

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**FACULDADE DE ENGENHARIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM AMBIENTE CONSTRUÍDO**

**Fernando Araújo Costa**

**ESPAÇO PÚBLICO CONTEMPORÂNEO:**  
Híbridos na fronteira entre arte pública e mobiliário urbano

Juiz de Fora  
2022

**Fernando Araújo Costa**

**ESPAÇO PÚBLICO CONTEMPORÂNEO:**

Híbridos na fronteira entre arte pública e mobiliário urbano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ambiente Construído.

Orientador: Dr. Antonio Ferreira Colchete Filho

Coorientadora: Dra. Josielle Cíntia Souza Rocha

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Araújo Costa, Fernando.

Espaço público contemporâneo : Híbridos na fronteira entre arte pública e mobiliário urbano / Fernando Araújo Costa. -- 2022.  
138 f.

Orientador: Antonio Ferreira Colchete Filho

Coorientador: Josielle Cíntia Souza Rocha

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Engenharia. Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído, 2022.

1. Espaço público. 2. Arte pública. 3. Mobiliário urbano. 4. Híbridismo. I. Ferreira Colchete Filho, Antonio, orient. II. Souza Rocha, Josielle Cíntia, coorient. III. Título.

**Fernando Araújo Costa**

**ESPAÇO PÚBLICO CONTEMPORÂNEO:**

Híbridos na fronteira entre arte pública e mobiliário urbano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ambiente Construído.

Aprovada em 17 de março de 2022

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dr. Antonio Ferreira Colchete Filho - Orientador  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Dr.<sup>a</sup> Josielle Cíntia Souza Rocha - Coorientadora  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Dr. Frederico Braidia Rodrigues de Paula  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Dr. Domingos Fernando da Silva Loureiro  
Universidade do Porto, Portugal

À Luzia e Terezinha.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, a minha fé e à Espiritualidade por se fazerem constantemente presentes em minha vida.

Ao professor Antonio, pelas valorosas orientações e contribuições em minha formação como pesquisador. Pelos momentos de incentivo e suporte, e por uma vez mais se confirmar a sua sensibilidade em saber a tudo escutar e a sua visão na interpretação dos meus questionamentos. Este trabalho é, portanto, uma hibridização entre os nossos maiores interesses de pesquisa.

À professora Josielle Rocha, minha coorientadora, por sua dedicada orientação, cuidado aos detalhes e pelo árduo trabalho de equipe desenvolvido ao longo desses dois últimos anos.

Aos professores Frederico Braidá e Domingos Loureiro, por comporem a banca de defesa desta dissertação e por, com suas respectivas formações, portarem a hibridização dos conceitos-chave deste trabalho, o ambiente construído e a arte.

À professora Mariane Unanue, por sua participação em minha banca de qualificação, possibilitando novos olhares e perspectivas para a presente pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo financiamento de minhas pesquisas, tanto durante a Graduação quanto agora no âmbito do mestrado acadêmico.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído, corpo docente e servidores, pela contribuição a minha formação.

Ao Grupo de Pesquisa ÁGORA/CNPq, cujos pesquisadores e amigos fazem parte de toda a discussão apresentada nesta dissertação.

A Karine Dias, por sua amizade e por compartilhar comigo, desde muito cedo, o entusiasmo pela pesquisa.

A minha família, pelo amor, apoio e respeito incondicionais, especialmente a Luzia, Terezinha, Laura, Eduardo, Dodora, e, recentemente, Silvia e Gustavo, que chegaram trazendo doses diárias de alegria e esperança.

Ao Yuri, por seu carinho, companheirismo e partilha dos bons momentos, além de suas leituras atentas e de seu incansável incentivo.

Ao Jenny Holzer Studio, pelo contato cordial e compartilhamento de preciosas informações a respeito da vida e obra de Jenny Holzer.

A divisão da arte nas categorias pintura, arquitetura e escultura parece ser uma das coisas mais mal sucedidas que já ocorreu. Agora, todas essas categorias estão se fragmentando em mais categorias, como uma avalanche de categorias.

Robert Smithson

## RESUMO

Através das experimentações concebidas pelos artistas modernos e maximizadas com o advento da arte contemporânea por atores polivalentes, nota-se um processo exponencial de hibridização das linguagens artísticas. A propagação de objetos híbridos na sociedade atual – sobretudo a aproximação da produção artística ao dia a dia das cidades – é, portanto, a base para o desenvolvimento desta pesquisa. Assim, foram selecionados alguns exemplares de obras artísticas cuja materialidade atua em um campo híbrido entre os mobiliários urbanos e a noção contemporânea de arte pública, ou seja, um processo de criação ativo nos/para os espaços públicos. Diferentemente do apelo plástico do design de produto, que traz consigo problemáticas e subjetividades relacionadas à apropriação dos espaços públicos, os objetos híbridos, assim denominados por nós, transitam entre a concepção eminentemente artística (arte pública) e a técnica (mobiliário urbano), introduzindo um discurso artístico socialmente engajado. Como recorte, apresentamos a produção de cinco artistas estadunidenses entre as décadas de 1980 e 2000, cuja produção consistente e duradoura de objetos híbridos os faz, recorrentemente, ser citados como casos paradigmáticos das abordagens plurais da arte pública contemporânea. Este trabalho recorre à revisão de literatura e ao estudo de caso. Conclui-se que o princípio básico da apropriação de mobiliários existentes ou a produção de novos por esses artistas é a capacidade deste produto advindo de um processo de hibridização atingir um público maior, transformando usuários e observadores do espaço público em um público ativo, imerso nas complexidades acentuadas pelos artistas.

**Palavras-chave:** Hibridismo; Arte Pública; Mobiliário Urbano; Espaço Público.

## **ABSTRACT**

Experiments conceived by modern artists and maximized with the advent of contemporary art by polyvalent actors, carried out an exponential process of hybridization of artistic languages. The propagation of hybrid objects in today's society – especially the approximation of artistic production to the daily life of cities – is, therefore, the basis for the development of this research. Thus, some examples of artistic works were selected whose materiality acts in a hybrid field between urban furniture and the contemporary notion of public art, that is, an active creation process in/for public spaces. Unlike the plastic appeal of product design, which brings with it issues and subjectivities related to the appropriation of public spaces, hybrid objects, as we call them, move between an eminently artistic conception (public art) and a technical one (urban furniture), introducing a socially engaged artistic discourse. As an outline, we present the production of five American artists between the 1980s and 2000s whose consistent and lasting production of hybrid objects makes them, recurrently, cited as paradigmatic cases of plural approaches to contemporary public art. This work uses a literature review and a case study. It is concluded that the basic principle of the appropriation of existing furniture or the production of new ones by these artists is the capacity of this product, coming from a hybridization process, to reach a larger audience, transforming users and observers of the public space into a hybrid, immersed audience in the complexities accentuated by the artists.

**Keywords:** Hybridism; Public Art; Urban Furniture; Public Space.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1	– Híbridos entre a arte pública e o mobiliário urbano.....	21
Quadro 2	– Síntese dos aspectos característicos da pesquisa.....	24
Quadro 3	– Revisão de literatura.....	27
Quadro 4	– Síntese dos processos metodológicos.....	29
Figura 1	– Matriz de complexidades em projetos de mobiliários urbanos sensíveis ao lugar.....	36
Figura 2	– <i>Bench (Truisms)</i> , Jenny Holzer, 2007.....	48
Figura 3	– <i>Bus Shelter IV</i> , Dennis Adams, 1987.....	48
Quadro 5	– Movimentos de hibridização identificados por Senie (2002).....	61
Quadro 6	– Ficha analítica de <i>Urban Plaza South</i> e <i>Urban Plaza North</i> , Scott Burton.....	72
Figura 4	– Vista do Street View da obra <i>Urban Plaza South</i> .....	73
Figura 5	– Vista do Street View da obra <i>Urban Plaza North</i> .....	74
Quadro 7	– Ficha analítica de <i>Gazebo for Four Anarchists</i> , Siah Armajani.....	78
Figura 6	– Vista do Street View da obra <i>Gazebo for Four Anarchists</i> .....	79
Quadro 8	– Ficha analítica da obra <i>More Balls for Klapper Hall</i> , Vito Acconci.....	85
Figura 7	– Vista do Google Earth da obra <i>More Balls for Klapper Hall</i> .....	86
Quadro 9	– Ficha analítica da obra <i>Bus Shelter II</i> , Dennis Adams.....	90
Figura 8	– Vista do Street View da obra <i>Bus Shelter II</i> .....	91
Quadro 10	– Ficha analítica da obra <i>Benches</i> , Jenny Holzer.....	96
Figura 9	– Vista do Street View da obra <i>Benches</i> .....	97
Quadro 11	– Quadro de funções relacionando o banco público, atividades de lazer e a qualidade do espaço.....	104
Figura 10	– Apropriações sobre <i>Benches</i> .....	106
Figura 11	– Apropriações sobre <i>Benches</i> .....	106
Figura 12	– Plano de reconversão “ <i>Attrezzature urbane per la collettività</i> ”, Ugo la Pietra.....	113
Figura 13	– Plano de reconversão “ <i>Attrezzature urbane per la collettività</i> ”, Ugo la Pietra.....	113
Figura 14	– <i>Giardino Urbano</i> , Ugo la Pietra.....	114
Figura 15	– <i>Open House</i> , Liz Glynn.....	114
Figura 16	– <i>Istruzioni per Abitare la Città</i> , Ugo la Pietra.....	114
Figura 17	– <i>Recetas Urbanas</i> , Santiago Cirug.....	114

Figura 18	Kushiro, José de Guimarães.....	116
Figura 19	Kushiro, José de Guimarães.....	116
Figura 20	<i>Modified Social Benches</i> , Jeppe Hein.....	118
Figura 21	<i>Modified Social Benches</i> , Jeppe Hein.....	118
Figura 22	<i>Modified Social Benches</i> , Jeppe Hein.....	118
Figura 23	<i>Modified Social Benches</i> , Jeppe Hein.....	118
Figura 24	<i>Modified Social Benches A-K</i> , Jeppe Hein.....	119
Figura 25	<i>Modified Social Benches A-K</i> , Jeppe Hein.....	119
Figura 26	Meu coração bate como o seu, Guto Requena.....	120

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
FAU-UFJF	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Juiz de Fora
MoMA	Museum of Modern Art
PROAC	Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
1.1 OBJETO DE ESTUDO, PROBLEMA, HIPÓTESE E JUSTIFICATIVA	19
1.2 OBJETIVO GERAL E OBJETIVOS ESPECÍFICOS	23
1.3 METODOLOGIA	23
1.4 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	28
<b>2 CONCEITOS FUNDAMENTAIS</b>	<b>30</b>
2.1 O MOBILIÁRIO URBANO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA	30
2.2 NOVOS DIRECIONAMENTOS DA ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA	36
2.3 HÍBRIDOS, HIBRIDISMOS, HIBRIDIZAÇÕES E HIBRIDAÇÕES	43
<b>3 O HIBRIDISMO ENTRE A ARTE PÚBLICA E O MOBILIÁRIO URBANO</b>	<b>51</b>
<b>3.1 POSSIBILIDADES CONCEITUAIS</b>	<b>52</b>
<b>3.2.1 SCOTT BURTON</b>	<b>64</b>
3.2.2 SIAH ARMAJANI	70
3.2.3 VITO ACCONCI	77
3.2.4 DENNIS ADAMS	83
<b>3.2.5 JENNY HOLZER</b>	<b>89</b>
<b>4 OBJETOS HÍBRIDOS E ESPAÇOS PÚBLICOS</b>	<b>95</b>
4.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E O ESPAÇO PÚBLICO	95
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>116</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>127</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho inscreve-se nas discussões contemporâneas a respeito da arte pública e seus desdobramentos à medida que artistas multidisciplinares e, por sua vez, as produções advindas de um pensamento corrente, entram em contato direta e intimamente com os espaços públicos, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. A conquista dos espaços extramuros, notadamente em reação à simbologia mercantilizante dos museus e galerias, ou perímetros sagrados da mediação artística, como ironiza Ardenne (2002), e a aparente ampliação do campo de atuação em escultura, enunciado por Krauss (2008), levam à interação de linguagens artísticas junto à paisagem, à cidade, às arquiteturas, ou mesmo a alguns elementos urbanos. É a observação do movimento em direção a este último grupo, especialmente dos mobiliários urbanos, o objeto de estudo dessa dissertação.

Por “elementos urbanos”, termo indicado por Creus (1996) e corroborado por Colchete Filho (2003, p.45), entende-se um conjunto global dos objetos instalados nos espaços públicos. Como enuncia este autor, o emprego do novo termo recupera a complexidade dos objetos urbanos, afastando-os da mera ideia de funcionalidade vulgar, afastando-os também da expressão “mobiliário urbano”, que já configura um ponto de vista bastante amplo, incluindo “toda a produção de elementos que se voltam para o espaço público, sejam eles estruturais, funcionais, artísticos ou simbólicos”. Portanto, pode-se afirmar que a noção dos elementos híbridos entre a arte pública e o mobiliário urbano, ou **objetos híbridos**, se inscreve anterior e primordialmente numa terminologia extensiva capaz de comportar exemplares de ambos.

Dessa interação estético-material ou conceitual-formal surgem as práticas evidenciadas e discutidas ao longo do trabalho, cujos frutos são objetos *a priori* identificados por tipologias do mobiliário urbano e, *a posteriori*, objetos sócio-políticos e culturalmente engajados, uma vez que partem de um discurso artístico altamente consciente e desafiador. Estes elementos provocam a participação popular e produzem respostas emocionais ativas no espaço público. A

plástica e o discurso engajado, juntamente à funcionalidade característica ao mobiliário urbano, produzem um tipo de **arte útil**.

Tomamos emprestado o conceito “arte útil”<sup>1</sup> de Tania Bruguera<sup>2</sup>, uma artista cubana que se define como uma iniciadora e não como uma autora. A noção de que a arte possa ser arte útil ou eficaz não é nova; “antes que as orientações autônomas da Arte Moderna ressoassem ao longo dos séculos 19 e 20, a arte operava predominantemente como uma ferramenta religiosa, ritual, prática ou educacional; como parte da vida cotidiana”<sup>3</sup> (ARTE ÚTIL, *on-line*, [s.d.], tradução livre). A partir desse movimento, contemporaneamente, a arte que busca ser útil ao seu interlocutor, o público, encontra em produtos do seu dia a dia o suporte para tal aproximação. Como será observado mais adiante, as obras destacadas neste estudo acabam por se tornar um tipo de arte útil à medida que são úteis tanto aos objetivos dos artistas quanto ao público.

Assim, é imprescindível o nosso questionamento a respeito da identificação destes mobiliários urbanos enquanto arte. Na verdade, como sugere Hugon-Talon (2009) precisaremos substituir a pergunta “O que é a arte?” por “Que uso fazemos da palavra arte”, identificando, assim, o seu conceito aberto. Para a autora, o conceito de arte se resume a “um feixe de propriedades, nenhuma das quais é absolutamente necessária, mas de que um certo número está presente quando se descreve um objeto como uma obra de arte, o que basta para fazer dele um conceito razoável e utilizável” (HUGON-TALON, 2009, p.86). No âmbito científico desta pesquisa, nossas possibilidades de reflexão acerca da filosofia da arte são limitadas, no entanto, algum esforço é necessário, pois uma compreensão possível dentre as diversas camadas semióticas que envolvem tais objetos é a do objeto artístico.

