Lamounier Lucas. Intervenção artística urbana intitulada *Dieu Salut Le Bon Goût*, veiculada em painéis de bancas de revista, em Belo Horizonte, 2007. Fonte: Lamounier Lucas.

A arte no espaço urbano*

Lamounier Lucas

O artigo discorre sobre as especificidades do espaço público para a exibição da obra de arte e analisa as funções do espaço expositivo de museus e galerias, e as implicações desse espaço para a aura da obra de arte, além de aprofundar questões que dizem respeito a sua instalação no espaço urbano. Em sentido inverso, discute a forma de percepção a que são submetidas e a força latente dessas obras descontextualizadas do espaço convencional de exposição.
Aura, arte pública, intervenção artística urbana.

* Artigo recebido em agosto de 2009 e aceito para publicação em agosto de 2009.

A obra de arte exposta no espaço urbano submete-se a um sistema próprio de apreciação, distinto daquele a que se submetem as obras que se encontram protegidas pelas paredes do museu/galeria. Conceber uma proposta artística que extrapola esse espaço tradicional e ganha o espaço público implica, primeiramente, pensar a questão da arte pública,[1] sua desvinculação do espaço institucionalizado da galeria de arte e a forma como é percebida.

O *status* de obra de arte no espaço urbano é questionado por diversos autores. O´Doherty[2] e Buren,[3] por exemplo, afirmam que o espaço místico da galeria confere a todo trabalho plástico ali exposto o aval de obra de arte, ao passo que a obra instalada no espaço público não teria, em princípio, a garantia desse rótulo. Fora do cubo branco,[4] a obra encontra-se completamente nua, exposta, sem qualquer arcabouço que a proteja. Segundo Buren,[5] a arte dos museus tem sua aura[6] automaticamente legitimada pela simples condição de estar inserida no espaço do cubo branco, ao passo que a arte exposta na rua tem sua legitimação questionada. Uma vez abandonada sua redoma protetora, perde a segurança e a neutralidade do espaço asséptico em que se encontrava e passa a sofrer profunda influência do novo lugar, que a impregna e a marca, direta ou indiretamente, seja ela feita ou não para museu ou galeria.

Ainda que a obra de arte fruto de uma encomenda pública tenha, num primeiro momento, sua aura respaldada pelo fato de ser resultado de uma contratação por parte de uma instância que lhe conferiu previamente o *status* de arte, as demais obras públicas submetem-se a um esquema de valorização diferente. A encomenda pública já nasce legitimada pelo fato de ter sido selecionada em meio a tantas outras e a ela se pode atribuir valor que, embora distinto em sua totalidade do *status* conferido à obra exposta na galeria, vale pela chancela da encomenda. Para o conjunto de obras de arte instaladas no espaço urbano sem o processo da encomenda, entretanto, o *status* de arte é abalado, porque essas obras

1 A primeira dificuldade que se apresenta à abordagem do tema arte exposta fora do espaço da galeria está na tentativa de se encontrar nomenclatura adequada. Alguns autores utilizam a expressão "arte pública", outros preferem as terminologias "arte no espaço público", "arte urbana", "intervenção urbana" ou "intervenção no espaço urbano". Buren propõe duas formas de distinguir a arte no museu e na rua. Na primeira, mais simplista, o autor nomeia arte, sem adjetivo, aquela exposta no museu, e arte pública aquela exposta nas ruas. Na segunda forma, propõe a diferenciação arte no espaço museológico em oposição à arte no espaço público. Concorda, contudo, que não se pode ignorar o fato de ser o museu também um espaço público e afirma que a obstinação da associação unilateral da palavra público a apenas uma das modalidades de arte discutida pode estar associada à própria natureza dessa palavra, ao se constatar que o objeto exposto na galeria é frequentado por um público mais especializado, mais sensível, mais observador, enquanto a arte exposta na rua é consumida por todos os públicos, sem distinção. Neste artigo, utilizam-se, indistintamente, todas essas nomenclaturas para se referir à arte que é exposta no espaço público.

2 O´Doherty, 2002.

3 Buren. Op. cit.

4 Referência à terminologia adotada por O´Doherty (op. cit.) para se referir à galeria de arte contemporânea.

estão destituídas dos rótulos conferidos pela galeria ou pela encomenda. Instaladas no espaço público, muitas vezes elas disputam o espaço das grandes cidades e a atenção dos transeuntes.

5 Buren. Op. cit.

6 Benjamin, 2000.

Trabalhos de arte pública entendidos como intervenção urbana, que também não contam com o processo de encomenda pública, mas que, ao contrário de *happenings* e *performances*, não se esgotam no momento da ação, ou seja, no instante em que ocorrem, como a *land art,* as intervenções artísticas temporárias e o *grafitti*,[7] também têm sua *aura* questionada quanto ao abandono da galeria, à inexistência do aval da encomenda pública e, em menor escala, à efemeridade da obra.

7 Ver Silva,2005 e Archer, 2001.

Ao contrário das encomendas públicas, normalmente instaladas em espaços privilegiados para contemplação, essas obras dispensam pedestais, jardins construídos em volta e iluminação direta, e se fundem ao caos urbano, disputando espaço com inúmeras mensagens publicitárias.

