social busca, invés, reforçar a perspectiva do modo de produção da Arte Urbana como manifestações não autorizadas e, normalmente, concentrada nas zonas urbanas de maior exclusão socio-espacial. Esta dimensão aparece como muito importante porque força um reequilíbrio das outras duas dimensões que foram, de qualquer forma, pensadas e construídas ao longo da historiografia da arte e da cidade como voltadas à arte dita e não a arte que tratamos aqui. Com esta dimensão busca-se recuperar as obras de arte como práticas artísticas, o que significa dizer que tais práticas também são práticas sociais. Esta dimensão também permite rediscutir os limites do que vem sendo considerado como cultura material, que foi quase sempre a cultura proeminente das elites sociais. Nesta perspectiva proposta, a arte e a cultura material passa a ser também a cultura dos excluídos.

Estas três dimensões propostas foram, naturalmente, construídas para fins de análise, o que significa que são complementares e indissociáveis. O cruzamento delas poderia gerar algumas categorias que serviriam como base para analisar as obras (como foi apresentado no Seminário de Arte Urbana da disciplina que motivou este paper). Estas categorias foram pensadas em uma dupla perspectiva. De um lado, estão as capacidades de transformação da obra de Arte Urbana: Capacidade informacional e de envolvimento emocional; Compreensão de valor alusivo, simbólico e estético; Capacidade comunicativa e de apelo; e Compreensão de valor tecnológico e informacional. Do outro, categorias que se remetem aos valores que tais obras carregam consigo: éticos, políticos, artísticos, simbólicos e culturais. Todas estas categorias

buscam resgatar, problematizar e valorizar a Arte Urbana na sua capacidade de produzir inclusão social através da cidadania.

Mas quais as dimensões do juízo e valores que orientaria/conformaria/condicionaria ou dariam espaço a esta fruição da arte e do seu território ? E em que medida esta fruição acontece no contexto da aceleração da fruição-consumo preconizada por muitos autores? Para Berman (1986), por exemplo, tal aceleração teria passado a caracterizar a sociedade contemporânea, que acabaria perdendo as suas raízes e a sua relação com a história. Estas fronteiras ou perspectivas, todas elas com vontade e necessidade de amadurecimento e validação, não são certamente suficientes para explorar e discutir as dimensões do juízo estético na fruição da obra de arte no espaço público da urbis, pois são vistas mais em seus aspectos contextuais do que propriamente normativos, mas de alguma forma são frutos da minha curiosidade e aproximação acadêmica sobre o tema da estética e política na cidade contemporânea.

Algumas Conclusões

Este artigo buscou problematizar as dimensões do juízo e valores estéticos que orientam e validam a compreensão de “objetos artístico” inseridos nos espaços públicos com o sem autorização para tal como obras de arte, como por exemplo das práticas da “Urban Art”, particularmente instalações, grafites e mosaicos. Esta compreensão carregou consigo um forte potencial de resignificação identitária dos territórios onde tais obras se inserem, abrindo uma discussão sobre o seu potencial de inclusividade social. Parece haver uma interessante lacuna na discussão da relação entre qualidade artística e a força da agregação social que resultaria, por exemplo, na renovação da identidade de territórios urbanos. Para ajudar a colmar tal lacuna, o modelo interpretativo proposto, não obstante sua evidente necessidade de maturação, pretendeu discutir e indagar como os fatores artísticos, e em particular a qualidade da obra de arte, efetivamente conseguem contribuir para que determinados processos artísticos desencadeiem identidade e cidadania em detrimento de outros.

A obra de arte urbana não acontece somente no espaço público, para fruição forçada dos passantes, pois, de certa forma, também poderia ser vista como espaço público e, ulteriormente, como arte no interesse público (res pública). Estas considerações, que ainda carecem de amadurecimento, parecem nascer da natureza e das fronteiras da fruição desta arte por um público passante que pode se transformar em público de arte, refazendo de alguma forma a sua própria compreensão do público, compreendido tanto como qualidade do espaço físico, quanto político e social. O lócus da Arte Urbana poderia então ser interpretado como uma arena estética-pública, onde atores mediam seus juízos e valores estéticos, calcados em suas visões de mundo, num diálogo tanto silencioso quanto intenso. Assim, se Alves (2008) propunha a arte pública como a arte que de alguma forma transforma o público (passante) em público de arte sem a sua autorização, talvez também seja possível interpretar tal arte em seu potencial de fruição coletiva e resignificação socio-sígnica, numa perspectiva migra, pelo menos parcialmente, da fruição do indivíduo à fruição de um conjunto de indivíduos (público de arte) com potencial de transformação socioterritorial.