---

<sup>1</sup> Como descrito do sítio web do projeto, “a Associação de Arte Útil [...] agora está sendo evoluída por um grupo de usuários em crescimento para um organismo internacional para promover maneiras de a arte funcionar efetivamente na vida cotidiana e iniciar e apoiar novas iniciativas que cumpram os Critérios da Arte Útil.

<sup>2</sup> Segundo a biografia da artista no sítio web da Pinacoteca do Estado de São Paulo (*on-line*, [s.d.], grifos nossos), “a artista expande a definição e o alcance da arte performática, interpelando o público a considerar as realidades políticas mascaradas pelo poder do Estado ou pela grande mídia. Seu trabalho relaciona-se, primeiramente, à Cátedra Arte de Conduta e, posteriormente, ao conceito de Arte Útil, por meio do qual ela propõe a intervenção artística como uma *maneira de ativar táticas sociais e políticas a fim de mudar a forma como a sociedade se organiza*. Aqui se estabelece a noção de “implementação social”, que dá ênfase aos processos sociais e seus afetos e *desloca a predominância da produção sobre a experiência, buscando encontrar novos usos para a arte*”.

<sup>3</sup> No entanto, como observa Dewey (2010, p.68), esses “objetos que no passado foram válidos e significativos, por seu lugar na vida de uma comunidade, funcionam hoje isolados das condições de sua origem. Em vista disso, são também desvinculados da experiência comum e servem de insígnias de bom gosto e atestados de uma cultura especial”.

Esponaneamente lidos como mobiliários urbanos para grande parte dos transeuntes, os nossos híbridos lançaram sobre nós um novo olhar. Afinal, como reflete Didi-Huberman (2014), tudo o que vemos nos olha de volta.

“Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais”. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória — ou da obsessão — no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível: “O que vejo é o que vejo, e me contento com isso”... O resultado último dessa indiferença, dessa ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: “O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.39).

Diferentemente do homem tautológico descrito pelo autor, não nos contentamos apenas com o que vemos. Como argumenta Chauí (2010), o senso comum “identifica (a noção de) obra de arte com objetos criados no passado, conservados respeitosamente em museus ou apresentados em importantes teatros para um público restrito”. Aquilo que pode ser facilmente consumido e/ou adquirido, como novelas, filmes, músicas, cds, dvds, etc., tende a ser interpretado como produtos menores, apesar de seus produtores, os atores, cantores e bailarinos, serem identificados como artistas. Ou seja, há uma nítida diferenciação na sociedade entre a cultura de massa, ou cultura do espetáculo, e a cultura erudita, ou cultura de elite. Ao vincular esta última à “Arte”, o espectador exprime a visão de alguém que “vive numa sociedade industrial ou pós-industrial, isto é, numa sociedade em que os objetos de uso e de consumo são produzidos em série, são anônimos [...], descartáveis e efêmeros” (CHAUÍ, p.335).

Dessa maneira, os objetos de uso ou consumo cotidianos “não provocam respeito, não causam emoções por sua beleza, nem provocam admiração por seus produtores”, como afirma Chauí (2010, p.335). A partir dessa leitura, compreendemos que, desde a hibridização do seu discurso até a produção de um mobiliário urbano, o artista é capaz de aproximar o público de uma obra de arte, apesar de o senso comum impedi-lo de tal reconhecimento. O público segue sem a

posse material de um objeto artístico, mas pode usufruí-lo e apropriá-lo livremente enquanto estiver localizado no espaço público.

As experimentações plásticas revolucionárias empreendidas pelas vanguardas europeias no começo do século XX e a fronteira entre arte e não-arte, que cai definitivamente por terra após Duchamp com a proliferação dos *ready-mades*, construíram gradativamente um afrouxamento na concepção daquilo que é arte. Portanto, quando Hugon-Talon discorre sobre conceito aberto, quer ressaltar que o conceito de arte apresenta “condições de aplicação (que) podem ser modificadas”.

Assim, a escultura é tradicionalmente definida pela tridimensionalidade e pela imobilidade. Quando surge na história da arte os primeiros móveis, que convirá fazer? Eliminar a última característica do conceito de escultura e portanto alargar a extensão do conceito restringindo a sua compreensão (os móveis são da escultura)? Ou, então, criar outro conceito a parte do conceito de escultura, o conceito de móbil? Aqui, o essencial é compreender que qualquer uma destas possibilidades exige uma decisão. Num céu das Ideias não há uma essência de escultura que permita dizer que as obras são ou não são escultura (HUGON-TALON, 2009, p.86).

Portanto, a partir dessa leitura, reitera-se a aproximação deste trabalho sobre a produção artística contemporânea, considerada a partir da década de 1960 até a atualidade, encarnada sob a forma de elementos urbanos cotidianos e responsáveis por uma série de funcionalidades à vida urbana.

Propomos, como introdução à análise dos objetos híbridos difundidos nos espaços públicos da cidade a partir da década de 1960, uma breve recuperação histórica no sentido de examinar alguns aspectos da cidade pós Revolução Industrial e a relação estabelecida entre os elementos urbanos e os transeuntes numa malha e paisagem urbanas em constante transfiguração, uma vez que a cidade pré-revolução já demonstrava seu descompasso diante da nova sociedade industrial. Surgem os primeiros modelos de vilas operárias não utópicas e a experiência parisiense de reconfiguração de sua imagem a partir de estruturas urbanísticas tidas funcionais foi exportada para diversas capitais europeias e para jovens repúblicas do continente americano. Neste cenário, como observa Argan (2016, p.189), “a questão urbanista ainda é colocada como uma questão de

ornamentação e embelezamento urbano”, no entanto, cabe o reconhecimento do aspecto psicológico que as novas estruturas, entre elas uma série de mobiliários urbanos, tiveram para ‘animar’ a ‘deprimente paisagem da cidade industrial”.

Os mobiliários urbanos, além de “ornamentar” os espaços públicos, passaram também a oferecer facilidades a uma vida urbana burguesa. Nesse contexto houve a proliferação, por Paris, das *Colonnes Morris*<sup>4</sup>, quiosques, bancos públicos, postes de iluminação e as icônicas entradas para a rede do metrô sob a linguagem do *Art Nouveau*. Como argumenta Argan (2016, p.202), esse estilo bastante ornamental acrescenta um “elemento hedonístico a um objeto útil”, elaborando um estreito vínculo entre o desenho de elementos urbanos, que passaram a preocupar-se, concomitantemente, com a facilitação das apropriações dos espaços públicos, e o seu embelezamento. Para o autor, o encontro da funcionalidade (o útil) com o ornamento (o belo) acontece “porque a sociedade tende a se reconhecer em seus próprios instrumentos – é justamente esse narcisismo que revela o limite esteticista de sua eticidade programática” (ARGAN, 2016, p.202).

A dimensão estética da cidade é trabalhada por Sitte em um popular texto desde sua origem acerca da construção da cidade segundo os princípios artísticos. Como apresenta Andrade (1992, p.4), Sitte considera a cidade “como uma obra de arte e não apenas um grande artefato para entender necessidades exclusivamente funcionais”; apresenta uma cidade “vista por aquele que transita por suas ruas, atravessa seus territórios, repousa em suas praças, realizando percursos variados por esse espaço que tem algo de labirinto”.

A cidade enxergada como lugar corrugado, heterogêneo, e singular, além de seu rápido desenvolvimento, sobretudo na passagem do século XIX ao XX, fez emergir, em pensadores e artistas, inquietações a respeito das ocupações dos sujeitos em relação ao meio. No campo artístico, as produções transladam-se, gradativamente, dos ateliês ao exterior das galerias, às praças e às avenidas, convidando o público a desvendar novas maneiras de interação com a obra de arte. Como será discutido posteriormente, a pintura e a escultura ganham novos contornos e, na contemporaneidade, com os espaços públicos completamente

---

<sup>4</sup> As *Colonnes Morris*, ou Colunas Morris em português, são um mobiliário urbano criado em 1854 pelo alemão Ernst Litfaß. Distribuídas pela capital parisiense após a grande reforma urbanística empreendida pelo Barão de Haussmann, empenharam o papel de organização de cartazes e anúncios publicitários em um só lugar. Atualmente, essa tipologia ainda é bastante recorrente nas cidades francesas e europeias.

tomados pelos artistas, reiteradamente surgirão novos estímulos e matérias para essa prática, entre eles os mobiliários urbanos, ou a noção de elementos que oferecem funcionalidades e apropriações urbanas.

Assim, a partir de uma série de pesquisas realizadas ao longo de aproximadamente seis anos no seio do Grupo de Pesquisa ÁGORA/CNPq (FAU-UFJF), especialmente nos dois últimos, que compreendem o desenvolvimento desta dissertação de mestrado em Ambiente Construído (PROAC-UFJF), chegamos ao recorte aqui proposto, cuja problemática repousa sobre esta produção identificada de hibridizações na arte contemporânea através das interações promovidas pelos artistas na materialização de suas obras entre o objeto de arte pública e os mobiliários comuns ao espaço público urbano contemporâneo. Desse modo, nossa pesquisa transita por aspectos relativos ao pensamento artístico, no entanto, sublinha o ambiente construído, refletido aqui pelo espaço público e suas possibilidades materiais de aproximação entre os sujeitos e os elementos urbanos, como conceito chave para apreensão dos nossos “objetos híbridos”.

Neste cenário, constantemente reafirmado ao longo do presente texto, identificou-se, no contexto estadunidense das décadas de 1960 e 1970 e intensificando-se, especialmente, em meados de 1980, tal prática de hibridizações na produção de arte pública contemporânea. Emergem daí os cinco artistas selecionados em nosso recorte, considerando o conjunto de realizações constantes, abundantes e diversas representado por suas obras: Scott Burton; Siah Armajani; Vito Acconci; Dennis Adams e Jenny Holzer.

Como já evidenciado em “A traição das imagens” (1929), tela de Magritte, conhecida pela máxima *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo, tradução livre), a observação atenta dos híbridos situados entre a instalação artística pública e o mobiliário urbano, que surgem com o advento da arte contemporânea, revela significados para além de sua materialização, além do visível. A obra icônica do pintor belga que lança luz sobre a representação das coisas nos faz questionar: o que os mobiliários urbanos revelam aos transeuntes? Como, especialmente este mobiliário urbano “modificado” (para familiarizarmos a noção de hibridização), atinge os sujeitos urbanos? Essa diferenciação pode ser facilmente identificada? O grande público é capaz de localizar aquele objeto num processo introspectivo e reflexivo acerca de sua apropriação e relação com os espaços públicos? É capaz também de

identificá-lo como aquilo que realmente é, um objeto artístico? Afinal, é ou não é um objeto artístico?

Como conclui Sontag (2020, p.29), no seu primeiro ensaio “Contra a interpretação”, do livro homônimo, a tarefa deste estudo repousa muito além da tentativa – muitas vezes improdutiva – de se extrair o máximo de conteúdo de uma obra de arte, ou mesmo “extrair da obra mais conteúdo do que já está ali”. Isto é, “o objetivo de todos os comentários sobre a arte deve ser, hoje, o de tornar as obras de arte – e, por analogia, nossa própria experiência – mais, e não menos, reais para nós. (SONTAG, 2020, p.29).

Este estudo que, por sua vez, hibridiza-se entre diferentes campos disciplinares, associa discussões relativas à arte, especialmente a recepção estética, ao ambiente construído identificado pelos espaços públicos como o maior e mais democrático campo possível aos artistas. Reitera-se a predileção do caráter artístico no entendimento desses exemplares em detrimento ao design, uma vez que o que nos interessa aqui é a intenção artística (pública) associada ao significado dos mobiliários urbanos – em suas mais variadas formas, bem como conformando um grupo conceitual dentre os elementos urbanos – para apropriação dos espaços públicos e para configuração e leitura da paisagem urbana.

## 1.1 OBJETO DE ESTUDO, PROBLEMA, HIPÓTESE E JUSTIFICATIVA

Compreende-se por objeto desse estudo a produção artística híbrida que desponta a partir da década de 1960 e intensifica-se em meados de 1980, operando a aproximação do discurso artístico a elementos urbanos ordinários, como o mobiliário urbano. Essa produção, inscrita conceitualmente no campo da arte contemporânea, promove alguns questionamentos quanto às apropriações dos espaços públicos e às estratégias adotadas pelos artistas (públicos) – *public artists* – neste domínio de tensionamentos e possibilidades.

A problemática surge em meio às discussões relativas aos espaços públicos e a relação destes com os elementos que os configuram, notadamente a arte pública e o mobiliário urbano. Com meu ingresso na pesquisa acadêmica, no ano de 2016, no projeto “Cidade Olímpica: Arte Pública e Mobiliário Urbano, no Rio de Janeiro”, tive a oportunidade de trabalhar com pesquisadores graduandos e mestrandos (Grupo de Pesquisa AGORA/CNPq - FAU UFJF), que auxiliaram de maneira precisa

e incessante nas reflexões que moldaram, progressivamente, o presente trabalho. Além disso, esta pesquisa inscreve-se em uma maior, coordenada pelo professor Dr. Antonio Ferreira Colchete Filho, cujas produções, dissertações e artigos científicos abordam, histórica e qualitativamente, a produção dos espaços públicos sob a ótica dos elementos urbanos.

Para delimitar os contornos do objeto de estudo, reservamos a discussão a um grupo de artistas estadunidenses que, no recorte temporal proposto – 1980 a 2000 – produziram séries de obras cuja materialidade se encontra na fronteira borrada entre a arte (pública) conceitual e mobiliários urbanos. São eles (em ordem cronológica de nascimento): Scott Burton (1939-1989); Siah Armajani (1939-2020); Vito Acconci (1940-2017); Dennis Adams (1948); e Jenny Holzer (1950) (Quadro - 1). Algumas de suas obras, semioticamente lidas enquanto ícones do mobiliário urbano, reservam camadas de discussões sócio-políticas latentes da sociedade pós-moderna. Isto quer dizer que dependerá da percepção do usuário/observador o julgamento se tais elementos se configuram como obra de arte ou mobiliário urbano.

## Quadro 1 – Híbridos entre a arte pública e o mobiliário urbano

### Hibridismo entre a arte pública e o mobiliário urbano



**Scott Burton (1939 - 1989)**

*Urban Plaza South & Urban Plaza North*  
(1984 - 1985)

Nova York, NY, Estados Unidos da América.

Fonte: NYC LGBT Historic Sites Project. Disponível em:  
<https://www.nyclgbtsites.org/site/scott-burton-the-equitable-center/>. Acesso em: 15 jan 2022.



**Siah Armajani (1939 - 2020)**

*Gazebo for Four Anarchists: Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci*  
(1993)

Minneapolis, MN, Estados Unidos da América.

Fonte: Walker Art. Disponível em:  
<https://walkerart.org/magazine/six-decades-siah-armajani>. Acesso em: 10 out 2021.



**Vito Acconci (1940 - 2017)**

*More Balls For Klapper Hall* (1997)

Kissena Boulevard, Queens, Queens County, NY,  
Estados Unidos da América.