Apesar de todo esse abalo na aura da obra de arte no espaço urbano, segundo alguns autores, sua força latente decorre exatamente de sua descontextualização do espaço da galeria. Uma vez fora do espaço expositivo institucionalizado, atrairiam atenção diferente da que lhes seria dispensada se estivessem disputando com outras obras a atenção do espectador das galerias de arte.

Vasconcelos[8] chega a ponto de afirmar que a arte se torna mais relevante quando exposta no espaço público. Meramente contemplativas ou assumidamente contestadoras, as obras de arte expostas no tecido urbano criam novas possibilidades de diálogo com o público, pois, ao extrapolar o espaço hermético do museu/galeria, tornam-se elemento instigador na relação entre o cidadão e o espaço público.

8 Vasconcelos, 2003.

Montes,[9] por sua vez, afirma que cada vez mais artistas, curadores e museólogos concordam quanto ao significado de uma obra de arte ou de uma exposição ser resultado de um complexo diálogo entre criador, obra, curador, museólogo e espectador. E, para processar o resultado que lhe é apresentado, o público se vale de seus códigos culturais, de seu gosto social culturalmente construído, da repercussão que o trabalho do artista tem na mídia, das ideologias políticas, etc.

9 Montes, 1998.

Assim, nesse contexto, "devolver à arte sua função pública"[10] passa a ter significado bem preciso, uma vez que a ação legitimadora que o museu lhe garantia já não é mais suficiente para credenciar a qualidade dessa arte, por se tratar de operação não realizável sem que se perca parte essencial de seu significado como criação humana.

10 Id., ibid., p. 278.

As discussões contemporâneas sobre arte pública envolvem a consciência dessa nova forma de conexão entre espaço e significado, e a infinita possibilidade intrínseca de

recriação do sentido da arte. Assim, se o processo de sacralização da arte empreendido pelo espaço do cubo branco ou do museu por si só não é suficiente para estabelecer o valor da obra de arte em nome da comunidade e da nação, a tarefa de devolver à arte sua dimensão pública significa fazer com que ela dialogue com as comunidades locais e com as tribos urbanas, pois, dessa forma, acaba se tornando o elo que confere a essas tribos e comunidades fragmentadas o sentimento de pertencimento, na tentativa de rearticular esses indivíduos dispersos na sociedade de massas e funcionando como uma rede de sociabilidade organizada em torno dos valores próximos à experiência cotidiana dessa comunidade. Assim, na tentativa de rearticular interesses tão diferentes, mas comuns o suficiente para que se torne possível o diálogo dos cidadãos sobre suas diferenças, a arte pública alcançaria legitimação.

Pensar a questão da existência da aura da obra de arte exposta no espaço urbano implica considerar o processo histórico de transição da percepção e da fruição da obra de arte, desde o momento histórico inicial marcado pela veneração cultual, quando se observava a predominância da sublimação na relação do sujeito com a obra, passando pelo momento caracterizado pela beleza autônoma da obra de arte, quando o espectador passou a estabelecer relação de prazer que definia o valor da obra, até o momento em que se passa a observar a suplantação do valor de culto da obra por seu valor de exposição.

De fato, de acordo com Benjamin,[11] o processo de desritualização da obra pode ser percebido exatamente no confronto entre estes dois polos: o valor de culto e o valor de exposição. A crescente possibilidade de exibição das obras de arte por meio de exposições nos museus/galerias a partir dos séculos XVII e XVIII fez com que, paulatinamente, o valor de exposição da obra suplantasse seu valor de culto, fato só possível depois da invenção dos meios mecânicos de reprodução, pois, com as novas técnicas, o potencial expositivo atingiu escala capaz de destruir o último refúgio do valor de culto da obra de arte: sua autenticidade.

11 Benjamin. Op. cit.

A reprodutibilidade técnica permitiu à obra de arte emancipar-se e desvincular-se de sua função ritual, tornando, nesse contexto, inconcebível a tentativa de atestação de autenticidade de uma obra. A possibilidade de reprodução a partir dos novos meios mecânicos libertou a obra de arte de seu local de origem, desvalorizando seu valor tradicional e sua autenticidade, fundados na herança cultural. Distantes do domínio restrito da tradição, os objetos artísticos, até então intocáveis, tanto no sentido físico quanto valorativo, puderam abrir-se a novas significações, como, por exemplo, a política.

Muitos autores que lidam com a arte instalada no espaço público veem a decadência da aura da obra de arte de forma positiva, como uma espécie de celebração das mudanças que a reprodutibilidade técnica inaugurou. Paralela a essa celebração positiva, é possível perceber também a existência de outra leitura essencialmente negativa do conceito de obra de arte aurática, que critica e repele a reauratização institucional da obra de arte mo-

derna uma vez que identifica nos museus/galerias a tentativa de concepção de outro processo de sacralização. Segundo esses autores, o espaço institucionalizado do cubo branco, ao valorizar a obra única, promove uma tentativa de reauratização, o que representa um retrocesso, principalmente quanto ao objetivo de consolidar um mercado para essa arte.