Referências

- ALVES, J. F. (Organizador) Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade./ – Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008;
- ARGAN, G. C. História da arte como história da cidade. São Paulo, Martins Fontes, 1998 (Coleção A)
- BERMAN, M. Tudo que é sólido desmancha no ar. Aventura da modernidad. SP: Companhia das Letras, 1986;
- BRAUDEL, F. Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII. Vol. III. São Paulo: Martins Fontes, 1995;
- BRENSON, M. As virtudes da Arte Pública. In: Anais do III Seminário de Arte Pública. Sesc, 1996:180-191;
- BRISSAC-PEIXOTO N. Arte & Cidade. In: Anais do II Seminário de Arte Pública. Sesc/USIS, 1995:113- 121;
- CHAUÍ, M. Cidadania Cultural: o direito à cultura. São Paulo: Editora Fundação, 2006
- CARVALHO, José Murilo. Cidadania no Brasil – O Longo Caminho. Rio de Janeiro: Civi. Brasileira, 2011
- CROSTA, P. Pratiche - Il território è l'uso che se ne fa. Milão: Franco Angeli, 2010;
- CROSTA, P. Politiche - Quale conoscenza per l'azione territoriale. Milão: Franco Angeli, 1998
- DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar-comum. Uma filosofia da arte. Trad. Vera Pereira. São. Paulo: Cosac Naify, 2005
- GHIRALDI JR, P. Caminhos da filosofia. Rio de Janeiro: DPA, 2005
- GOMBRICH, E. H.; A história da arte, 16 ed. Rio de Janeiro, RJ : LTD, 2008
- HABERMAS, J. ; Mudança estrutural da esfera pública : investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa; Rio de Janeiro, RJ : Tempo Brasileiro, 1984;
- HABERMAS, J. Storia e critica dell'opinione pubblica. Roma: Editori Laterza, 2001;
- HAESBAERT, R. O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi-territorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007;
- HAESBAERT, R. O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi-territorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007;
- HERSCHMANN, Michael (Org.). Abalando os anos 90: funk e hip-hop - globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997;
- INGUAGGIATO V. Arte nei processi riqualificazione urbana, da dissertazione finale del Dottorato di Ricerca in Pianificazione Urbana, Territoriale e Ambientale - XXI Ciclo, Politecnico di Milano, 2009
- LEFEBVRE, H. O direito à Cidade. São Paulo: Editora Documentos, 1969;
- L E GOFF, J. História e memória. Campinas: UNICAMP, 1996
- MAY, Tim. Pesquisa social: questões, métodos e processos. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- MUMFORD, Lewis. A Cidade na História . Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998;
- MONTES, M. L. Arte pública e cultura brasileira. In: Anais do III Sem. de Arte Pública. Sesc, 1996:274-291;
- MURATA, M. Arte para o público e arte do público. In: Anais do III Seminário de Arte Pública. Sesc, 1996:227-235;
- PALLAMIN, V. Arte urbana. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2000;

- PALLAMIN, V. Cidade e Cultura: esfera pública e transformação social. São Paulo: Estação Liberdade, 2002;
- PINSKY, J.; PINSKY, C. B. (Orgs). História da Cidadania. São Paulo, Ed. Contexto, 2003.
- POLI, F. (org). Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi. Milano: Mondadori Electa, 2007;
- POPP F. O Cidadão e o domínio do Espaço Público. In: Anais do III Seminário de Arte Pública. Sesc, 1996:236-242;
- PIRELLI L. Public Art - Arte, interazione e Progetto Urbano. Milão: Franco Angeli, 2006
- REIS, Ricardo. Desenvolver capacidades criativas através do diálogo com obras de Arte Pública. Congresso Internacional de Criatividade e Inovação, Portugal, 2005;
- ROSA, V.G.A. A identidade Urbana a Partir da Arte. Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 12, 13 e 14 de maio de 2009, Londrina-PR;
- SAQUET, M. A. Abordagens e concepções de território. Expressão popular, 2009;
- SCIOLLA, G. C. La critica d'arte del Novecento, Utet, Torino 1995;
- SILVA, Fernando Pedro da Silva. Arte Pública: diálogo com as comunidades. Belo Horizonte: C / Arte, 2005.
- STAHL J.; Street Art (Art Pocket); H.F. Ullmann, London, 2009;
- Wieczorek, Daniel; Camillo Sitte e gli inizi dell'urbanistica moderna, edizione Jaca Book SPA, Milano 1994;
- ZYGMOUNT, B. Modernidad Liquinda, Buenos Aires, Fondo de cultura Económica de Argentina S.A.2006.