Fonte: Public Art at Queens College. Disponível em:  
<https://qcpublicart.wordpress.com/portfolio/more-balls-for-klapper-hall-or-untitled-vito-acconci-1995/>. Acesso em: 10 out 2021.



**Dennis Adams (1948)**

*Bus Shelter II* (1988 - 1989)

Nova York, NY, Estados Unidos da América.

Fonte: Public Art Fund. Disponível em:  
<https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/bus-shelters-ii/#&gid=1&pid=5>. Acesso em: 10 out 2021.



**Jenny Holzer (1950)**

*Benches* (1986 - 1988)

Nova York, NY, Estados Unidos da América.

Fonte: Gallery 98. Disponível em:  
<http://gallery.98bowery.com/2018/public-art-fund-jenny-holzer-benches-card-1989/>. Acesso em: 10 out 2021.

A questão central que permeia esta investigação é a identificação da hibridização como estratégia imprescindível à materialização de muitos projetos artísticos que têm lugar nos espaços públicos urbanos contemporâneos e que se propõem, a partir dessa localização naturalmente privilegiada, aproximar-se efetiva e genuinamente dos transeuntes. Na presente pesquisa, selecionamos a problemática da hibridização entre a arte pública e o mobiliário urbano através de obras localizadas em uma perceptível fronteira destes dois elementos: uma arte extramuros e verdadeiramente pública, uma vez que trata o espaço público como o suporte e o meio, e os receptores, seu público e próprio produtor; compreendidos, a partir da leitura do usuário/observador, ora através de seu apelo estético, ora do funcional. Neste enquadramento, a hipótese sustentada pela pesquisa consiste no entendimento de uma produção de objetos híbridos por efeito do anseio destes artistas em atingir de fato o grande público com suas reflexões e provocações – A arte (pública) não se reduz à matéria; toma a forma de seu público, depende de suas apropriações, engajamento e das respostas emocionais emitidas ao/pelo público. Essa estratégia parece ser bem sucedida, pois, diferentemente de algum tipo de performance ou instalação, a arte pública sob a forma de um mobiliário urbano torna-se incontornável, bem como as reflexões advindas da relação do sujeito com aquele mobiliário nada ingênuo ou ordinário.

Justificamos a razão deste estudo pela relevância das investigações que propõem o entendimento da relação do ser humano com seu meio. O espaço público, campo de estudos multidisciplinar e transversal, configura uma arena acirrada de interesses e possibilidades. Artistas e arquitetos sempre foram bastante sensíveis a sua condição ali, no entanto, sobretudo com o advento da Modernidade, as novas apropriações e contatos com o meio público e a profusão de vanguardas artísticas cujo objetivo, em sua maioria, passava pela contestação do *status quo* daquela sociedade industrializante e tecnológica, o espaço público se torna um local para a crítica velada à mercantilização e sacralização da arte, além de tornar-se uma plataforma para a educação sociopolítica da comunidade, confrontando a educação meramente estética promovida pela inserção de conjuntos escultóricos em vias públicas sem qualquer tipo de envolvimento entre artista-público-comunidade.

## 1.2 OBJETIVO GERAL E OBJETIVOS ESPECÍFICOS

O **objetivo geral** da pesquisa é analisar um processo de hibridização entre o conceito contemporâneo de arte pública e a produção do mobiliário urbano, que se tornou recorrente a partir de meados da década de 1980, no entanto, já sinalizado ao longo das décadas de 1960 e 1970. Artistas, arquitetos e designers passaram a produzir elementos cuja materialidade agregava a funcionalidade e o signo típicos do mobiliário urbano ao mesmo tempo em que o apelo estético e o engajamento sócio-político, característicos à produção artística e até mesmo à plasticidade do design. No entanto, ressalta-se o caráter artístico dessas intervenções – a produção de mobiliários urbanos –, uma vez que são originárias de uma prática reconhecidamente artística, afastando-se do movimento de arquitetos em direção ao design ou de designers de mobiliários urbanos.

Este objetivo geral desdobra-se nos seguintes **objetivos específicos**:

(a) Desenvolver os conceitos fundamentais subjacentes à problemática da pesquisa através da revisão de literatura, sendo eles: as manifestações híbridas, a produção de arte pública contemporânea, e o mobiliário urbano na contemporaneidade;

(b) Apresentar e desenvolver a problemática da pesquisa: A relação de hibridização entre a arte pública e o mobiliário urbano, exemplificada através da produção de cinco artistas estadunidenses. A saber: Scott Burton; Siah Armajani; Vito Acconci; Dennis Adams; e Jenny Holzer.

(c) Identificar a discussão das obras selecionadas (um exemplar paradigmático de cada artista) em uma zona de convergências entre a experiência estética e apropriação dos espaços públicos.

## 1.3 METODOLOGIA

A problemática a que se refere o conceito de hibridização estético-funcional de alguns elementos urbanos na contemporaneidade encontra, na combinação de algumas metodologias clássicas, o meio para a sua introdução, compreensão e discussão. Parte-se de uma revisão de literatura acerca de conceitos fundamentais referentes à noção de hibridização, além da delimitação conceitual dos grupos urbanos, mobiliários e arte pública. Em seguida, através de estudos de caso, reúne-se a produção de cinco artistas estadunidenses – além de comentários de

tantos outros – no intuito de identificar a hibridização que ocorre desde meados da década de 1960 no novo gênero de arte pública (ativista). Finalmente, a interpretação deste conjunto através de uma literatura que versa sobre as experimentações relacionais em arte e da relação entre os objetos híbridos e seus locais de inserção, ou seja, a partir da produção de novos significados para os espaços públicos urbanos.

De acordo com a literatura consultada acerca da metodologia da pesquisa científica (GIL, 2002; PRODANOV; FREITAS, 2013), classificamos o presente estudo como uma pesquisa qualitativa de natureza básica, cujo objetivo é a descrição e explicação de um fenômeno – a hibridização entre a arte pública e o mobiliário urbano – recorrendo à revisão de literatura e à aplicação de estudos de caso. Sintetizamos, no quadro a seguir, estes quatro aspectos característicos constitutivos de nossa investigação: sua abordagem, sua natureza, seus objetivos e seus procedimentos.

Quadro 2 – Síntese dos aspectos característicos da pesquisa



Fonte: o autor (2022).

#### (a) Revisão de literatura

Apresentados separadamente, os conceitos fundamentais relativos à arte pública e ao mobiliário urbano oferecem as bases para a delimitação da problemática. A arte pública é comentada a partir dos novos direcionamentos que ocorrem com o advento da arte contemporânea e encontra seu referencial teórico na

obra *Mapping the Terrain; New Genre Public Art*, organizada por Lacy (1995), reunindo diversas abordagens analisadas por críticos e artistas importantes para o desenvolvimento do “novo gênero de arte pública”. O mobiliário urbano é abordado tanto pela lente de sua funcionalidade quanto de sua subjetividade. Relacionados à funcionalidade estão publicações como a norma para o mobiliário urbano da Associação Brasileira de Normas Técnicas (1986; 2015) e o Dicionário do Urbanismo (FERRARI, 2004). Quanto às subjetividades, identificamos Creus (1996); Colchete Filho (2003); e Montenegro (2013).

Para a delimitação e sintetização tanto da interpretação quanto discussão do hibridismo na sociedade contemporânea, especialmente a partir da perspectiva das artes plásticas e com enfoque nas relações advindas de suas especializações em meio urbano, recorreremos a autores como Santaella (2008) e Braida (2012). O enfoque do último repousa no hibridismo dentro das linguagens do design e, para interpretá-lo na contemporaneidade, discute quatro campos de manifestação: cultura, comunicações, artes e design, produzindo uma abundante e valiosa revisão de literatura acerca do hibridismo. Vale-se também de, em um recorte essencialmente artístico, Madeira (2008) e o entendimento do “híbrido” como paradigma invasor, podendo ser mais ou menos visível e com o poder de tudo contaminar.

Tanto a arte pública quanto o mobiliário urbano – e sua inserção e leitura das relações socioculturais estabelecidas pelos sujeitos junto à cidade através de sua especialização em locais públicos – são discutidos por meio da compreensão de autores que observam a produção artística, sobretudo a partir dos anos 1970, como ponto de encontro entre o discurso artístico e a funcionalidade inerente a alguns elementos urbanos, entre eles, bancos públicos, abrigos de ônibus, postes de iluminação, engenhos publicitários, entre outros. Senie (1998; 2002) e Kwon (2002) identificam diversos artistas, em sua maioria estadunidenses ou radicados, cuja produção inspira aos usuários aproximações ou respostas mais ativas, por efeito de sua materialização, que parece atuar como qualquer outro mobiliário urbano disposto em via pública, diferenciando-se através do apelo estético acentuado (não o bastante, uma vez que este é um aspecto fundamental para um outro campo, o design), mas, sobretudo, pelo engajamento necessário para a compreensão dos motivos para tal forma e para aquelas imagens e mensagens atreladas ao mobiliário. Além das autoras supracitadas, destacam-se teses de doutoramento cujo enfoque

também repousa na discussão do hibridismo entre a arte/arte pública/escultura pública e outros campos, como a fotografia, mídia externa, e dispositivos urbanos: Monleón (1995), Santos (2019) e Zanatta (2013), respectivamente.

Para a discussão desses trabalhos, assume-se a interpretação desenvolvida por Zonno (2014, p.25) de lugares complexos, ou seja, uma categoria aberta que opera com a multiplicidade de interpretações e materializações na paisagem de diferenças, acontecimentos e criações artísticas onde, por sua vez, a diferença não se refere à oposição e sim às múltiplas “possibilidades de reinvenção da paisagem como lugar da própria experiência estética”. Dessa forma, as poéticas da complexidade tornam-se meios de “pensar a relação entre arte/arquitetura e a paisagem, através da criação de mundos diferenciais, heterotopias, escritas intersticiais, situações, lugares-*entre*”. Pelo entre, destacado por Zonno, encontramos espaço para reflexão de nossas produções híbridas.

É neste cenário que emergem as interpretações da aproximação da arte aos elementos urbanos essencialmente funcionais. A bibliografia selecionada para o entendimento da inserção dos objetos híbridos nos espaços públicos se refere a autores que desenvolveram reflexões acerca das experimentações estéticas, que envolvem desde a concepção até a participação do público, como Bourriaud (2009), Dewey (2010), e Vinhosa (2011). Emerge também, desse cenário, a observação da dinâmica urbana explorada e compartilhada pelos cinco artistas aqui selecionados, o sentar-se nos espaços públicos como meio de aproximar e “atingir” o público, portanto, os transeuntes (WHYTE, 1980, 1988; POCHON e SCHWEIZER, 2012; GEHL, 2013).

No quadro abaixo é possível visualizar a distribuição dos principais autores e autoras referenciados em cada grupo teórico-conceitual desta dissertação:

Quadro 3 – Revisão de literatura

<b>Revisão de literatura</b>	
<b>Arte Pública</b>	Lacy (1995) Lippard (1995) Phillips (1995) Senie (1998)
<b>Mobiliário Urbano</b>	ABNT (1986;2015) Creus (1996) Colchete Filho (2003) Ferrari (2004) Montenegro (2013)
<b>Hibridismos</b>	Madeira (2008) Santaella (2008) Braida (2012)
<b>Objetos Híbridos</b>	Monleón (1995) Senie (1998; 2002) Lobach (2001) Kwon (2002) Zanatta (2013) Zonno (2014) Santos (2019)
<b>Objetos Híbridos e os Espaços Públicos</b>	Whyte (1980; 1988) Bourriaud (2009) Dewey (2010) Vinhosa (2011) Pochon e Schweizer (2012) Gehl (2013)

Fonte: O autor (2021).

#### (b) Estudos de caso

Como observa Gil (2002, p.54), os estudos de caso já foram encarados como procedimentos pouco rigorosos, limitando-se a estudos de natureza exploratória. No entanto, referenciando Yin (2001), o autor salienta as potencialidades deste método, encarando-o “como o delineamento mais adequado para a investigação de um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto real, onde os limites entre o fenômeno e o contexto não são claramente percebidos”.

Uma das maiores dificuldades sublinhada por Gil (2002) nas ciências sociais é a dificuldade em distinguir os fenômenos de seus contextos. Pois é nesta complexa relação que o autor identifica seu crescente emprego, enumerando

diferentes propósitos, tais como: a) explorar situações da vida real cujos limites não estão claramente definidos; b) preservar o caráter unitário do objeto estudado; c) descrever a situação do contexto em que está sendo realizada determinada investigação; d) formular hipóteses ou desenvolver teorias e; e) explicar as variáveis causais de determinado fenômeno em situações muito complexas que não possibilitam a utilização de levantamentos e experimentos.

Amparado por Stake (2000) e Yin (2001), Gil (2002) elenca um conjunto de etapas essenciais ao desenvolvimento do estudo de caso: a) formulação do problema; b) definição da unidade-caso; c) determinação do número de casos; d) elaboração do protocolo; e) coleta de dados; f) avaliação e análise dos dados; e f) preparação do relatório. Procedendo assim, a presente pesquisa identifica, na produção de cinco artistas estadunidenses, o conjunto de casos apresentado e comentado para ilustração de nossa problemática: o hibridismo entre a arte pública e o mobiliário urbano.

Em seguida, como elaborado por Mendes (2021), quadros sínteses são apresentados ao longo dos estudos para organização de dados referentes ao objeto artístico híbrido, reunindo informações que englobam aspectos físicos, espaciais e gerais.

#### 1.4 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A dissertação estrutura-se em cinco capítulos:

O **primeiro capítulo** é dedicado à introdução da problemática no contexto do desenvolvimento urbano ao longo do último século, sendo apresentados, em seguida, o objeto, a hipótese, as justificativas, os objetivos gerais e específicos, além da metodologia de pesquisa.

O **segundo capítulo** apresenta definições e conceituações importantes relativas ao hibridismo na contemporaneidade. Parte-se da compreensão desta pesquisa acerca da arte pública e do mobiliário urbano, partícipes no processo de hibridização investigado. Em seguida, apresenta-se uma noção global referente ao hibridismo, estreitando as reflexões em direção às práticas artísticas no início do século XX, precedentes ao desenvolvimento dos elementos observados por este estudo.

O **terceiro capítulo** concentra-se no desenvolvimento da problemática: o hibridismo entre a arte pública e o mobiliário urbano. Recorre-se à revisão de literatura, além da identificação de autores regularmente referenciados na construção da disciplina da História da Arte Pública, além da observação e discussão de obras (híbridas e genéricas) que ilustram a discussão e a sistematização de tal solução estética-formal: objetos frutos de apropriações, produções e expansões conceituais. Em seguida, são apresentados artistas cuja produção, ampla e consistente, promove há décadas exemplares de arte pública especialmente engajada na aproximação do público não especializado, portanto todo e qualquer transeunte, à obra de arte e às discussões que propõe. A saber: Scott Burton; Siah Armajani; Vito Acconci; Dennis Adams; e Jenny Holzer.