Ao discutir a aura da obra de arte e seu declínio a partir da inserção dos novos meios de produção e reprodução técnica, Benjamin[12] afirma que a perda da aura é inevitável e, do ponto de vista histórico, algo extremamente positivo. Em sua opinião, a obra de arte exerce uma função ritual autoritária cuja destruição seria vista com bons olhos, pois libertaria os objetos artísticos para outras funções, como a de mercadoria, por exemplo.

12 Idem.

Ao mesmo tempo em que as modernas técnicas de reprodução possibilitam nova forma de relacionamento entre o público e a arte, democratizando seu acesso a ela e retirando das obras seu valor sagrado, promovem uma relação mais crítica com a tradição, ou seja, destroem a aura da obra de arte.

Se, por um lado, a instalação da obra fora do espaço privilegiado da galeria parece indicar que ela abre mão de seu *status* de obra de arte e de sua função cultual, por outro lado, parece refletir também a preocupação com a experiência do sujeito com a obra, uma vez que o espaço público passa a ser percebido como espaço privilegiado de fruição, que possibilita o contato da obra com um número muito maior de pessoas.

Além disso, as novas condições de experiência do sujeito nos grandes centros urbanos impõe, para a obra exposta no espaço urbano, distante do cubo branco, uma nova forma de percepção, de fruição e de relação do sujeito com a obra de arte. Assim, se considerarmos a evolução do conceito de aura em Benjamin,[13] quando, na obra intitulada *Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, ele passa a ser descrito com base na forma de percepção e na relação entre sujeito e objeto, deixando de ser percebido apenas como unicidade e autenticidade puramente materiais e passando a representar o lugar em que se desenvolve uma experiência autêntica, as intervenções artísticas urbanas parecem experimentar uma revalorização em seu *status* de obra de arte. Ao romper com as fronteiras do museu/galeria e ganhar o espaço público, a obra de arte pública destrói a distância que a separa do espectador e, logicamente, de sua aura, potencializando a relação entre a obra e o sujeito.

13 Palhares, 2006.

Assim, se por um lado as intervenções artísticas temporárias no espaço urbano têm sua aura questionada sob os aspectos da unicidade e da tradição, por outro, por se tratar de intervenções temporárias que muitas vezes acontecem sob o olhar do público, o *hic et nunc*, seu aqui e agora, por ser extremamente evidente e muitas vezes não descolado da obra, promoveria uma ressurreição da obra posto que reativa a experiência única.

Arte pública: principais características

Ainda que se perceba de forma generalizada entre diversos autores a dificuldade de nomear

a arte que acontece fora do espaço do cubo branco, bem como o consenso de que essa dificuldade passa pela própria confusão entre as assimilações dos conceitos de público e privado, é possível extrair uma série de características que definem a arte no espaço público.

14 Gouveia, 1998, p.87-91 e p.159.

Segundo Gouveia,[14] o conceito de *arte pública* bem como suas características deve ser entendido com base no processo histórico de migração da arte da galeria e dos museus para o espaço urbano. Segundo a autora, a partir dos anos 60, os artistas resolveram libertar suas obras do destino fatal dos limites institucionais ou das coleções particulares, começando a produzir obras especialmente direcionadas a locais públicos. Ao longo desse processo, passaram a desenvolver com o público passante, os fruidores e usuários desse tipo de obra, uma relação diferente daquela de reverência e respeito que se estabelece no interior dos museus e galerias. Logo, o conceito de arte pública passou a significar algo mais amplo do que arte em espaço público.

O mais importante nesse processo, aponta a autora, foi a ruptura com o discurso hermético que permeava o mercado da arte, uma vez que o acesso à obra de arte implicava o acesso a um código formal e restrito, preestabelecido. Assim, à medida que as obras se voltam para o público, reintroduz-se, segundo ela, aquela utilidade que fazia parte da arte em seus tempos iniciais, e a arte pública passa a reincorporar o caráter utilitário de outrora.

15 Abramo, 1998, p.56-60 e p.155-156.

Já de acordo com Abramo,[15] é possível perceber um movimento quase natural do surgimento da arte pública contemporânea, como se o espaço público fosse caminho predestinado em função do crescente aumento das dimensões das obras, nos últimos 20 anos do século XX; até a gravura, de tamanho normalmente limitado pela técnica e pelas dimensões dos suportes, passou a ser feita de maneira compartimentada, tornando-se, depois de montadas as partes, um grande painel. A autora questiona então se os museus teriam condição econômica, espaço e reserva técnica para abrigar essas obras. As próprias residências – cada vez menores – não comportam obras de arte tão grandes. Assim, no limite entre o tamanho crescente das dimensões das obras de arte e a disponibilidade de museus ou residências para abrigar essas obras, o espaço público surge como a única saída possível.

Seria simplista, entretanto, aceitar a argumentação de que as obras de arte abandonaram o reduto protetor do museu/galeria e ganharam os espaços públicos exclusivamente em função de seu tamanho. A arte pública contemporânea compreende um código próprio e estabelece diálogo bastante profícuo com o espaço urbano em que está instalada e com as comunidades que usufruem desse espaço.

