



ESTÉTICA DA BRICOLAGEM E DO DESVIO

Rachel Souza

Recebido em 12/03/2015

Aceito em 15/04/2016

grafite stencil
arte pública cidade

Este artigo pretende a compreensão de alguns aspectos do stencil enquanto arte pública. Inicialmente o objeto é localizado em sua importância histórica e teórica, com foco em sua contribuição para discussão da noção de espaço e seu compartilhamento entre os cidadãos, propondo, então, uma relação dialógica gráfica.

Stencil como arte pública

A década de 1980 foi importante para delimitação do stencil como arte pública, assim como para o graffiti, considerado o gênero de artes gráficas que abrange o stencil, o sticker, o poster art ou lambe-lambe, o tape art e o próprio grafite e que tem por definição as inscrições feitas em paredes ou em suportes não previstos para essa finalidade.

As ruas dos grandes centros começaram a servir de cenário para inúmeras expressões estéticas de seus habitantes, em sua maioria descontentes com a relação estabelecida entre eles e o espaço. Por esse movimento, ainda que pareça ingênua a colocação, foi possível observar a aproximação, a arte em conexão com as vicissitudes da vida, algo além do que pretendiam as vanguardas históricas.¹ A imagem adiante, um stencil alocado no Centro de São Paulo, exemplifica a relação dialógica entre a cidade e seus cidadãos; nele uma frase irônica se presta a reclamar o descuido com que aquele trecho é tratado.

AESTHETICS OF BRICOLAGE AND DRIFT | This article intends to understand some aspects of the stencil as public art. At first, the object is located in its historical and theoretical importance, focusing on its contribution to a discussion on the notion of space and its sharing between city dwellers, thereby proposing a graphic dialogic relationship.
| Graffiti, stencil, public art, city.

Depreende-se que o graffiti como gênero, no qual o stencil está incluído, seria uma resposta à cidade, vista organicamente como um sistema complexo e interdependente. Movimentar a malha cidadina e estabelecer uma relação dialógica com o ambiente urbano, fazendo dele seu espaço e parte da obra, incitar a distinção entre público e privado, demarcar um território de conquista, reclamar a cidade e sua rendição à propaganda, colorir o cinza e criar uma intervenção lúdica na impessoalidade dos muros, interromper o automatismo das pessoas em sua falta de tempo, criatividade e oportunidade impostas pelo

Roadsworth, Male Plug, Montreal, Canada



Carlos Contente, 2010

ritmo do trabalho, defender causas e crenças, e, até mesmo, se afirmar egoisticamente sem qualquer preocupação com o social, apenas consigo e a reafirmação de uma identidade – todas essas são molas propulsoras possíveis para uma explicação do fenômeno que é o objeto/sujeito deste texto. Uma questão, porém, é central: por acontecer na rua trata-se de uma manifestação política e, como tal, reivindica e propõe diálogo, mesmo que essa não seja a principal preocupação.

Para esse fazer artístico que considera a rua parte dele, a artista, performer e escritora norte-americana Suzanne Lacy cunhou a expressão *New genre public art*, algo como arte pública novo gênero, que trata da arte fisicamente acessível, que altera a paisagem ordinária e interfere na fisionomia urbana. Lacy chama atenção para a pertinente distinção entre “arte pública” e o “novo gênero”, sendo a primeira a noção que se tem tradicionalmente

de arte pública – objetos dispostos na rua, estuário e instalações em serviço da manutenção da memória – e da arte pensada como diálogo, a que tem em sua linguagem a pertinência a assuntos e questões da cidade. O novo gênero, além de ser político, não é estanque, pois, segundo a autora, “inclui uma combinação de mídias diversas. Instalação, performance, arte conceitual, por exemplo, se incluem na categoria novo gênero”.²

Essa categorização feita por Lacy certamente nos

ajuda ao pensar e historicizar a arte pública, pois a mera disposição de objetos de arte na esfera pública não faz com que eles colaborem com a constante subjetivação dos cidadãos que circulam em suas respectivas rotinas. A instituição do “novo gênero”, além de borrar as fronteiras entre os gêneros e suportes na feitura de suas práticas e objetos, possibilitando que o artista lance mão das linguagens que julgar necessárias, distingue “em forma e intenção do que tem sido chamado de arte pública – expressão usada nos últimos 25 anos para descrever escultura e instalação situadas nos espaços públicos”.³ As estratégias de engajamento perfazem a linguagem estética do novo gênero e estruturam e justificam a tão buscada interação entre artista e público. Por público, nesse caso, entende-se o passante da rua, mas Lacy lança a discussão de uma redefinição do termo, segundo a qual, na arte dita tradicional ele vem