O **quarto capítulo** propõe a discussão acerca da inserção destes elementos urbanos híbridos nos espaços públicos e suas reverberações na contemporaneidade. Portanto, investiga-se os recursos empregados pelos artistas para promover tal aproximação através da experiência estética sugerida pelo ato de sentar-se em espaço público, entendido aqui como o meio encontrado pelos artistas para alcançarem um público maior e mais ativo.

O **quinto capítulo**, dedicado às considerações finais, retoma cada uma das discussões levantadas, respondendo à hipótese central desta pesquisa: o princípio básico da apropriação de mobiliários existentes ou produção de novos é a capacidade deste produto advindo de um processo de hibridização atingir um público maior, transformando usuários e observadores do/no espaço público em um público também híbrido, imerso nas complexidades acentuadas pelos artistas, simplesmente, ao se valerem dos mobiliários urbanos ao seu redor.

## 2 CONCEITOS FUNDAMENTAIS

Este capítulo está dedicado às conceituações e teorias necessárias à elucidação da problemática. Parte-se da delimitação do campo conceitual adotado referente à arte pública e ao mobiliário urbano, fatores do nosso processo de hibridização. Em seguida serão apresentados possíveis significados para o termo hibridismo e suas variações na contemporaneidade, identificando, no campo artístico, as bases para o fenômeno investigado por este estudo.

### 2.1 O MOBILIÁRIO URBANO NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Os mobiliários urbanos são elementos imprescindíveis à leitura e compreensão dos espaços públicos desde sua origem. Apesar da dificuldade em apontar um marco histórico preciso, Carmona (1985, p.5, tradução livre) sugere o nascimento deste conceito através de uma série de experiências localizadas num “passado distante”, como os traçados e limites que delimitavam os bairros de vilas romanas, que demarcavam as terras sagradas das civis na Mesopotâmia Antiga, e daqueles que definiam as estradas; em Pompéia, o autor comenta sobre as escavações que revelaram painéis pintados para diferenciar uma série de serviços praticados em seus estabelecimentos; pontua a distribuição da água, elemento vital na formação de assentamentos humanos e no desenvolvimento das cidades, através fontes; a higienização a partir de latrinas públicas romanas; e os pelourinhos onde eram punidos aqueles que tentavam “driblar a ordem pública vigente”. Na contemporaneidade, o conceito de mobiliário urbano passa por constantes transformações estabelecendo processos cíclicos de obsolescência e reconfiguração. Além disso, destaca-se “como um dos elementos do que chamamos urbanidade, ou seja, o prazer da vida na cidade”.

Carmona (1985, p.5, tradução livre) comenta uma definição intuitiva sobre o mobiliário urbano, resumindo-o em “tudo aquilo que mobília a rua, tudo aquilo que se encontra erigido à borda das vias, sobre os passeios, ou mesmo sobre a via pública”. Como exemplares: um lampadário, uma fonte, uma insígnia, um banco público, um sinal de trânsito, um painel de indicações, etc. No entanto, ao observar as transformações ocorridas na França desde os anos 1960, em especial a atuação

do grupo JCDecaux e sua utilização de mobiliários urbanos como suporte publicitário, o autor afirma que estes elementos ganham um status legal, passando a encarnar certas controvérsias.

A presente investigação parte da compreensão do mobiliário urbano como um “elemento urbano” repleto de valores e significados, sobretudo em relação ao referencial do qual parte a nossa observação. Duas aproximações ou vertentes possíveis serão discutidas. A primeira, funcionalista, recorre às normas técnicas, aos manuais de implementação e a autores que sistematizam as tipologias do mobiliário urbano; à segunda, subjetiva, são somadas discussões relativas ao processo de leitura e apropriação dos usuários aos mobiliários, tornando intrínseca a observação dos contextos socioeconômicos e culturais, ou seja, translada-se a observação centrada no objeto (a materialidade do mobiliário urbano) para a relação que ele empreende com os sujeitos uma vez inseridos nos espaços públicos.

Autores contemporâneos como Creus (1996); Serra (1996); Mourthé (1998); Colchete Filho (2003); Guedes (2005); e Montenegro (2014) percorrem um caminho similar no intuito de compreender, em primeiro lugar, a terminologia mais adequada a este grupo de “elementos urbanos”. Creus (1996) discute a validade do termo mobiliário urbano, recuperando sua origem numa tradução literal de “*mobilier urbain*” do francês e “*urban furniture*” do inglês - e que poderia ser pior, como na versão italiana cujo significado é “decoração urbana” (“*arredo urbano*”).<sup>5</sup> Para o autor, a confusão reside na concepção de “mobiliário” ou “decorar” a cidade, advindas de um urbanismo classicista no qual o projeto urbanístico estava intimamente ligado à ornamentação e cujos móveis empregados surgiam como resposta “às necessidades urbanas (ainda) muito elementares”.

Na contemporaneidade, Serra (1996, p.6, tradução livre) observa que se tornou mais difícil atrelar tais elementos ao simples conceito de ornamentação urbana, como é o caso da distribuição de novos bancos públicos ou semáforos, uma vez que, “atualmente, as cidades são outras; o urbanismo é uma ciência pluridisciplinar e o fazer urbano é de uma complexidade maior”. No entanto, isto não invalida a ornamentação da cidade. “[...] É lógico e adequado enfeitar a cidade para

---

<sup>5</sup> Ressalta-se que a tradução discutida por Serra (1996) diz respeito ao espanhol. No entanto, a única diferença que há entre a versão portuguesa e a espanhola do termo é a acentuação. Em ambas temos “mobiliário urbano”.

festejar um acontecimento cívico ou social ou para algumas festividades, porém, são ocasiões especiais, temporais, extraordinárias”.

Como contribuição, o autor delimita a terminologia “elementos urbanos” em

[...] objetos que se utilizam e se integram à paisagem urbana e devem ser compreensíveis para o cidadão. Uso, integração e compreensão são, pois, conceitos básicos para a valorização de todo o conjunto de artefatos que encontramos nos espaços públicos da cidade (SERRA, 1996, p.6, tradução livre).

Segundo o Dicionário do Urbanismo (FERRARI, 2004, p. 240), a expressão “mobiliário urbano” corresponde a um “conjunto de elementos materiais localizados em logradouros públicos ou em locais visíveis desses logradouros e que complementam as funções urbanas de habitar, trabalhar, recrear e circular”. Similarmente, Pinheiro (2010, p.6) agrupa, nesse termo, os equipamentos instalados “em logradouro público para servir a um determinado propósito, prestar um serviço à população ou sinalizar um percurso” e traça um paralelo à própria “móvel” de uma casa, “utilizada para complementar e tornar mais confortável o estar naquele local”. No entanto, não se trata de uma simples disposição destes elementos pelos espaços públicos. “Para que se configure como mobiliário público (é necessário), além do mais, obedecer a certo estatuto de uso ou a um conjunto de normas [...] estabelecidas por instituição pública competente”.

A Associação Brasileira de Normas Técnicas (2015) traz uma conceituação bastante ampliada, incluindo todo um

conjunto de objetos existentes nas vias e nos espaços públicos, superpostos ou adicionados aos elementos de urbanização ou de edificação, [...], como semáforos, postes de sinalização e similares, terminais e pontos de acesso coletivo às telecomunicações, fontes de água, lixeiras, toldos, marquises, bancos, quiosques e quaisquer outros de natureza análoga (ABNT, 2015, p. 5).

Lamas (2010, p.68) situa o mobiliário urbano “na dimensão sectorial, na escala da rua, não podendo ser considerado de ordem secundária, dadas as suas implicações na forma e equipamento da cidade”. Dessa maneira, pensar o mobiliário significa o reconhecimento de sua “importância para o desenho da cidade e a sua

organização, para a qualidade do espaço e comodidade. Durante anos, terá sido descurado em muitos arranjos e intervenções.”

Como conclui Colchete Filho (2003, p.59), ao observar a complexidade do termo e as contradições oriundas da leitura de normas técnicas e manuais para implantação de mobiliário urbano nas cidades, “elementos urbanos” parece ser “mais indicado para nos referirmos ao conjunto, pois está menos impregnado da ideia de funcionalidade que o termo mobiliário urbano”. Segundo o autor, “mobiliário urbano [...] é um termo extremamente abrangente que, do ponto de vista técnico, dá conta de toda a produção de elementos que se voltam para o espaço público, sejam eles estruturais, funcionais, artísticos ou simbólicos”.

Apresentada a complexidade contida na terminologia do nosso objeto de estudo, partimos para a construção de subjetividades quando observada de perto a interação dos sujeitos com aqueles elementos. Além disso, apesar de escolhermos a discussão conceitual em torno de um termo que pudesse melhor sintetizar a complexidade desses elementos, optamos por referenciar “mobiliário urbano”, já que é o termo mais abrangente e difundido em Língua Portuguesa.

Em Colchete Filho (2003), encontramos a extensão ao mobiliário urbano na compreensão da imaginária urbana, conceito proposto por Knauss (1998). Por imaginária urbana, o autor (1998, 36-45) compreende “uma unidade de significantes, um suporte de mensagem no contexto da sintaxe urbana”. Reunidos, estes elementos urbanos configuram “uma estrutura de significação do território da cidade, operando uma articulação entre a ordem espacial e a ordem temporal, revelando conteúdos históricos acerca da sociedade”. A imaginária como a imagem do coletivo “associa-se sobretudo à ideia de representação e à noção de símbolo [...] Nesse sentido, define-se o universo particular da imaginária urbana como o conjunto das imagens da cidade, que encontram suportes materiais em objetos identificados como o espaço público da cidade”. Dessa maneira, não raro associamos algumas cidades a elementos urbanos singulares como a Torre Eiffel em Paris e as cabines telefônicas de Londres.

Montenegro (2014, p.7) também aplica as categorias analíticas de Creus ao design do mobiliário urbano para compreender sua influência na organização, legibilidade e qualificação dos espaços públicos. São observados o arranjo físico dos mobiliários, sua qualidade física e visual, além da qualidade da infraestrutura do próprio ambiente urbano. Dessa maneira, evidenciam-se as alterações dos usos e

apropriações dos espaços, e sua transformação em “locais socialmente centrípetos ou centrífugos”. Uma vez negligenciados, os conceitos de funcionalidade, racionalidade e emotividade “podem se tornar um transtorno à acessibilidade e à mobilidade urbanas, influenciando, negativamente, na legibilidade (ordenamento e identidades urbanas) e no uso adequado (eficiência) dos espaços públicos urbanos e seus elementos (sejam estas calçadas, vias, edificações etc.) em áreas da cidade” (MONTENEGRO, 2014, p.26).

Este autor ainda situa o mobiliário urbano num complexo sistema de design

[...] composto por produtos industriais muito próximos aos cidadãos, transmitindo-lhes impressões, sensações e percepções que influenciam a ocupação e a utilização de determinados espaços urbanos da cidade e afetam o próprio comportamento das pessoas nesses locais (MONTENEGRO, 2014, p.26).

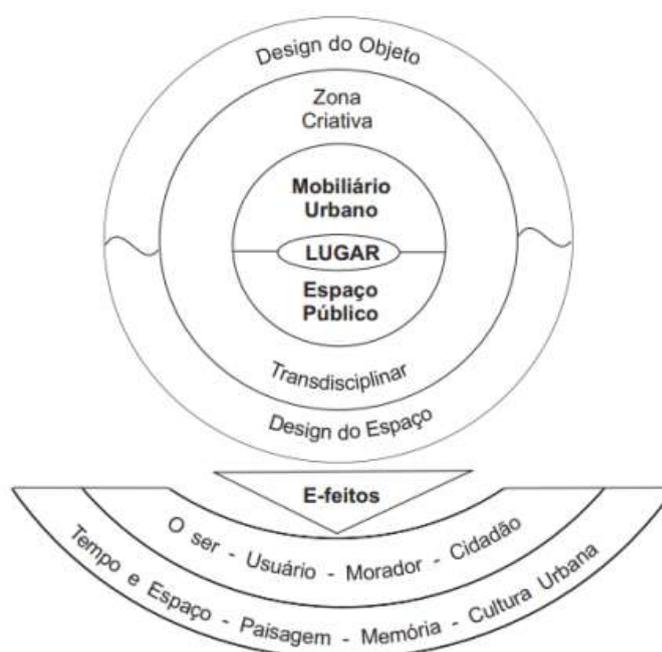
Sobre o design dos mobiliários urbanos, Montenegro ressalta sua capacidade de aglutinar “as funções práticas, estéticas e simbólicas”, promovendo “a convivência e a atividade social”, além de encorajar

[...] a interação e o intercâmbio de **experiências individuais e coletivas**, transmitindo impressões, sensações e percepções que influenciam a ocupação e a utilização de determinados espaços públicos da cidade, afetando o próprio comportamento das pessoas nesses locais através de seu arranjo físico, moldando espaços centrípetos no ambiente urbano (MONTENEGRO, 2014, p.48, grifos nossos).

Ressalta-se que, apesar de nosso recorte comportar somente a experiência artística na produção de mobiliário urbano como um processo imaterial, que vai além do aspecto físico do objeto, no campo do design, a produção destes elementos urbanos também pode contar com a atuação ativa do público – os usuários. Segundo Aguas (2014, p.54-59), “prática do co-design permite ao utilizador participar em todo o processo de desenvolvimento de um projecto de design, através de uma interacção directa com a equipa de design”. Tal ação pressupõe que “as pessoas são criativas e procuram formas para expressar a sua criatividade”.

A noção de participação e o sentimento de pertencimento são essenciais desde a concepção, passando pelo bom uso, chegando na preservação destes elementos. Neste quadro, uma importante problemática identificada por Costa, Jesus e Colchete Filho (2021) é a do vandalismo. Apesar de não haver consenso a respeito do que promove tais ações, a literatura especializada é unânime em afirmar que, frequentemente, há uma falta de pertencimento dos sujeitos com o meio. Cruz (2018) afirma, por exemplo, que podemos desassociar, por vezes completamente, nossa observação do elemento danificado e concentrarmo-nos nas razões mais profundas e abrangentes que o impulsionaram. Desse modo, aqueles autores sintetizam a relação entre o objeto “mobiliário urbano” e o meio através do seguinte quadro:

Figura 1 – Matriz de complexidades em projetos de mobiliários urbanos sensíveis ao lugar



Fonte: Costa, Jesus e Colchete Filho (2021).

Neste enquadramento, o mobiliário urbano e o espaço público protagonizam a discussão sobre a ideia de lugar:

O design do objeto (mobiliário urbano) e o design do espaço (lugar) trazem resultados mais efetivos, quando integrados em uma prática criativa de caráter

transdisciplinar, isto é, incorporam criticamente demandas e saberes de diferentes campos e experiências acumuladas historicamente, nos âmbitos técnico, econômico, cultural etc. Afirma-se, assim, que os efeitos pretendidos e alcançados são sensíveis ao ser, caracterizado no papel mais simples, como usuário, daquele objeto-espaco, mas que também carrega afetos, como morador, e expectativas, como cidadão. Esse conjunto possível de diferentes “e-feitos” pode ser cada vez mais avaliado nas mídias sociais, como a grafia acentua. Paisagem, memória e cultura são, portanto, mais do que instâncias espaciais para recepção dessa inter-relação, são atributos potentes para inscrição sensível de subjetividades coletivas (COSTA; JESUS, COLCHETE FILHO, 2021, p.31).