16 Mashinini, 1998, p.198-202 e p.311.

Mashinini[16] sugere que a obra de arte pública deve ser concebida como parte integrante do ambiente construído e não apenas como acréscimo decorativo, posterior. Logo, a arte pública desempenha relevante papel em qualquer sociedade específica, sendo componente importante na revitalização das cidades e da própria sociedade. Ao enumerar alguns benefícios da arte pública em experiências em diversos países do mundo, o autor lhe

atribui, em primeiro lugar, a responsabilidade pela integração da arte tradicional e da arte contemporânea à vida cotidiana; em segundo, a criação de oportunidades para a expressão da comunidade; em terceiro, lembra ele, não podem ser ignorados os benefícios econômicos advindos da arte pública enquanto potencial turístico; nem, em quarto lugar, sua capacidade de melhorar a estética dos edifícios e dos espaços públicos; em seguida ao fato, em quinto lugar, de a arte pública servir ao importante propósito de criar consciência pública do valor da arte e de elevar o perfil público para as artes, o autor enumera, ainda, a possibilidade de o artista vender seu trabalho e ser por isso reconhecido, o que torna a arte urbana também vitrina para o artista e oportunidade de emprego. Além disso, integrada à arquitetura, a arte urbana estimula a colaboração entre o artista e o planejamento arquitetônico das cidades, e representa destacado aspecto na acentuação de uma identidade comunitária.

A obra de arte pública e o caos do espaço urbano

Com base nessas considerações sobre a relação da obra de arte com o lugar, pode-se propor uma abordagem das obras de arte que se instalam no espaço público das grandes cidades, em particular as intervenções artísticas temporárias no espaço urbano, como aquelas que se valem dos veículos de mídia exterior normalmente destinados à exibição da mensagem publicitária, como *outdoors*, painéis luminosos, painéis de bancas de revistas e de abrigos de ônibus. Essas obras, embora se relacionem amplamente com o espaço que as acolhe, enfrentam sérios problemas para sua exposição: "o que o cubo branco permite à obra de arte, a rua lhe recusa".[17]

17 Buren. Op. cit., p.191.

Em primeiro lugar, as obras precisam brigar com a grande poluição visual da urbe para serem vistas. Sob esse aspecto, os problemas decorrentes da exposição dessas obras em meio a tantos poluidores visuais remetem aos referentes à organização expositiva dos museus do século XIX. Aqui, a moldura dos *outdoors* e dos painéis eletrônicos parece reproduzir a mesma função das grossas molduras de madeira que limitavam as obras pré-impressionistas: servir de limite para que a obra possa ser vista, isolada, em meio a tantas outras. Só que, no espaço urbano da grande cidade, a obra de arte exposta disputa visibilidade com estímulos de outra natureza, como mensagens publicitárias, pichações, vitrinas, sinais luminosos, néons e fachadas, e não com outras obras de arte. Assim, apesar da presença da moldura também nos *outdoors*, nos painéis de bancas de revistas e nos cartazes de abrigos de ônibus, por exemplo, torna-se muito mais difícil transformar a obra de arte em unidade exibível e, mais difícil ainda, anular os efeitos do entorno sobre a obra. Retomando a análise empreendida por Hirata,[18] segundo os princípios da Gestalt, a obra de arte instalada em tais suportes e em meio ao caos urbano pode ser vítima de baixa pregnância formal.

18 Hirata, 2005.

Zorzete[19] aponta a poluição visual como agressão à obra de arte instalada no espaço público e enumera os postes de luz, as placas de trânsito, os painéis publicitários, etc. como elementos que interferem em sua leitura. Bergamin,[20] por sua vez, chega a afirmar que a depredação das obras de arte no espaço urbano só não é maior porque as pessoas não to-

19 Zorzete, 1998, p.128-134 e p.165.

20 Bergamin, 1998, p.100-105 e p.162.

mam conhecimento de que elas existem. Essa constatação passa, obviamente, pela análise da experiência do cidadão em relação aos espaços público e privado, mas revela também a influência do caos urbano no processo de percepção da obra de arte pública.

A própria configuração arquitetônica da urbe constitui, em si, um espaço caótico, que Takahashi[21] denomina "paisagem gráfica", interpretada como a paisagem que emana das cidades enquanto suporte para as mensagens gráficas, como os *outdoors*, néons, cartazes e painéis publicitários colados às paredes dos prédios, enfim, "coisas que são apostas, acopladas às paredes, às cidades, às fachadas..." A análise proposta pela autora relaciona o caos do espaço arquitetônico e o caos dos poluidores visuais da urbe.

21 Takahashi, 1998, p.221.

Para Takahashi, a paisagem gráfica oferece dupla interpretação, uma vez que a arquitetura e a mensagem gráfica constituem duplo canal de mensagem, veiculando, simultaneamente, duas mensagens que, na maioria das vezes não se sintonizam: a arquitetura é portadora de uma, e o *outdoor* afixado nessa arquitetura, por exemplo, emite outra, antagônica, completamente diferente. As duas mensagens, não raro, são paradoxais e, embora na maioria das vezes o paradoxo seja interpretado como forma de incoerência, essa incoerência, acredita a autora, faz parte do cotidiano. Assim, tanto a arquitetura caótica da urbe quanto a mensagem gráfica passam a contribuir para a baixa pregnância formal da arte exposta no espaço urbano.