Stencil visto na cidade de São Paulo, imagem da internet, foto autor desconhecido

a ser toda e qualquer pessoa, no sentido de não haver preocupação com a feitura e ressonância do objeto; ele é a última parte do processo e lhe cabe apenas a fruição dos resultados artísticos; na arte pública novo gênero, porém, a noção de público é questionada prática e teoricamente de modo a incluí-lo nas práticas, fazendo com que ele se coloque mais criticamente nas relações com o objeto de arte e a cidade, e não se distancie de sua importância no fazer artístico e na subjetivação das poéticas que o objeto pode proporcionar. O público é pensado politicamente sem que, com isso, perca sua “função” inicial e/ou tradicional de fruidor estético.

O surgimento dessa visão ativista de cultura em conexão com a arte pública novo gênero se deu durante os protestos contra a Guerra do Vietnã, o que contextualiza seu caráter. Como elemento de investigação da nova natureza do termo, Lacy

humanizar o ambiente urbano constituem a arte pública novo gênero. O stencil, ainda que não seja presencial como o é a performance e até certo ponto o grafite,⁶ contribui para a arte pública novo gênero com formas dinâmicas e, também por isso, dialoga bem com o meio urbano, pois se articula com a organização da vida na cidade em sua rapidez intrínseca. A agilidade proporcionada pela manufatura e execução do stencil, sem dúvida confere uma rápida troca de ideias, que provavelmente não se daria em outra ocasião, talvez por diferenças socioculturais e socioeconômicas entre o artista e o público, e pelo tempo da urbanidade, que não se fixa, que tem necessidade de dinamizar as relações o máximo possível. Por isso diria que o stencil é um instrumento em consonância com a forma de vida urbana contemporânea; na essência ele facilita uma comunicação de caráter “urgente” e a forma desse diálogo rápido, molda uma estética da bricolagem, do desvio. Na

questiona se a palavra “público” se refere a uma qualidade descritiva do lugar, da propriedade ou do acesso e se se aproxima da “estética relacional”⁴ de Bourriaud quando defende a ideia de que na arte pública novo gênero “a relação em si se transforma na obra de arte”.⁵ A capacidade dialógica, a habilidade de reclamar o espaço comum e

década de 1980 a arte pública começou a ganhar reconhecimento e uma literatura para aprofundar as discussões. Nos Estados Unidos, a polêmica em torno da obra de Richard Serra *Tilted Arc* (Arco inclinado) fomentou debates importantes sobre as intenções e os limites que a arte pode estender. Nessa obra, uma escultura curva feita em placa de metal com aproximadamente três metros de altura, Serra interferiu na visualidade do espaço e na dinâmica daqueles que em algum momento fruía de sua utilização. Ao instalar um arco de proporções consideráveis no meio de uma praça, um lugar que simboliza o espaço democraticamente aberto e o momento de ócio na sociedade capitalista, a obra não só cumpriu suas prerrogativas enquanto arte pública, como obstruiu a rotina dos passantes e usuários. Richard Serra contribuiu com a tendência das cidades pós-modernas em sua falta de espaço vago, sem um possível uso mercantil, e sua obra, instalada em 1981, foi removida em 1989 por uma ordem judicial condenando à remoção a escultura e declarando-a privatização do espaço público.

Horowitz em seu texto *Public art/public space* afirma que, apesar de o arco inclinado causar distúrbios, “esta pode ser a função de uma obra de arte pública, provocar reflexão crítica e diálogo nos espaços que ela ocupa”⁷ e que “Não é a experiência pública do espaço, mas sim o debate público que se transforma em obra de arte. Essa experiência e esse debate tornam manifesta uma verdade importante sobre o espaço público, que, a menos que esteja inserida numa grande esfera pública que debata os valores – uma esfera pública conforme definida por Jürgen Habermas, na qual as pessoas individualmente usam suas razões para discutir e chegar a conclusões – será sempre decorado por ornamentos em massa, não importa que tipo de arte seja nele alocada”.⁸ Sob esse

prisma, o arco levanta discussões sobre o espaço cidadão, reificando sua posição como lugar também de debate e não apenas lugar de circulação e afirmação coletiva. Mas nem por isso é passível de qualquer ocupação ou utilização que altere significativamente sua estrutura e fruição. O simples fato de estar disponível às ruas, para Horowitz, não implica arte pública. Ele crê que, para tal, no sentido atual de arte pública, o que Lacy definiu por “novo gênero” deve engajar os cidadãos e dialogar com questões sociais pertinentes; observa, entretanto, que muitos trabalhos propõem um engajamento em que há superficiais interações – estética, por ser arte; e social, por ser pública.