Por fim, cabe salientar que essa noção de participação também é possível na análise que fazemos dos processos de apropriação dos mobiliários urbanos. Aspecto notável ao diagnóstico de um projeto para espaços públicos ou do próprio elemento de design, a peça em si, a apropriação por parte dos usuários traz indicativos essenciais quanto ao seu êxito

Cada mobiliário urbano existente, projetado ou alterado deve ser compreendido com sua relação de interdependência com o lugar onde se instala e sua comunidade. O mobiliário urbano deve motivar aproximação entre os sujeitos e os espaços públicos – peças-chave também para o fortalecimento de identidades em cada lugar e para a contínua formação de memórias urbanas, em prol de uma vivência mais pacífica, democrática e plena de urbanidade (COSTA; JESUS, COLCHETE FILHO, 2021, p.31).

## 2.2 NOVOS DIRECIONAMENTOS DA ARTE PÚBLICA CONTEMPORÂNEA

Ao pensarmos nos novos direcionamentos da arte pública contemporânea, identificamos um grupo de autores amplamente referenciados para construção de um cenário sintético no qual termos definições e conceitos relativos à arte pública. Ressalta-se, no entanto, que o recorte para aprofundamento da problemática situa-se num espaço-tempo bem definido: a sociedade estadunidense pós Segunda Guerra Mundial. A justificativa repousa sobre o contexto de atuação dos artistas comentados por este estudo, cujas produções têm lugar em espaços públicos de cidades estadunidenses a partir da década de 1960.

O final dos anos 1960 e o início dos anos 1970 foram marcados pelo que Lacy (1995) chama de “coleção de arte cívica”. Em 1967 é fundado o *Art in Public Places Program*, pelo National Endowment for the Arts; seguido pela subsequente formação dos programas “percent-for-art” em estados e municípios. O objetivo era a promoção de uma boa arte fora dos museus, aproximando-a do grande público, os transeuntes; uma experiência que “se relacionava mais com a história da arte do que com a cidade ou a história cultural”. Ao longo dos anos 1970, passa-se a diferenciar nominalmente a prática artística que tem lugar nos espaços públicos, além da própria expansão das possibilidades artísticas: o termo *public art* referindo-se à escultura em um lugar público (*sculpture in a public space*), e *art in public places*, enfocando a localização ou espaço para a arte (*focus on the location or space for the art*) (LACY, 1995, p.21-23, tradução livre).

A partir de 1974, o NEA enfatizou que o trabalho também deveria ser ‘apropriado para o local imediato’ e, em 1978, os candidatos foram encorajados a ‘abordar criativamente a ampla gama de possibilidades para a arte em situações públicas’. O NEA incentivou propostas que integraram arte no local e que foi além do monumental objeto de aço fora do pedestal para adotar qualquer mídia permanente, incluindo *earthworks*, arte ambiental e mídia não tradicional, como luzes artificiais (FULLER, apud LACY, 1995, p.23, tradução livre).

Ao comentar sinteticamente o desenvolvimento da arte pública nos Estados Unidos, Senie (1998) apresenta artistas e algumas de suas obras que se destacam pela contribuição e interpretação dos espaços públicos desde a década de 1960. Alguns aspectos de seu discurso chama a atenção: (1) problematização das diversas iniciativas que surgiram nesse período sob a defesa de inclusão da arte em projetos corporativos e governamentais; (2) aproximação de artistas com a ecologia e a paisagem natural; e (3) processo de hibridização entre a arte e elementos urbanos, notadamente os mobiliários e a arquitetura. A autora justifica que as manifestações destes dois últimos tópicos propõem **usos públicos da obra** – retórica política latente sobre a arte pública no final dos anos 1970 –, tornando aquelas esculturas convidativas e acessíveis ao usuário. Ressalta, por fim, que na cultura ocidental a arte não se relaciona à funcionalidade e, quando útil, é relegada ao campo do artesanato ou design.

Imersos neste campo amplamente hibridizado, artistas e críticos, reunidos, escrevem uma série de ensaios organizados por Lacy em "*Mapping the Terrain. New Genre Public Art*". No prefácio da obra, a artista-autora dedica-se a explicitar o seu caráter colaborativo: uma reunião de ensaios selecionados a partir da compreensão particular de cada autor sobre os trinta anos passados (contados a partir do início da década de 1990), que em conjunto trazem uma análise coletiva do "novo gênero de arte pública". A obra surgiu de um programa intitulado *City Sites: Artists and Urban Strategies* promovido pela California College of Arts and Crafts, em 1989, que consistiu em uma série de palestras de dez artistas a respeito de suas estratégias para alcançar o público em trabalhos que abordavam "um constituinte particular em questões específicas, mas também se manteve como um protótipo para uma gama mais ampla de preocupações humanas"<sup>6</sup> (LACY, 1995, p.11, tradução livre).

Em seguida, aquela instituição, em colaboração com Headlands Center for the Arts, patrocinou o simpósio *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* no Museu de Arte Moderna de São Francisco, reunindo artistas, curadores e críticos para o debate de questões como a necessidade do desenvolvimento de uma linguagem crítica que pudesse identificar e avaliar essas obras, "unindo suas aspirações políticas e estéticas". O que chamava a atenção era o fato de aqueles artistas não serem observados a partir de um mesmo discurso crítico, ou seja, cada artista era examinado "dentro de suas disciplinas artísticas – performance, vídeo, instalação, fotografia ou murais, por exemplo – ou vistos como exemplos isolados e idiossincráticos." Quando muito contextualizados, eram interpretados como artistas "socialmente conscientes ou políticos". Apesar das especificidades contidas nas obras de cada artista, Lacy (a organizadora) e os ensaístas tentam explorar seus principais "pontos de unidade" (LACY, 1995, p.12, tradução livre).

A seleção dos artistas reunidos num *Compendium* ao final da obra contou com sugestões dos ensaístas, uma vez que nenhum texto se concentrou na obra e sim na formulação teórica da presente problemática. Lacy indica que muitos artistas podem ter ficado de fora, desculpa-se, mas sublinha o critério da seleção:

---

<sup>6</sup> Segundo Lacy (1995, p 11), "Eles falaram de locais diretamente ligados à sua comunidade ou assunto - de abrigos para sem-teto, bibliotecas comunitárias de língua espanhola, igrejas, oficinas de manutenção para funcionários da cidade, casas de convalescença, escolas primárias e boates. Os que compareceram incluíam não apenas estudantes e profissionais das artes, mas também pessoas de diversas origens que tinham um interesse especial no assunto desses artistas".

Os artistas selecionados se enquadram em diversos critérios: há anos atuam nesse gênero de arte pública, muitos há mais de duas décadas, de modo que seu trabalho tem uma **linguagem desenvolvida, madura e muitas vezes distinta**. Eles envolveram públicos amplos, em camadas ou atípicos e sugerem ou afirmam ideias sobre **mudança social e interação**. Mais importante, os artistas selecionados fornecem diferentes modelos de prática e ideologia (LACY, p.13, tradução livre, grifos nossos).

Lacy ainda instiga os leitores ao afirmar que “podem, assim, fazer suas próprias conexões entre as visões gerais e especulações dentro dos estudos e os exemplos reais de obras de arte”. Esta dissertação, de certa forma, acolhe seu estímulo, traçando relações entre alguns de seus artistas selecionados, com outros formando aquilo que aqui interpretamos como um movimento de hibridização entre a arte pública e o mobiliário urbano (LACY, 1995, p.13, tradução livre).

A autora ressalta a sensibilidade estética contida nos trabalhos artísticos desde meados dos anos 1960, que se assemelham a atividades políticas e sociais. Nestes trabalhos, que discutem questões contemporâneas como relações raciais, falta de moradia, identidade cultural, entre outras, surgem “modelos distintos para uma arte cujas estratégias públicas de engajamento são uma parte importante de sua linguagem estética”; esta abordagem, facilmente confundida com algum tipo de militância, diferencia-se precisamente através de sua linguagem estética. A fonte desses trabalhos vai além da informação política e/ou visual, fundando-se na “necessidade interna percebida pelo artista em colaboração com seu público” (LACY, 1995, p.9, tradução livre).

Portanto, essas novas configurações distinguem-se na forma e na função pelo termo *new genre public art*, afastando-se do convencional *public art*<sup>7</sup> (LACY, 1995, p.19, tradução livre).

Aliás, como defende Lippard (1995), nem todas as mais variadas formas, que vinham sendo enquadradas como “arte pública”<sup>8</sup> naquela ocasião, “mereceriam” tal qualificação. Para a autora e crítica de arte estadunidense, arte pública é um

<sup>7</sup> Segundo a autora, termo empregado desde os anos 1970 para referenciar esculturas e instalações situadas em locais públicos, enquanto *New Genre of Public Art* inscreve “a arte visual que usa mídias tradicionais e não tradicionais para se comunicar e interagir com um público amplo e diversificado sobre questões diretamente relevantes para suas vidas - é baseada no engajamento” (LACY, 1995, p.19).

<sup>8</sup> Aliás, como comenta Phillips (1995), se a noção de “público” for “usada como uma característica qualificadora de alguma arte (e é razoável considerar se esta é uma estratégia frutífera ou, em vez disso, acabará por calar ou inviabilizar o debate), então este termo mutável requer uma revisão vigilante” (PHILLIPS, 1995, p.66). Em comum, todos os autores selecionados pela pesquisa abordam criticamente as possíveis “categorizações” que o binômio “arte pública” vem acarretando.

conceito que engloba obras plenamente acessíveis e que “se preocupam, desafiam, envolvem e consultam o público **para** o qual ou **com quem** é feito, respeitando a comunidade e o meio ambiente”. Acrescenta que o restante configura um tipo de “arte privada”, não importando “quão grande, exposta, intrusiva ou sensacionalista esta venha a ser”. Em resposta, a autora oferece – mesmo que provisoriamente, como ela mesma alerta – um conjunto de nove possíveis classificações (LIPPARD, 1995, p.121-123, tradução livre, grifos nossos):

(1) “Obras preparadas para exposição interna convencional” são trabalhos que fazem referência às comunidades locais, à História ou a questões ambientais, manifestando-se através de instalações, arte conceitual, fotografias ou propostas de projetos;

(2) “Arte pública tradicional ao ar livre”, diferentemente de uma mera ampliação de formas esculturais e sua deposição nos espaços públicos, sublinha “características ou funções específicas dos locais onde intervém” como em parques, praças e jardins;

(3) “Obras *site-specific* ao ar livre” são frequentemente colaborativas ou coletivas, envolvendo “significativamente a comunidade em sua execução, informações contextuais ou função contínua”;

(4) “Instalações públicas interiores permanentes”, que apesar de sua localização intramuros, endereça discussões ou apresenta “alguma função relacionada com a história da comunidade”;

(5) “Performances ou rituais fora dos espaços de arte tradicionais” “chamam a atenção para lugares, suas histórias e problemas, ou para uma comunidade maior de identidades e experiências”. São obras que funcionam como “*wake-up art*”, catalisando ações coletivas;

(6) “Arte que funciona para a conscientização, melhoria ou recuperação ambiental”, propondo uma abordagem da história natural dos espaços, transformando terrenos baldios, criando áreas de natureza e amenizando os efeitos da poluição;

(7) “Arte política direta e didática” lança luz sobre aspectos político-culturais nos âmbitos locais ou nacionais, tomando a forma de “sinalização no transporte público, nos parques, nos edifícios, nas ruas, marcando lugares, eventos e histórias invisíveis”;

(8) “Rádio, televisão ou mídia impressa de acesso público portátil, como fitas de áudio e vídeo, cartões postais, quadrinhos, guias, manuais, livros de artistas e pôsteres”;

(9) “Ações isoladas ou em cadeia que percorrem, permeiam cidades inteiras ou aparecem em todo o país simultaneamente para destacar ou vincular questões atuais”.

Ao observarmos as conclusões de Lippard, o que nos chama a atenção é a dinamicidade de escalas, linguagens e suportes que suas categorias acolhem, além da responsabilização político-social, comum em todas essas manifestações, ao tomarem para si o endereçamento de problemáticas **da comunidade para e com a comunidade**, independentemente de o espaço que as acolhem ser intra ou extramuros. Afinal, como defende Phillips (1995):

Em vez de servir como decoração ou diversão urbana previsíveis, a arte pública pode ser uma forma de educação radical que desafia as estruturas e condições das instituições culturais e políticas. A arte pública, como a educação radical, por necessidade ocupa uma posição marginal. Críticos e teóricos precisam ver este local como uma oportunidade e não uma desvantagem: a arte pública pode enquadrar e promover uma discussão da comunidade e da cultura especificamente por causa de suas condições de fronteira (PHILLIPS, 1995, p.67, tradução livre).

Neste contexto, a autora identifica um cenário de profusão de “estratégias promissoras de arte pública”, com a tônica de:

que a responsabilidade dos artistas públicos não é criar objetos permanentes para apresentação em locais públicos tradicionalmente aceitos, mas, sim, auxiliar na **construção de um público** para incentivar, por meio de ações, ideias, e intervenções, um **público participativo** onde parecia não existir. Inerente à arte pública é a questão de sua **recepção**. A **formação de público** é o método e objetivo, a intenção geradora e o resultado final. O **envolvimento comunitário é a matéria-prima** da prática artística. As visões mais inquietas e especulativas da arte pública exigem ajustes radicais de expectativa, pensamento e percepção. Eles imploram aos **cidadãos/espectadores** que descubram a relação entre produção artística e participação democrática (PHILLIPS, 1995, p.67, tradução livre, grifos nossos).

Phillips sintetiza, nestes parágrafos, um aspecto essencial para a compreensão dos movimentos dos artistas em direção aos espaços públicos, neste período, e as novas possibilidades conceituais para o enquadramento de uma “arte pública”. O público, ou *audience* no inglês, torna-se meio e modo para essas produções, que são compostas em diferentes etapas. Atuam desde a formação até a tomada de consciência deste público, que, como anuncia a crítica estadunidense, é um sujeito híbrido entre o cidadão e o espectador.

Jacob (1995) também identifica uma alteração do “público tradicional” diante de uma “nova arte pública”. Este, segundo a autora, é colocado “no centro do fazer artístico, com suas preocupações e questões adotadas como objeto artístico; ao reagir à obra, o seu ponto de vista crítico acaba por determinar o seu sucesso artístico, ou seja, a sua qualidade; e assume um papel diversificado e mais ativo”. Quando levado em conta o fator “participação do público” desde sua origem, a obra ganha relevância dentro daquela comunidade que a acolhe, “não no sentido usual da arte pública de promover a apreciação da arte, mas ao oferecer o potencial dessa arte para afetar a vida das pessoas dentro e fora da comunidade” (JACOB, 1995. p.58, tradução nossa).

Dessa maneira, ao percorrermos aqui algumas possibilidades conceituais contemporâneas para a arte pública, notamos que, frequentemente, a participação<sup>9</sup> se torna o elemento determinante para explicitação do caráter “público” da obra. A noção de participação, como poderá ser observada mais adiante, é um aspecto compartilhado pelos exemplares selecionados por este estudo. Em comum, Armajani, Acconci, Burton, Adams e Holzer requerem, através de atitudes cotidianas e simples dos sujeitos urbanos, como o sentar-se, a participação necessária para ativação das propostas que desenvolvem nos espaços públicos.