Uma das grandes aflições que acomete o cidadão da urbe e uma das grandes tensões que todo grande centro urbano experimenta está exatamente na tentativa de se negar o paradoxo entre as mensagens gráfica e arquitetônica, na busca de coerência. Contudo, segundo Takahashi,[22] a cidade é um elemento orgânico, em vida, mutante e, portanto, incoerente. O espaço urbano, ressalta a autora, não nega a camada anterior, a experiência anterior, o tempo já passado, pois, se assim o fizesse, a cidade seria algo uniforme e não haveria essa realidade paradoxal. Mais do que um espaço físico, entretanto, a cidade é um espaço humano, um grande suporte em que acontecem as grandes projeções por parte dos cidadãos envolvidos na construção desse espaço. Essas projeções nada mais são, observa a autora, do que a manifestação de uma utopia, que se dá sobre tentativas de se acreditar na cidade e de se pensar que ela deve responder aos anseios e expectativas dos cidadãos, esquecendo-se, contudo, de que se trata de elemento vivo que requer interação. A arte urbana, conclui Takahashi constitui o elemento fundamental no estabelecimento do diálogo entre a expressão necessária dessa utopia por parte dos cidadãos e a tentativa de uma reflexão física desses anseios por parte da cidade.

22 Takahashi. Op. cit.

Segundo esses autores, o *status* de arte que os limites da galeria conferem à obra é questionável na arte pública, uma vez que se perde a confirmação da sua função legitimadora, como se fosse possível apreender do público passante: "se isso é arte, por que não está na galeria?".

De fato, a questão da arte instalada em lugares públicos não é, historicamente, tão recente. A própria história da arte, a criação dos museus e galerias e, principalmente, a

busca do espaço perfeito para a exibição das obras, que resultou no cubo branco, parecem legitimar a galeria como o único e inquestionável espaço de exibição. Dentro dos limites da galeria, a obra é inquestionável; na rua, não.

Evidencia-se assim o papel do lugar sobre a obra, dando a ver toda a complexidade que envolve a exposição de uma obra de arte em local público, externo à galeria, em suporte efêmero e em meio à poluição visual da urbe. A decisão pela exposição de um trabalho nessas circunstâncias é, no mínimo, corajosa e arriscada, sob todos os aspectos analisados.

A obra de arte urbana e a importância do lugar

Assim como Mashinini,[23] outros autores defendem a ideia de que a arte pública contemporânea deve manter diálogo constante com o espaço urbano em que se instala, sendo percebida como elemento dinâmico e sistêmico e não apenas como aposto decorativo.

23 Mashinini. Op. cit.

Brenson,[24] por exemplo, concorda com a ideia de que as obras de arte devem funcionar em relação a algum lugar e, se isso não ocorre, se elas não estabelecem algum tipo de diálogo com o local em que se instalam, pode-se dizer que, de alguma maneira, fracassaram em seu propósito. O local para o qual a obra de arte é feita determina até mesmo seu grau de aceitação ou de rejeição por parte da comunidade.

24 Brenson, 1998, p.180-190 e p.309.

Já de acordo com Senie,[25] um dos grandes desafios da arte pública, em particular das intervenções em espaços urbanos, está no fato de incorporar, de forma bem-sucedida, a história e as especificidades do lugar à obra que se está construindo, mantendo-se sua acessibilidade ao público e, ao mesmo tempo, sua viabilidade estética. Inúmeros são os relatos de obras de arte pública marcados pela controvérsia, por um lado porque o artista ignora as necessidades do público e, por outro lado, porque sua intenção nem sempre é compreendida pelo público. Assim, a análise cuidadosa do local constitui o primeiro passo para que uma intervenção urbana ou uma encomenda pública sejam bem-sucedidas.

25 Senie, 1998, p.34-45 e p.153.

Peixoto,[26] entretanto, esclarece que a obra projetada para um lugar específico não implica a simples adequação às características históricas ou tradicionais desse lugar, ressaltando aspectos ali já inscritos, mas antes a preocupação de se distanciar do conteúdo preexistente nesse espaço, adicionando-lhe sempre algo e não se tornando mera decoração. Para o autor, a arte pública deve analisar o sítio e defini-lo em função da obra e não em função de uma configuração preexistente, evidenciando-se, com isso, a condição de permanente mutação dos espaços urbanos.

26 Peixoto, 1998, p.113-120 e p.163.

Segundo Silva,[27] o trabalho instalado sem preocupação com a comunidade que frequenta o lugar pode enfrentar problemas e manifestações por parte do público, uma vez que a obra de arte está, de certa forma, invadindo um espaço público ao qual, pela força de sua relação habitual com o espaço fechado dos museus e galerias, ela é, no mínimo, estranha.