Ainda que o stencil, assim como qualquer suporte de arte, possa ser pensado e executado sob encomenda, o mais usual é que tenha como financiador o próprio artista. Fato que, a meu ver, não o enobrece ou desqualifica, mas que diz muito sobre sua natureza e a forma em que é inserido ideológica e socialmente. Aparentemente, esse aspecto diferencia-se da forma como a arte pública se estabeleceu e ganhou notoriedade. Em 1967 foi criado, nos Estados Unidos, o “Programa de arte nos lugares públicos” de iniciativa da National Endowment for the Arts (NEA), de apoio governamental. A instituição de um órgão responsável por “dar ao público a melhor arte dos nossos tempos, fora das paredes do museu”,⁹ ironicamente oferece mecanismos para a burocratização de um gênero de arte que, por natureza, se faz da espontaneidade. Não que não haja cálculo ao levar uma obra para as ruas; ela é pensada tanto quanto qualquer outro gênero artístico. Mas, de acordo com o que é possível depreender da leitura de Lacy, as iniciativas, as considerações, tal como a de focar o lugar na criação das obras, são todas muitas pensadas, esquematizadas; nada é tão vívido e espontâneo como o termo pode su-

gerir ou como formamos em nosso ideário. O próprio arco inclinado de Richard Serra foi uma das obras encomendadas pelo governo e financiadas pelo NEA. Lacy afirma que “desde o início a arte pública tem sido mantida por sua associação com várias instituições e, por extensão, com o mercado de arte”.¹⁰ A partir desse panorama histórico mais realista podemos entender melhor a trajetória do gênero e sua evolução até os dias de hoje com visão um pouco mais ampliada.

NOTAS

1 “Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente devesse se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser socialmente significativo.” Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008: 105.

2 No original: New genre art might include combinations of different media. Installations, performances, conceptual art, for example, fall into the new genre category. Lacy, Suzanne. *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995: 20.

3 No original: To distinguish it in both form and intention from what has been called “public art” – a term used for the past twenty-five years to describe sculpture and installations sited in public places. Lacy, op. cit.: 19.

4 Teoria desenvolvida pelo curador e crítico francês Nicolas Bourriaud, que pretende a afinidade das relações humanas com a arte, em que os repertórios individuais são considerados na construção de significados coletivos. De acordo com a estética relacional, a obra só se perfaz quando do envolvimento do artista com seu entorno e com seu público. Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

5 No original: A relationship that may itself become

the artwork. Lacy, op. cit.: 20.

6 O grafite, por demandar mais tempo em sua confecção, permite que o grafiteiro seja visto pelos passantes mais facilmente do que um stencilero. Ainda mais hoje em dia, considerando o novo *status* da prática e do praticante, em que artistas são contratados para realizar um mural ou coisa do gênero. Vide o grafite oficial da Lapa carioca.

7 No original: This may well be a proper function of a public artwork, to provoke critical reflection and dialogue on the space it occupies. Horowitz, Gregg M. Public Art/Public space: the spectacle of the tilted arc controversy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 54, n. 1, 1996: 6.

8 No original: It is not the public experience of space but rather public debate that becomes a work of art. They make manifest an important truth about public space, that unless it is embedded in a larger public sphere that values debate, a public sphere like that defined by Jürgen Habermas in which private people use their reason to discuss and reach conclusions, then it will always be decorated by mass ornaments, no matter what sort of art is put into it. Horowitz, op. cit.: 4.

9 No original: To give the public access to the best art of our time outside museum walls. Lacy, op. cit.: 22.

10 No original: From the beginning, public art has been nurtured by its association with various institutions and, by extension, the art market. Lacy, op. cit.: 24

Rachel Souza é escritora, integrante da revista *Chão, mestre em artes visuais pela UFF e doutoranda em sociologia da arte pelo IUPERJ*. Este texto é parte de sua dissertação de mestrado, *Stencil como arte pública, orientada pelo professor doutor Luiz Sérgio Oliveira e defendida em 2013*.