---

<sup>9</sup> Para o aprofundamento da problemática da participação, ver Bishop (2006). Como pontua Ponte (2016), é essa a “autora que tem dado importantes contributos para a teorização das práticas contemporâneas relativas à Estética da Participação Social (*Socially Engaged Art*), que revela que o maior envolvimento dos artistas com questões sociais se deve à “viragem social” da arte. Segundo o Glossário da Tate (s/d.), Bishop cunhou este termo ao utilizá-lo pela primeira vez no seu artigo “*The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*” (2006) para se referir ao segmento de práticas artísticas que operam num âmbito social, tendencialmente fora do espaço dos museus e galerias. A autora refere que, em geral, estas práticas manifestam-se e concretizam-se através da participação e da colaboração, e que por isso raramente são materializadas em objetos que possam ser transacionáveis, como uma obra de arte moderna normalmente é” (PONTE, 2016, p.27). Assim, a concepção de Bishop aproxima-se, mas também distancia-se de nossa abordagem uma vez que a participação do público é essencial na concepção dos híbridos, mas, independentemente disso, são obras que materializam-se nos espaços públicos e atuam independentemente mimetizando-se na paisagem urbana como “simples” mobiliários urbanos.

### 2.3 HÍBRIDOS, HIBRIDISMOS, HIBRIDIZAÇÕES E HIBRIDAÇÕES

Processos de hibridização e seus produtos, os híbridos, tornaram-se gradativamente mais próximos das ações cotidianas, configurando-se num aspecto essencial para compreensão da contemporaneidade. Ora sujeito, ora adjetivo, a noção de "híbrido" pode ser interpretada a partir de diferentes campos disciplinares, acolhendo uma série de especificidades em sua interpretação. Esse verbete, no dicionário, identifica o cruzamento de “espécies, raças, variedades ou gêneros distintos, sendo seu descendente (no caso de um animal) geralmente infértil”; “Que possui progenitores cujos genótipos, composição genética, são diferentes; mestiço”; ou “Que se forma a partir da junção de palavras pertencentes a outras línguas” (DICIO, *on-line*). Etimologicamente, segundo Santos (2019, p.64), o termo provém das palavras “*hibris*” e “*hybrida*”, do grego e latim, respectivamente, sendo empregadas “para designar seres com características meio homem, meio animal, muito presente em diversas figuras da mitologia grega”.

No entanto, é seu sentido figurado aquele que alcança não só a discussão proposta neste estudo, bem como grande parte das conexões, fusões, reconfigurações e transformações recorrentes na contemporaneidade. Vulgarmente, um híbrido se caracteriza por sua composição a partir de diferentes elementos.

Híbrido, hibridismo, hibridação e hibridização são os atributos que mais frequentemente têm sido utilizados para caracterizar variadas facetas das sociedades contemporâneas. Essas palavras podem ser aplicadas, por exemplo, às formações sociais, às misturas culturais, à convergência das mídias, à combinação eclética de linguagens e signos e até mesmo à constituição da mente humana (SANTAELLA, 2008, p.20).

Santaella (2008) segue afirmando que, tomando o significado dicionarizado dos termos, tem-se que:

[...] “hibridismo” ou “hibridez” designa uma palavra que é formada com elementos tomados de línguas diversas. “Hibridação” refere-se à produção de plantas ou animais híbridos. “Hibridização”, proveniente do campo da física e da química, significa a combinação linear de dois orbitais atômicos correspondentes a diferentes elétrons de um átomo para a formação de um novo orbital. O adjetivo “híbrido”, por sua vez, significa miscigenação, aquilo que

é originário de duas espécies diferentes. Na gramática, esse adjetivo se refere a um vocábulo que é composto de elementos provindos de línguas diversas. Como se pode ver, o que há em comum ao sentido de todas essas formações de palavras é a **mistura entre elementos diversos para a formação de um novo elemento composto** (SANTAELLA, 2008, p.20, grifos nossos).

Este processo de mistura entre elementos distintos originando outro composto é trabalhado por Madeira (2008, p.31) através de uma analogia com a formação de um rio cuja matéria, a água, advinda de diferentes afluentes, é indissolúvel na nascente, nos afluentes, ou no mar - assim como o processo de formação dos híbridos. Por mais plural que possa ser a abordagem do híbrido, a autora afirma que essa definição sempre designará “um **objecto, estrutura ou prática** que resulta de um cruzamento entre coisas; de ordens distintas”. Nessa relação, mesmo que fluída, haverá uma estrutura de núcleos sobrepostos e complementares: “um núcleo fixo, que traduz a coisa e o seu processo de hibridação (e) um núcleo variável, que reporta ao seu tipo. É na junção destes dois núcleos que a coisa híbrida ganha a sua especificidade”.

À questão “O que é hibridização?”, Bakhtin (1981, p.358 apud BRAIDA, 2012, p.78) responde com enfoque na Linguística e na Literatura:

É uma mistura de duas linguagens sociais dentro dos limites de um discurso único, um encontro, dentro da arena de um enunciado, entre duas diferentes consciências linguísticas, separadas uma da outra por uma época, por diferenciação social ou por algum outro fator (BAKHTIN, 1981, p.358).

Ao centrar a discussão no contexto da teoria pós-estruturalista e da teoria pós-colonialista, Silva (2000) afirma que o valor do termo “Hibridismo” reflete a

[...] tendência dos grupos e das identidades culturais a se combinarem, resultando em identidades e grupos renovados. Por sua ambigüidade e impureza, o hibridismo é celebrado e estimulado como algo desejável. Está relacionado a termos que, de forma similar, destacam o caráter fluido, instável e impuro da formação da identidade cultural, tais como mestiçagem, sincretismo, tradução e cruzamento de fronteiras (SILVA, 2000, p.67).

Braida (2012, p.77-80), ao promover o hibridismo como uma categoria analítica para compreensão global da sociedade e, especificamente, das linguagens na contemporaneidade, aproximando-se do design, revela alguns tipos de hibridismos. O autor sintetiza, através da leitura de Bakhtin (1981; 1988), Madeira (2008; 2010) e Ceia (2010), os múltiplos processos de sua formação. Cinco enfoques são observados, produzindo consequentemente dois ou mais tipos de híbridos:

(1) “Quanto ao resultado das misturas”, obtém-se ora “uma fusão completa dos elementos misturados (ora) [...] os elementos permanecem preservados, embora misturados”. Recorrendo à Química, o autor identifica as misturas homogêneas e heterogêneas. O primeiro tipo “são (d)aquelas perfeitamente uniformes, que não apresentam fases, ou seja, separações entre as substâncias misturadas”; já o segundo “são formados por mais de uma fase” sendo possível a distinção de mais de um componente;

(2) “Quantidade de caracteres misturados”. Pautado na Biologia, este enfoque classifica os híbridos através da quantidade de caracteres misturados. Ou seja, resultado de cruzamentos “entre indivíduos diferindo por um par de caracteres – mono-híbrido – ou por dois ou mais pares de caracteres – di-híbrido, tri-híbrido, poli-híbrido [...] (MADEIRA, 2008, p.66- 67)”;

(3) “Tipos de espécies envolvidas”. Os híbridos podem “pertencer a espécies (tipos, etc.) de gêneros diferentes, a espécies do mesmo gênero, a subespécies ou a variedades da mesma espécie, ganhando conforme o caso a designação de híbrido intergenérico, interespecífico, intersubespecífico ou intervarietal” (MADEIRA, 2008, p.66-67);

(4) “Intencionalidade do processo”. Levantada por Bakhtin (1988, p.358), “focaliza a intencionalidade do processo, que pode variar entre um processo intencional e um processo não intencional, voluntário”;

(5) “Valor semântico ou significado conotativo”. O “híbrido” pode conter diferentes conotações, uma positiva e outra negativa, a depender de fatores como a etimologia das palavras. O autor exemplifica com o paralelo traçado entre o vocábulo com termos como excesso e ultraje, bem como abastado, um sinônimo para a palavra latina “*hybrida*”.

A partir deste exercício de sistematização proposto pelo autor, podemos, brevemente, caracterizar os elementos investigados por este estudo. Inseridos num

contexto cultural urbano também híbrido, os mobiliários urbanos produzidos por artistas – como se apresentam e são percebidos pela sociedade como produtores de objetos de arte – ganham novos contornos e significados para além do oferecimento aos espaços públicos de elementos essenciais à sua apropriação. O objeto, entendido aqui enquanto híbrido, reúne duas espécies distintas, a materialidade de um mobiliário urbano e de uma instalação artística e a subjetividade contida na aproximação e ocupação dos mobiliários por parte dos usuários, bem como na interpretação de uma obra de arte realizada por seus espectadores.

Esta “fusão” resulta em obras que por vezes mimetizam-se completamente na forma do mobiliário urbano, sendo necessária a aproximação do usuário/observador junto à peça para reconhecer algum tipo de estímulo que aquela obra oferece (figura 2). Há também aquelas peças que notadamente manifestam, através de sua plasticidade, um afastamento da mera funcionalidade objetiva característica e recorrente em tais elementos, proporcionando, visualmente, novas leituras e percepções para aquele mobiliário (figura 3).

Figuras 2 e 3 – Exemplar que mimetiza-se (*Bench*, da série *Tuismis*, Jenny Holzer, 2007) e que provoca ruídos na paisagem urbana (*Bus Shelter IV*, Dennis Adams, 1987), respectivamente.



Fonte: NYC Parks e NRW Skulptur<sup>10</sup>.

Recorrentemente, deparamo-nos com apropriações sobre os mobiliários urbanos e exemplares de arte pública nas cidades contemporâneas, no entanto, tais movimentos estão, em sua maioria, sob a concepção da *street art*, urbanismo tático, ações de guerrilha urbana, entre outros. Portanto, diferem-se dos exemplares

<sup>10</sup> Disponíveis, respectivamente, em: <https://www.nycgovparks.org/art/art50> e <https://nrw-skulptur.net/en/skulptur/bus-shelter-iv/>. Acesso em: 10 out 2021.

observados neste estudo, uma vez que estes são fruto de um longo processo autoral e individual de prática artística, pautado em materializações e não tão somente em manipulações. Além disso, nota-se que tais experiências parecem ser mais convidativas e bem recebidas pelo público, uma vez que este reconhece visualmente a forma da obra – o mobiliário urbano – e é capaz de valer-se de sua funcionalidade cotidianamente.

Este rápido diagnóstico introduz nossa observação pelo caminho híbrido empreendido pela arte, repousando sobre a transição dos séculos XIX ao XX, especialmente com produção advinda das vanguardas européias. “No campo da arte, hibridização é o cruzamento entre técnicas heterogêneas, semiótica e elementos estéticos” (COUCHOT, 2005, p.1, tradução livre). Percorremos, pois, tais experiências a partir deste marco fundador, chegando ao seu ápice com a arte contemporânea, onde situam-se as experiências estudadas por essa dissertação.

Em Madeira (2008, p.32-33), como destaca Braida (2012), encontra-se uma extensa lista de possíveis sinônimos ao termo “híbrido”. Pontuamos, entretanto, o recorte que a autora promove sobre o campo das artes plásticas: “fusão, contaminação, *collages*, *samplers* (nas artes); (...) ou mesmo performance, instalações, *ready made* (para definir coisas um pouco mais específicas nas artes)”. Ou seja, algumas noções (e mesmo a nomenclatura de novas linguagens artísticas) carregam, intrinsecamente, a percepção do híbrido ou do processo de hibridização.

Na pintura, as telas ganharam, paulatinamente, projeção tridimensional e, na escultura, objetos tridimensionais ampliaram sua escala e as possibilidades de espacialização. As pinturas que acolhem objetos tridimensionais passam a ser reconhecidas, primeiramente, pela terminologia “*collage*”, evoluindo aos “*assemblages*”. “Em 1912, os cubistas fizeram colagens com materiais tais como: papéis, areia, panos, cartas e envelopes. Os futuristas, dadaístas e surrealistas usaram colagens em contextos diferentes. A *action painting*<sup>11</sup> envolve a *colagem de imagens*. Contudo, em ambos os casos, a colagem servia de suporte ao processo criativo” (GLUSBERG, 2019, p.27).

---

<sup>11</sup> Segundo Glusberg (2019, p.27, grifos nossos), “o próprio pintor, e não tão somente sua mão e seu braço, move-se no espaço criado pela lona. Seu corpo entra no espaço artístico, *embora esse corpo não seja a obra em si*. Isso somente irá ocorrer num estágio posterior da *body art*.”

Segundo Glusberg (2019, p.27), o próximo passo “foi a *assemblage*<sup>12</sup> (encaixes), nos meados dos anos cinquenta, quando New York foi aceita como capital da arte de vanguarda”. Nesta técnica, a pintura torna-se um composto inteiramente formado por “materiais não tradicionais, dispostos de tal forma que dão à obra altos e baixos-relevos [...] (podendo ser) descrita como a mais elaborada forma de *collage*”. Dessa maneira, passa de uma simples técnica que dá suporte ao processo de criação, tornando-se o próprio ato artístico e eliminando o pictórico.

No entanto, o aspecto mais interessante desse percurso traçado por Glusberg – que inclui a pormenorização de outros exemplares, como a *action-collage* e os *environments* – é o seu ponto de chegada nos *happenings* e que, por sua vez, antecede suas reflexões acerca da *body art* e da performance. Ao reconstruir a história desta última linguagem em “*A arte da Performance*”, o autor ressalta o caráter híbrido intrínseco ao seu desenvolvimento, além de sua participação na dinamização das artes plásticas, incluindo os corpos daqueles que produzem a obra e daqueles que, pela lógica, deveriam apenas “recebê-la”.

Em escultura, no período compreendido pelo modernismo, Read (2003, p.7) apresenta a dificuldade quanto à nomenclatura de obras tridimensionais e/ou móveis, que não eram “esculpidas” ou moldadas, e sim fruto de processos originais, inaugurando um campo aberto à hibridizações, ou como Krauss (2008) estabelece, o campo ampliado. Inicialmente fruto da incursão do campo pictórico à tridimensionalidade ainda tímida promovida pelos pintores cubistas, a escultura cubista também recolhe elementos ordinários do cotidiano, combinando-os e reorganizando-os de modo a produzir objetos carregados de personalidade; figuras cujos atributos emocionais estão bem definidos (do sinistro ao cômico). Sobre a produção de Picasso entre 1930 a 1932, o autor identifica na seleção da matéria prima (pinos, parafusos, molas, sucata, etc.) um meio de revivê-los “de maneira

---

<sup>12</sup> “[...] historicamente falando, foi o artista alemão Kurt Schwitters (1887-1948), outro gênio ignorado, que realizou as primeiras assemblages, nos anos vinte. Uma delas incluía o recorte de um jornal do Kommerz und Privatbank, contendo somente as quatro últimas letras da primeira palavra - merz. Schwitters decidiu denominar sua assemblage de Merzbild. Ele continuou dando o nome de Merz a toda a sua obra, passando, inclusive, a se autodenominar Merz. Allan Kaprow foi um dos inúmeros artistas que saiu da corrente do Expressionismo Abstrato (que incluía a *action painting*) para se dedicar às assemblages, em 1955. O mesmo aconteceu com Jasper Johns, Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman, Robert Watts e Rauschenberg, que denominou sua obra de **combine painting**. Entre 1956 e 1958 grande parte desses artistas participou das aulas de Cage na New School of Social Research de New York. Tomaram parte também artistas como Al Hansen, George Brecht, Dick Higgins, George Segal e Larry Poons” (GLUSBERG, 2019, p.27-28).

espirituosa e convincente em uma nova personalidade”<sup>13</sup> (PENROSE, 1958, p.241 apud READ, 2003, p.64).