27 Silva. Op. cit.

Assim, Buren[28] afirma que a instalação da obra de arte no espaço urbano suscita duas questões indissociáveis, porém contraditórias: 1) a necessidade de se perceber o lugar como novo espaço a ser decifrado e 2) o questionamento da natureza da própria proposta. Só assim será possível que a obra de arte abandone a galeria, deixando seu lugar cultual e se instalando em outro lugar, sem, contudo, naufragar em sua proposta. Dessa forma, o lugar reveste-se de vital importância por ser fixo e acaba por se constituir como o "quadro" ao qual a obra está profundamente limitada.

28 Buren. Op. cit.

A percepção das obras instaladas no espaço público

Sevcenko,[29] Abramo[30] e Bergamin[31] buscam analisar o processo de percepção das obras de arte instaladas no espaço caótico das cidades. Sevcenko sugere que, no processo de megalopolização, o fluxo da vida urbana é determinado não pelo comportamento humano, mas pela dinâmica das máquinas, ou seja, a experiência da vida humana na urbe é determinada pelos potenciais e pelas demandas do maquinário que organizam o espaço urbano e dirigem as atividades urbanas. Assim, o cidadão da megalópole é obrigado a se ajustar ao "fenômeno da aceleração do percurso humano", pois, nas grandes cidades, em função do fluxo determinado pelas máquinas, "ninguém tem tempo de andar fruindo".[32]

29 Sevcenko, 1998, p.136-144 e p.167-169.

30 Abramo. Op. cit.

31 Bergamin. Op. cit.

32 Sevcenko. Op. cit., p.167.

Almeida[33] afirma que a obra de arte interfere no cotidiano das pessoas, sendo possível observar reações e até mesmo não reações: cedo ou tarde, o olhar distraído da multidão se contamina pela obra exposta no espaço público.

33 Almeida, apud Vasconcelos. Op. cit.

Abramo[34] chega mesmo a sugerir a existência de nova forma de percepção com base na análise do processo de assimilação da obra de arte pública pelo cidadão das grandes cidades. De acordo com a autora, o transeunte não contempla uma obra de arte pública de uma só vez, não há um instante de fruição determinado, tal como ocorre com a obra exposta no museu/galeria. A obra de arte pública, ela continua, não é contemplada; é absorvida aos poucos pelo transeunte, formando-se paulatinamente em sua memória, o que faz supor nova modalidade de percepção, fragmentada, em processo, que se constrói no dia a dia: uma percepção inteligente, "porque ela não se faz na presença da obra, mas *in memória* da obra".[35]

34 Abramo. Op. cit.

35 Id., ibid., p.57.

Nesse diálogo entre a obra de arte pública ou intervenção urbana e o público espectador, há que considerar, a posição polêmica de alguns autores quanto ao perfil da recepção do cidadão contemporâneo e, por conseguinte, à qualidade do processamento e da assimilação da obra que lhe é apresentada. Finkelpearl[36] aponta a existência de inúmeros trabalhos sociológicos que mostram ser a arte nos museus essencialmente destinada às classes altas, o que indica a distinção e a superioridade cultural do perfil da audiência da arte do museu/galeria em relação ao da audiência da arte pública. Oliveira,[37] por sua vez, discorda que o museu seja um espaço elitista e que sua programação contemple tão somente a elite. Considera antes que elitista é a educação, que não atende a todos, só conferindo a uma parcela da população tem acesso a uma educação de qualidade. A deficiência no sistema

36 Finkelpearl, 1998, p.70-80 e p.157.

37 Oliveira, 1998, p.61-67 e p.154.

educacional brasileiro resulta, em sua opinião, em público incapaz de usufruir tudo aquilo que o museu oferece. Assim, se a qualidade da educação faz com que a audiência do público frequentador dos museus e galerias norte-americanos seja bastante superior, em termos relativos, ao perfil da audiência do público frequentador de museus em países em desenvolvimento, como o Brasil, pode-se supor que a obra de arte instalada no espaço urbano seja consumida por um público que não teria informação nem educação suficientes para a perfeita assimilação da obra. Bergamin[38] chega mesmo a questionar a validade da obra de arte pública e das intervenções urbanas para um público despreparado, sem educação suficiente para a completa fruição da obra. Apesar da posição polêmica desses autores, não se pode ignorar a importância das intervenções artísticas urbanas e das encomendas de arte pública para a tessitura da dinâmica urbana da cidade contemporânea. Bem ou mal interpretadas, essas manifestações artísticas revelam o mecanismo vivo de funcionamento da urbe, a multiplicidade de tribos urbanas e as diferenças culturais, artísticas e sociais a que toda grande cidade está submetida. Sob esse aspecto, o espaço público, mais do que o museu ou o cubo branco, passa a ser visto como o lugar por excelência em que a obra expõe suas credenciais ao reconhecimento como arte, "na esperança de que, negociando com o usuário do espaço convertido em espectador, ela se veja efetivamente reconhecida como arte".[39] Todos os espaços em que as intervenções urbanas ocorrem e em que a arte pública se manifesta passam então a ser considerados lugares legítimos para exibição da arte, o que faz com que, ao mesmo tempo, cada vez mais espaços culturais alternativos capazes de empreender esse diálogo entre as múltiplas manifestações artísticas sejam criados e mantidos pelo poder público e por instituições de direito privado, fundações ou mesmo empresas. Essa posição revela-se tacitamente contrária à análise de alguns autores que argumentam sobre a inexistência de qualquer mecanismo que possa legitimar a arte exposta na rua, questionando, assim, a existência de aura para essa modalidade de arte.