Ao observar os caminhos percorridos pela escultura moderna, Krauss (2008) situa esta manifestação em um “campo ampliado”. Sob a lógica de que “o novo é mais fácil de ser entendido como uma evolução de formas do passado”, passou-se a denominar esculturas processos que já não eram mais automaticamente assimilados como tal, a não ser que o conceito dessa categoria se tornasse infinitamente maleável. Dessa maneira, as obras, ou melhor dizendo, os processos que a crítica estadunidense seleciona direcionam para o entendimento do conceito de escultura a partir de uma “lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões”. A escultura deixa de ser, portanto, “algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura”, como a autora mesmo diz: “tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem” (KRAUSS, 2008, p. 132-133).

Neste ponto esbarramos novamente com o termo “novo gênero”, que, segundo Lacy (1995), passou a ser usado “para descrever a arte que se afasta das fronteiras tradicionais da mídia” a partir do final dos anos 1960:

Não especificamente pintura, escultura ou filme, por exemplo, um novo gênero de arte pode incluir **combinações** de diferentes mídias. Instalações, performances, arte conceitual e arte de mídia mista, por exemplo, se enquadram na nova categoria de gênero, um **termo genérico para experimentação** tanto na forma quanto no conteúdo (LACY, 1995, p. 20, grifos nossos).

Lippard (2014), em entrevista a Hans-Ulrich Obrist, refletindo sobre o início de sua carreira com curadora, identificou, em trabalhos da década de 1960, algo que denominou *Third-Stream Art*, em referência *Third stream* – gênero musical promovido pela fusão de jazz e música clássica. “Na época, muitas pinturas estavam saindo da parede e se transformando em esculturas; as bordas foram pintadas;

---

<sup>13</sup> O autor prossegue indicando que “os vestígios de suas origens permanecem visíveis como testemunhas da transformação que o mágico efetuara, um desafio à identidade de quaisquer e todas as coisas”. A título de comparação, essas figuras, como conclui Read, distanciam-se da prática contemporânea realizada pelos construtivistas russos - deliberadamente impessoais e abstratas - gerando objetos mesmo que involuntariamente “análogos a um ídolo ou totem tribal” (READ, 2003, p.64).

estava se tornando mais um objeto. E a escultura se aproximava da pintura com policromia e planos” (LIPPARD, 2014, p.250, tradução livre).

Por fim, pontua-se a necessidade deste breve comentário acerca de uma “evolução histórica” da arte ao longo do século XX, uma vez que o conjunto de obras apresentado e estudado enquanto híbridos (entre a arte pública e o mobiliário urbano) encontra-se atrelado ao pensamento contemporâneo de produção e recepção das obras de arte, como o questionamento da institucionalização e da mercantilização da arte, bem como o estímulo ao engajamento progressivo dos artistas com o público, pautando questões sócio-políticas; pautas que foram, portanto, construídas através de sucessivas experimentações. Como observa Bourriaud, neste prolífico momento:

[...] a obra de arte contemporânea não se coloca como término do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado), mas como um **local de manobras**, um portal, um gerador de atividade. **Bricolam-se os produtos**, navega-se em redes de signos, inserem-se suas formas em linhas existentes. (BOURRIAUD, 2009, p.16, grifos nossos).

### 3 O HIBRIDISMO ENTRE A ARTE PÚBLICA E O MOBILIÁRIO URBANO

A compreensão do hibridismo entre a arte pública e o mobiliário urbano, ou do discurso artístico a um elemento do design, entrelaça, como visto, uma série de conceitos fundamentais. A produção destes novos produtos, concomitantemente, funcionais e artísticos, insere-se na perspectiva de uma sociedade amplamente hibridizada – manifestada progressivamente nas artes. Além disso, esbarramos na noção de participação e engajamento efetivos do público requeridos, contemporaneamente, na produção de objetos artísticos e também dos aspectos subjetivos suscitados pelos mobiliários urbanos na compreensão e leitura dos espaços públicos urbanos.

Neste capítulo, objetiva-se apresentar a noção de híbrido entre a arte pública e o mobiliário urbano através de uma revisão de literatura que identifica o surgimento desta solução estética-formal na produção de artistas estadunidenses a partir da década de 1960 e amplamente adotada nas décadas de 1980 e 1990, podendo ser identificada mesmo nos dias atuais. No entanto, cabe salientar que nosso objetivo não será esgotar a produção dos artistas selecionados, muito particulares entre si. O que os reúne na presente pesquisa é sua produção híbrida que será referenciada através da escolha de um obra paradigmática apoiada sobre a contextualização de sua formação e pensamento artísticos além da recepção das obras pela crítica.

Ainda nesta seção, comenta-se a noção de “lugares complexos”, proposta por Zonno (2014). Tal entendimento possibilita a emergência de nossos “objetos híbridos”, ou simplesmente “híbridos” em um espaço compreendido pelo “entre”, que em Zonno é delimitado pelo “entre arte e arquitetura” através da observação de trabalhos de artistas que aproximam-se da prática arquitetônica e vice-versa, e aqui pelo “entre a arte pública e o mobiliário urbano”, ilustrados pela produção de Scott Burton; Siah Armajani; Vito Acconci; Dennis Adams e Jenny Holzer, atentos à materialidade desses objetos, bem como a sua introdução em diferentes tipologias de espaços públicos.

### 3.1 POSSIBILIDADES CONCEITUAIS

A máxima de Judd, *Design has to work, art does not*, (O design precisa funcionar, a arte não, em tradução livre), parece não conservar seu sentido numa sociedade amplamente hibridizada, cujas fronteiras entre a arte e o design, o belo e o funcional dissolvem-se progressivamente, explicitando a fragilidade de uma aparente solidez. No campo artístico, os processos de hibridizações se caracterizaram por uma ampla aproximação plástico-formal de linguagens, ou seja, a materialidade da obra agregando diferentes manifestações plásticas. Nesta investigação, o foco repousa sobre as interações estético-funcionais, portanto, o código estético inerente à produção artística relacionado à funcionalidade característica de alguns elementos urbanos, notadamente o mobiliário urbano.

Benjamin (2019), de certa forma, anuncia a essência do nosso objeto de estudo ao refletir sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte. Substitui-se o uso de culto e contemplação de uma obra, tornando-a útil e funcional a determinados propósitos, e, sobretudo, facilmente reprodutível. Dessa maneira, e como discutido na introdução deste trabalho, uma vez tornada útil ao cotidiano, a arte desprovida de sua aura mimetiza-se ao ordinário. Guardadas as devidas proporções das diferentes abordagens estabelecidas pelos cinco artistas aqui analisados, um banco (*Bench*) de Jenny Holzer mantém sempre seu “aspecto de banco”, bem como um abrigo de ônibus (*Bus Shelter*), de Dennis Adams, mantém seu “aspecto de ponto de ônibus”, mesmo tendo por público um iniciado no domínio das artes plásticas.

Um forte indicativo de hibridismo entre esses elementos é a própria dificuldade – ou mesmo, paradoxalmente, a facilidade por conta da intuição – em descrever tais elementos. Autores de referência, conselhos municipais, páginas de instituições artísticas ou universitárias, blogs de turismo, ou mesmo críticos e curadores de arte oferecem diversas possibilidades de nomenclatura. Falam em arte pública funcional, esculturas úteis, instalações *site-specific*, só para citar alguns.

Lobach (2001, p. 31-34) identifica, no "uso dos objetos", a satisfação para necessidades cotidianas diferenciadas do ser humano, e a sua utilização como a validação e manifestação propriamente de seus valores de uso. Visando compreender e organizar essas múltiplas necessidades humanas, o autor classifica os objetos em quatro categorias: objetos naturais, que existem em abundância sem influência do homem; objetos modificados da natureza; objetos de arte; e objetos de

uso. Estes dois últimos refletem bastante a problemática trazida pelo presente trabalho, ou seja, a condição artística e funcional de nossos “objetos híbridos” produzidos pela interação entre as noções de arte pública e do mobiliário urbano nos espaços públicos contemporâneos.

Os objetos artísticos são classificados pelo autor como distintos portadores de informação, ou seja, “sua característica reside no fato de transmitirem uma informação que é percebida instantaneamente em sua totalidade”. Relacionando as expressões visual com a oral e a escrita, Lobach afirma que nestas últimas as informações são absorvidas mais lentamente, “uma após a outra”, enquanto que a primeira pode ser absorvida instantaneamente pelo observador como um conteúdo global, um conjunto de adições estéticas “como forma, cor, material, superfície etc”. Essa “percepção global da informação no objeto artístico”, seria o que o “torna especialmente adequado para transmitir relações complexas de uma forma concentrada” (LOBACH, 2001, p.35).

Outra característica essencial deste grupo é a autonomia de sua estrutura estética, sendo possível a determinação de seu conteúdo exclusivamente através de seus elementos estéticos. Sua função é “de satisfazer as necessidades estéticas humanas pela otimização da informação estética correspondente à percepção sensorial do homem, o que possibilita a vivência estética”. O autor ainda afirma que não vê sentido na diferenciação entre “arte útil” e “arte livre”, pois “todo objeto artístico é, ao mesmo tempo, objeto de uso” e mesmo os utilitários também são capazes de “satisfazer as necessidades estéticas” do ser humano. Entretanto, não raro essa competência fica a cargo de outras “mais necessárias à vida”. De toda forma, se não necessárias à “existência física”, a satisfação estética ainda seria necessária à “saúde psíquica” (LOBACH, 2001, p.35).

Já os objetos de uso, objetivo central da pesquisa de Lobach, são compreendidos como:

[...] ideias materializadas com a finalidade de eliminar as tensões provocadas pelas necessidades. A eliminação das tensões ocorre durante o processo de uso, quando o usuário desfruta das funções do objeto. Considerando que o designer industrial participa ativamente da materialização de idéias que eliminam tensões, é essencial examinar atentamente esta categoria de objetos do ambiente (LOBACH, 2001, p.35).

Este grupo, de maneira geral, reflete bastante as características socioeconômicas e culturais de determinada sociedade, é o seu retrato, como o próprio autor argumenta. Além disso, comporta uma série de elementos que foram natural e gradativamente modificados ao longo do tempo devido à necessidade de reconfigurar sua produção a partir de processos manuais em direção a novos processos industriais, visando o consumo em larga escala. Neste ponto de inflexão, o autor diferencia dois processos possíveis para obtenção dos objetos de uso: o artesanal e o industrial.

O primeiro caracteriza-se pela produção manual. São frequentemente denominados funcionais o que, segundo o autor, os afasta de “significados especiais”. Entretanto, há também alguns “produtos artesanais cuja importância é meramente simbólica”. Mesmo apresentando funções práticas, “eram utilizados principalmente como objetos de representação do *status* social”. O autor ilustra esta oposição através de duas jarras do século XVII, uma identificada por “produto feito à mão” com função principalmente prática e outra por “objeto feito à mão” cuja função é principalmente simbólica. Em comparação, nota-se um apelo estético mais expressivo na segunda. Aos produtos industriais cabe, por sua vez, suprir a exigência pela uniformidade na produção dos objetos, algo que não acontecia com aqueles artesanais, cujos detalhes estavam estreitamente ligados à habilidade manual dos artesãos. Os industriais são pautados pela racionalidade econômica e material, o que segundo o autor pode negligenciar aspectos sociais na configuração dos produtos (LOBACH, 2001, p. 36-40).

Ainda no século XIX alguns movimentos estéticos despontaram na Europa, lançando luz à problemática de uma dicotomia entre o artesanal e o industrial. O movimento *Arts and Crafts*, na Inglaterra, ou mesmo, como anteriormente comentado, o *Art Nouveau*, sobretudo na França e na Bélgica, associam, distintamente, a produção manual, a estética e a popularização da arte e do design. No primeiro, o artesanato é compreendido como a ferramenta, em oposição à mecanização nos processos artísticos, enquanto que no segundo existe um maior ânimo à associação estética aos processos industriais representados, por exemplo, pela manipulação de materiais como o ferro e o vidro. Em algumas capitais europeias, especialmente Paris, é possível, ainda hoje, identificarmos essa aproximação tanto na arquitetura quanto no que nos parece ainda mais interessante, os mobiliários urbanos.

Já no começo do século XX, observamos a atuação da *Bauhaus* e a sua pedagogia pela “obra de arte total”, isto é, a síntese de todas as artes na concepção de produtos cotidianos que tanto fariam parte do dia-a-dia dos sujeitos modernos, devido a sua produção em larga escala, quanto reconfiguraram o seu “gosto” a partir de uma nova estética advinda das experimentações promovidas pelos formadores de vanguarda da escola nos ateliês de madeira, metal e tapeçaria, por exemplo.

Em suma, segundo Lobach (2001, P.67), todo produto industrial apresentará características em comum: “uma aparência sensorialmente perceptível, determinada por elementos de configuração, forma, cor, superfície etc.” e uma função estética definida “como aspecto psicológico da percepção sensorial durante o uso”, sendo que “a esta função estética pode-se juntar a função prática, a função simbólica ou ambas. Sempre, porém, uma das funções terá prevalência sobre as outras”.

Aproximando essa discussão do desenho propriamente do mobiliário urbano, portanto um elemento localizado em uma escala mais ampla do que os objetos de uso domésticos, encontramos, em Águas (2014, p.50-51), a argumentação por uma perspectiva interdisciplinar, cuja responsabilidade recai, tradicionalmente, a designers de produto, designers industriais e arquitetos. Segundo a autora, referenciando Brandão (2005), “nenhuma disciplina tem tutela sobre a forma da cidade”, pressupondo, portanto, a necessidade do cruzamento de diferentes conceitos e abordagens para o desenvolvimento do design dos espaços públicos e de seus elementos urbanos. Neste cenário, uma condição básica a boa resposta advinda do design é a compreensão das várias dimensões dos artefatos - ou seja, aquilo que advém da ação humana “e (é) compreendido enquanto objecto físico, em oposição ao construído pela natureza”: “funcionais, formais, técnicas, económicas, sociais, ambientais, políticas”, além das “propriedades incorpóreas e todos os aspectos psicológicos relacionados com as reações emocionais derivadas da interação artefato-homem”.

Para Águas (2014), a função daquele que projeta o mobiliário urbano está na interpretação de todas essas dimensões, controlando, assim, “o espaço dinâmico existente entre o utilizador e o artefacto”, e na busca por uma melhor “ligação entre o ser humano e o artefato, fundamental para ambos”. Assim, a autora acredita ser possível “afirmar que o mobiliário urbano (artefacto) tem um papel essencial e determinante na relação espaço público/utilizador, espaço público/artefacto e artefacto/utilizador” (ÁGUAS, 2014, p.52).