38 Bergamin. Op. cit.

39 Montes. Op. cit., p.278.

Assim, por empreender o diálogo com ambientes e públicos até então inatingidos, a obra de arte passa a incorporar novas funções, uma vez que se torna criação aberta infinitamente à produção de novos significados, mantendo, contudo, sua referência de valor enquanto linguagem. Sob essa perspectiva, a arte pública contemporânea não se limita apenas a dessacralizar o espaço do museu. Ao contrário, segundo Montes,[40] ressacraliza esses novos espaços profanos distantes do cubo branco, mudando a relação do cidadão com o espaço público, promovendo a experiência da redescoberta, pelas comunidades, de uma sacralidade arcaica da natureza sob a cidade edificada, ao mesmo tempo em que possibilita ao homem questionar a qualidade de seu convívio e também "reconstruir formas significativas de pertencimento, recriando solidariedade e novas identificações com o espaço da cidade, numa nova maneira de reconstituição de identidades sociais e culturais",[41] além, é claro, da democratização do acesso à arte.

40 id., ibid.

41 Id., ibid., p.278.

Os espaços público e privado

Segundo Finkelpearl,[42] parte fundamental do problema da definição da arte pública está nas assimilações dos conceitos de público e privado, e dentre as principais polêmicas que

42 Finkelpearl. Op. cit.

envolvem a arte pública destaca-se o choque que se manifesta quando se leva a arte – atividade essencialmente relacionada à classe alta – para o ambiente da classe baixa, a rua. Logo, ele conclui, a arte pública nos Estados Unidos é uma "contradição de termos".

Essa dificuldade na assimilação dos conceitos de público e privado apontada por Finkelpearl é extensiva, acredita Bergamin,[43] também ao Brasil, onde a confusão sobre o significado dessas palavras não se limita a uma parcela da população, que percebe o espaço público como a lata de lixo do espaço privado, mas atinge também dirigentes, que muitas vezes confundem as verbas públicas com suas contas privadas. E, constata o autor, os espaços públicos padecem com a confusão entre esses dois termos. Peixoto[44] também concorda: o próprio conceito de espaço público está em crise, tendo-se perdido a distinção entre o que é público e o que é privado. A população foi alienada do espaço público, transformado em verdadeiro espaço de guerra, ao mesmo tempo em que o espaço privado tornou-se algo invadido, assaltado, atacado. Fadden,[45] por sua vez, amplia as posições de Finkelpearl, Bergamin e Peixoto, sugerindo que, no Brasil, grave problema é o fato de os espaços públicos não serem assim considerados pela população: "são espaços privados, cujo proprietário é alguém que é o governo". Nesse sentido, é dificílimo conscientizar a população quanto à necessidade de preservar os espaços públicos ou mesmo as obras de arte instaladas nesses espaços porque, no entender da população, o dono do espaço público é a prefeitura e não o povo. Principalmente a classe média considera o espaço público o espaço do outro, do inimigo, verdadeira selva. Há pouca esperança, segundo o autor, de que haja, em curto prazo, reversão desse processo, pelo menos enquanto perdurar junto à população a confusão quanto às acepções de espaço público e espaço privado.

43 Bergamin. Op. cit.

44 Peixoto. Op. cit.

45 Fadden, 1998, p.94-99 e p.160-161.

É preciso pensar sobre o tipo de intervenção cabível à arte para facilitar o relacionamento com as cidades contemporâneas, nas quais o próprio espaço público está em crise, acredita Peixoto,[46] em cuja opinião as intervenções artísticas contribuem para redefinir o espaço urbano, criando novas tramas com a arquitetura e o urbanismo, e as situações sociais ao redor; assim, o espaço urbano passa a ser o resultado das intervenções artísticas, não o "campo pré-organizado, estabelecido para que isso se dê, caso a atividade artística tenha alguma força e alguma função." Logo, de seu ponto de vistas, as intervenções temporárias no espaço urbano não são meras exposições coletivas; configuram antes uma proposição de adequação e de experimentação do espaço.

46 Peixoto. Op. cit.

Segundo Bergamin,[47] ao redefinir as tradicionais contraposições entre rua e galeria, entre interior e exterior, tornando mais ambíguas as polaridades entre a arte do museu/galeria e a arte pública, esse tipo de intervenção urbana extrapola o conceito de arte na rua – não é exata ou estritamente arte em espaço público, a partir do momento em que, para esse tipo de intervenção, a cidade significa, antes de qualquer coisa, um amplo espaço, um novo campo em que se instaura a relação dicotômica entre o "onde termina a rua" e o "onde começa o museu",[48] e se exploram todas as tensões advindas dessa relação.

47 Bergamin. Op. cit.

48 Id., ibid., p.116.

Sob essa perspectiva, a produção do trabalho do artista torna-se parte integrante da obra, e sua participação no processo como um todo é constitutiva do resultado final. O artista passa a se relacionar com todas as etapas do processo, desde a solicitação da permissão dos organismos públicos ou privados para a instalação da obra até a montagem e a desmontagem do trabalho. Torna-se, assim, um ser metropolitano, cuja experiência da cidade passa a ser fato decisivo para o resultado de seu fazer artístico e cuja preocupação com questões como a atualidade da obra para um lugar específico ganha muita relevância.

Nesse contexto, as intervenções artísticas temporárias no espaço urbano parecem renunciar a seu valor de culto, e até mesmo a seu valor de exposição, priorizando, talvez, a experiência do sujeito com a obra. Tanto a efemeridade e a precariedade dos suportes utilizados, como os *outdoors* publicitários, por exemplo, quanto a brevidade do período de exposição da obra parecem revelar uma despreocupação com o valor de culto e de mercadoria da obra, uma vez que, para a maioria dessas propostas de intervenção urbana, o valor de mercadoria da obra não reside, muitas vezes, no objeto exposto em si, mas no registro videográfico ou fotográfico desse objeto comercializado posteriormente ao período de exposição.

De fato, sob todos os aspectos trabalhados inspirados em Benjamin,[49] se considerarmos a aura vinculada à unicidade e à tradição, as intervenções artísticas temporárias instaladas no espaço urbano têm, por todos os motivos explicitados, sua aura abalada. Contudo, ao promoverem a experimentação do aqui e agora da obra de arte em sua relação com o público fruidor, essas obras passam a reivindicar seu *status* de arte com base na potencialização da experiência do sujeito com a obra.

49 Benjamin. Op. cit.

Conclui-se que a decadência da aura da obra de arte, ao liberar a obra de arte de sua função cultual, aponta novos caminhos para a arte e para a fruição do público. Nesse sentido, a figura dos museus/galerias aparece como tentativa de manter a aura da obra de arte única e seu valor de culto, ao passo que o espaço público se torna um grande cenário aberto a novas possibilidades de fruição e de existência da arte.

Ainda que, no espaço público, seja difícil perceber a obra de arte como mercadoria, um produto com valor de mercado, a suplantação do valor de culto da obra cede espaço a seu valor de exposição, até porque no espaço urbano, ainda que repleto de poluidores visuais, a obra exposta é vista por um número muito maior de pessoas.

Portanto, o espaço urbano surge como nova possibilidade para a obra de arte, posto que critica a necessidade da exposição da obra no espaço cultual da galeria como único recurso para validar seu valor de culto, de exposição e de mercadoria e se identifica como espaço privilegiado de fruição e de percepção do público em relação a novas manifestações artísticas contemporâneas.

Lamounier Lucas (UEMG, Belo Horizonte, Brasil) é mestre em artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – EBA/UFMG; especialista em docência do ensino superior pelo Centro Universitário Newton Paiva; graduado em comunicação social (publicidade e propaganda) pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG e em artes plásticas pela Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG; professor do curso de publicidade do Centro Universitário Newton Paiva e da Faculdade Estácio de Sá; professor do curso de artes plásticas da Escola Guignard – UEMG. / raoult@bol.com.br

Referências bibliográficas

ABRAMO, Radha. Praça da Sé, Cidade Universitária, metrô. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.56-60 e p.155-156.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In Adorno et al. *Teoria da cultura de massa*. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BERGAMIN, Antônio Sérgio. Arte pública e arquitetura. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.100-105 e p.162.

BRENSON, Michael. As virtudes da arte pública. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.180-190 e p.309.

BRENSON, Michael. Perspectivas da arte pública. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.16-29 e p.146-147.

BUREN, Daniel. Textos e entrevistas escolhidos. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

FADDEN, Roberto. Arte pública e arquitetura. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. P.94-99 e p.160-161.

FINKELPEARL, Tom. Financiamento de arte pública em Nova *York*. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.70-80 e p.157.

GOUVEIA, Maria Alice Machado. Financiamento privado e incentivos no Brasil. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. 321p. p.87-91 e p.159.

HIRATA, Mariza. *Museografia e Gestalt*. Monografia. 2005. Disponível em: http://museologia.incubadora.fapesp.br/portal/Members/mariza_hirata/trabalhos_intr_museol/monografia. Acesso em 4 de junho de 2006.

MASHININI, Glen. África do Sul: desafios para o futuro. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.198-202 e p.311.

MONTES, Maria Lúcia. Arte pública e cultura brasileira. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.274-289.

O´DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. Jardim das esculturas: MAM de São Paulo. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.61-67 e p.154.

PALHARES, Taísa H. P. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Barracuda, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Arte e cidade. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.113-120 e p.163.

SENIE, Harriet. A arte pública nos Estados Unidos. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.34-45 e p.153.

SEVCENKO, Nicolau. Entre o paraíso e o inferno. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.136-144 e p.167-169.

SILVA, Fernando Pedro da. *Arte pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

TAKAHASHI, Jô. Arqueologia do urbano e paisagem geográfica experimental. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.220-226 e p.315.

VASCONCELOS, Tânia. *A arte pública de Fortaleza*. Ceará: Creativemídia, 2003.

ZORZETE, Francisco. Patrimônio histórico. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo: SESC, 1998. p.128-134 e p.165.