Autores que identificam algo similar à noção de "fronteira borrada" entre a arte pública e o mobiliário urbano apontam constantemente para a produção de alguns artistas específicos. Dessa maneira, o recorte de casos exemplares apresentados pelo estudo baseia-se nessa literatura, selecionando aqueles que exploram a problemática da "funcionalidade", transformando-a em fator essencial para a conceituação da obra de arte. Ou seja, artistas que promovem de certa maneira projetos de "arte útil"<sup>14</sup>.

Essa arte útil, que agrega a funcionalidade característica do mobiliário urbano, produz elementos híbridos que, a depender da percepção do observador/usuário, será interpretada como arte ou mobiliário, ou mesmo ambos. A funcionalidade é a chave para a compreensão do hibridismo (total) pois, caso contrário, a obra de arte estaria apoiando sobre ou apropriando-se do mobiliário ao invés de agregá-lo em si (um hibridismo parcial). Obras desse tipo são aquelas nas quais o mobiliário urbano atua simplesmente como um suporte para veiculação de projetos artísticos como os *billboards*<sup>15</sup> ou mupis (mobiliários urbanos para informação).

Recupera-se a conceituação sobre o novo gênero de arte pública para indicar o **porquê** da hibridização. Entre os anos 1970 e 1980, artistas produzem materialmente – uma vez que estamos falando das experiências na produção de mobiliários/instalações, e não genericamente da invasão da arte conceitual sobre a esfera pública – uma arte engajada e convidativa ao público, ou seja, a todo e qualquer transeunte. O objeto artístico é a materialização de um discurso sócio-político seriamente engajado.

Em referência ao reconhecimento do contexto como social e político em alguns artistas desde meados dos anos 1960, como Dan Graham, Daniel Buren e Marcel Broodthaers, Monleón (sem data) evidencia a força de questões ligadas à localização e aos materiais da obra, identificando como característica comum a preocupação com o conceito de comunicação e o interesse pelo público (audiência) “acima dos valores estéticos da obra”. “Se trata de um tipo de arte que tenta ser inteligível a um público extenso e não necessariamente especializado,

---

<sup>14</sup> Ver contextualização de “arte útil” na introdução, p.14.

<sup>15</sup> Jenny Holzer também é bastante conhecida por seus trabalhos que se valem dessas estruturas tradicionalmente publicitárias. Participou em 1982 da icônica exposição *Messages to the Public* (1982 - 1990) onde um painel de led localizado na Times Square apresentou obras especialmente concebidas para aquele suporte.

aproximando-se, assim, à esfera do social”. (MONLEÓN, [s.d.], p.2, tradução livre). A observação das obras híbridas entre arte pública e mobiliário urbano reflete tal proposição. Para que haja uma completa leitura da obra e, conseqüentemente, sua apropriação, é necessário o reconhecimento, por parte do público, daquele objeto artístico, inicialmente como elemento funcional às práticas urbanas.

Ao comentar a utilidade da arte, tornando-a acessível ou, “ao menos, amigável ao usuário”, Senie (1998, p.43) sublinha a produção de dois artistas que serão explorados, posteriormente, neste estudo: Scott Burton e Siah Armajani. O primeiro, segundo a autora, foi aquele que “melhor resolveu o dilema de como fazer uma arte pública que fosse tanto útil como arte reconhecida como tal”, tendo sua **escultura-mobília** “acolhida pelo mundo da arte desde sua primeira aparição em espaços de galeria”. O segundo, é interpretado por seu encontro entre arte e arquitetura, denominado **escultura-arquitetura**, que para Senie, configura outra categoria híbrida de arte que inclui um elemento de utilidade. No entanto, no presente estudo pontua-se a mesma capacidade de Armajani em criar esculturas-mobília, uma vez que são notáveis as incursões do artista ao produzir bancos, mesas, coretos, entre outros mobiliários urbanos.

Em outra passagem, Senie (1998; 2002) retoma sua observação a respeito da produção artística por volta dos anos 1980, quando uma nova geração de *public artists*, ao questionarem a questão da relação de utilidade à escultura pública, enxergam “sua responsabilidade na esfera pública como mais próxima à de um designer urbano” (1998, p.343) e passam a “fazer arte pública, que também funcionava como mobiliário urbano” (2002, p.84).

George Sugarman e mais tarde Scott Burton e Richard Artschwager fizeram esculturas que forneceram assentos; Donna Dennis, Lauren Ewing e R. M. Fischer projetaram portões; Stephen Antonakos e Rockne Krebs fizeram esculturas luminosas; e Vito Acconci, Dennis Adams, Barbara Kruger e Bruce Nauman, entre outros, usaram abrigos de ônibus para promoção de suas mensagens de arte pública (SENIE, 2002, p.84 tradução livre).

## Quadro 5 – Movimentos de hibridização identificados por Senie (2002)

### Assentos



**George  
Sugarman**

Disponível em:  
<https://ninasimoneaux.wordpress.com/2012/12/13/488/>  
Acesso em: 04 out 2021



**Scott Burton**

Disponível em:  
<https://shop13.shopsoutlet2021.ru/category?name=scott%20burton>  
Acesso em: 04 out 2021

### Portões



**Donna Dennis**

Disponível em: <https://www.donnadennisart.com/public-art/wonderland-mystic-city-by-the-sea>  
Acesso em: 04 out 2021



**Lauren Wingart**

Disponível em: <https://laurenwingart.com/site-sculpture/>  
Acesso em: 04 out 2021

### Estruturas luminosas



**Stephen  
Antonakos**

Disponível em: <https://urbanglass.org/glass/detail/inmemoriam-stephen-antonakos-1926-2013>  
Acesso em: 04 out 2021



**Rockne Krebs**

Disponível em: <http://artcity.com/2016/04/20/theres-so-much-giant-single-word-public-artwork-in-new-york-city/>  
Acesso em: 04 out 2021

### Abrigos de ônibus



**Barbara Kruger**

Disponível em: <http://artcity.com/2016/04/20/theres-so-much-giant-single-word-public-artwork-in-new-york-city/>  
Acesso em: 04 out 2021



**Dennis Adams**

Disponível em: <https://blog.vandalog.com/2010/10/22/parallel-bus-shelters-dennis-adams/>  
Acesso em: 04 out 2021

Fonte: O autor (2021).

Sob a mesma ótica, Kwon (2002, p.60) aponta que é possível identificar três modelos de arte pública: (a) *art in public places* (arte em lugares públicos, tradução livre); (b) *art as public spaces* (arte como espaços públicos, tradução livre); e, (c) *art in the public interest* (arte no interesse público, tradução livre). Assim, esse tipo de produção se insere no segundo paradigma proposto pela autora, no qual a arte pública se caracteriza por uma significativa perda do valor do objeto em si, conscientizando-se quanto ao lugar (*site*) de inserção, sendo “tipificado por esculturas urbanas orientadas para o design”. Cita, ainda, as produções de Scott Burton, Siah Armajani, Mary Miss e Nancy Holt, indicando que estas poderiam funcionar como mobiliários urbanos, construções arquitetônicas ou ambientes paisagísticos. Kwon completa que para muitos artistas e críticos, a ideia da perda pela obra de seu “aspecto distinto de ‘arte’” e seu “desaparecimento no local”, se apropriando do mobiliário urbano ou imitando elementos arquitetônicos, “maior seria seu valor social”, sendo “saudada como um gesto artístico progressivo” (KWON, 2002, p. 72).

Esse juízo se dá pela observação global de aproximação conceitual e formal do mobiliário urbano à arte pública. No entanto, tendo em vista os exemplares selecionados pela presente pesquisa, pode-se observar um hibridismo dentro da própria conceituação. O terceiro paradigma (*art in the public interest*) é distinguido pela compreensão de propostas artísticas atreladas a “questões sociais e de ativismo político e/ou por engajarem colaborações ‘comunitárias’”, englobando, assim, as práticas comunitárias e imateriais classificadas como “*new genre of public art*”. Dessa maneira, expandimos a conceituação de Kwon, concluindo que um mesmo exemplar poderá ser lido entre o segundo e terceiro paradigmas. Ou seja, um mobiliário urbano criado enquanto “arte como espaço público” também poderá ser “arte no interesse público”.

Outros estudos também merecem destaque, a exemplo de Santos (2019), que identificou uma produção artística a partir da segunda metade do século XX em amplo diálogo com a linguagem do design gráfico. Estes trabalhos recorrem às mídias externas e utilização do mobiliário urbano para veiculação de seus projetos, promovendo, desta maneira, uma arte híbrida juntamente à instalação artística. Para a autora, a hibridização repousa no contato do design gráfico à instalação artística em mídia externa, de forma que o mobiliário urbano seja apropriado pelos projetos artísticos, atuando como seu suporte. Portanto, o tipo de hibridização que esta

autora propõe se torna sensivelmente diferente da apresentada por esta pesquisa. Em comum, Santos também analisa obras de Jenny Holzer e Dennis Adams, todavia, identificamos a ocorrência do hibridismo no contato entre duas conceituações em meio a um grupo maior de elementos urbanos: a arte pública e o mobiliário urbano, sendo este último não mero suporte à viabilidade e à veiculação das obras, mas o próprio elemento “hibridizador”.

Zanatta (2013), em sua tese a respeito de uma poética pessoal desenvolvida entre as práticas artística e docente, reúne trabalhos desenvolvidos na primeira década de 2000 (2001-2012), cuja temática central é a noção de participação ativa do público na construção da obra de arte, ou seja, “uma produção conjunta entre público (participante) e artista”. Neste contexto, a artista/pesquisadora questiona-se a respeito da possibilidade que essa aproximação tem para “interferir em situações rotineiras e abrir espaços para que algo pouco habitual ocorra, especialmente em contextos de trabalho cotidiano”. As obras e as possibilidades advindas deste contato são intituladas “ervas daninhas”, ou “*malas hierbas*”, no original, em espanhol, isto é, plantas que crescem “indesejadamente” em qualquer lugar. “Tratam-se de dispositivos que estimulam a possibilidade de infiltração de uma proposição artística em contextos urbanos” (ZANATTA, 2013, p.10).

Questionando-se a respeito dos espaços extra-salas de aulas no Campus Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, a artista conclui que aqueles locais, bem como verificava-se na capital gaúcha como um todo, converteram-se em meros espaços de transição e passagem. Assim surge a vontade de fazer crescer uma “erva daninha” ali. No intitulado “Projeto Mobiliários” foi proposto uma ação articulada à Instituição e sensivelmente participativa desde a sua concepção, tendo por inspiração o contexto universitário, as práticas artísticas reunidas na plataforma digital “Perdidos no Espaço” e na poética do arquiteto Santiago Cirugeda.

Seis pontos foram selecionados para acolher as propostas e, em comum, apesar do potencial de apropriação, elas não continham mobiliários urbanos para permanência. Uma primeira etapa constituiu-se da reunião das proposições e, no segundo momento, estes projetos puderam ser avaliados e votados através de um *blog*<sup>16</sup> na internet. Por meio de diversas percepções de como atuar e se apropriar no/do espaço público, os projetos para os espaços residuais foram resumidos da

---

<sup>16</sup> Disponível em: <http://projetomobiliarios.blogspot.com/>.

seguinte maneira: “limites, natural, artificial, contínuo, descontínuo, onírico, comunitário, exterior, interior, conjunto, precário, efêmero, lúdico, inclinado, ao ar, com água, no solo, utilitário, imprevisto, público, privado, visível, oculto, aberto, dinâmico, sem cor, com plantas, com cor, recorrer, relaxar, imaginar, sentar-se, estar, abrigar se, jogar, aproximar, afastar, apropriar, viver, habitar, permanecer”. Tais palavras, revelam para Zanatta, “o desejo dos usuários de que os seis espaços se convertam em espaços vividos – lugares – e não espaços residuais”. Dessa maneira, revelam o desejo de oferecer aos usuários a possibilidade de “assumir outras funções além de passantes: a de produtores de lugares para ser, estar, conversar, criar, como contraponto ao que ocorre nas zonas de passagem” (ZANATTA, 2013, p. 354-355).

Assim, introduzimos estes híbridos, bem como Zonno (2014) faz em sua pesquisa relacionando arquitetura, arte e paisagem, a partir da observação de Acconci, Oldenburg, Serra, Nouvel, Koolhaas entre outros, em um lugar complexo, um lugar-entre. A prática artística contemporânea, com sua multiplicidade de modos e meios, requer grande atenção do observador, uma vez que, como enuncia a autora, “escapa às categorizações gerais, fixas ou estáveis, apresentando-se como desafio à interpretação”. Portanto, encarar tais manifestações “requer um pensamento crítico que interroga, tece possíveis linhas de cruzamento entre diversos saberes, estabelece diferenciações e propõe limites flexíveis”. A visão contemporânea dessas produções abandona o princípio transformador da arte e passa a compreendê-la a partir dos atravessamentos “pela vida em sua complexidade e, inevitavelmente, em diálogo com ela” (ZONNO, 2014, p.21-23).

A autora opera nesse campo do “entre”, onde as práticas artísticas se reinventam como *medium*, isto é, como meio, “e sua especificidade se encontra problematizada, em tensão, questionando os limites disciplinares”. Além disso, indica tudo aquilo que este campo não é ou engloba: uma perspectiva romântica da “obra de arte total”, nem a fusão ou interseção dos meios como proposto pelas vanguardas artísticas européias, ou mesmo a dissolução do meio; para a autora trata-se de um “relação complexa, entrelaçada, entre as disciplinas cujas fronteiras poéticas se encontram em tensão” (ZONNO, 2014, p.31-32).

Zonno retoma o raciocínio, sublinhando a crítica feita por Tschumi aos historiadores que deixaram de lado as obras inventivas “de limite”:

As obras “de limite” como elementos desconcertantes, perturbadores e sem caráter destoam da atividade artística regular. Seria preciso entender essas atividades de fronteira, seus processos poéticos, modos de operação e de pensamento na perspectiva não só da arquitetura construída, mas também de textos, desenhos, desejos que são extremamente importantes à reflexão crítica. Para Tschumi, o mesmo pode ser dito sobre os gêneros da produção artística: aquilo que está no limite da música, da literatura e do teatro são “situações extrema” “de limite” que, na verdade, informam sobre paradoxos e contradições da arte (ZONNO, 2014, p.68-69).

De certo modo, a perspectiva da autora extrapola o domínio evidenciado e problematizado aqui, os espaços públicos. No entanto, sua percepção, construída a partir da paisagem essencialmente urbana, nos permite chegar ao mesmo entendimento acerca da complexidade contida na relação da arte com os espaços “entre” arquiteturas e aparatos urbanos. Agir artisticamente sobre os espaços públicos, imersos naturalmente nesta paisagem contemporânea referenciada pela autora, “constitui um desafio à arte que a ela (Em Zonno a paisagem, aqui os espaços públicos) se lança, pois para atuar em complexidade, seus próprios modos de atuação, reflexivos e práticos, devem ser constantemente reinventados” (ZONNO, 2014, p.392).

Dessa maneira, compartilhamos sua visão ao afirmar que a produção dos artistas que de fato transitam e produzem poéticas da complexidade

[...] instauram lugares complexos por meio de um tipo de prática contextual que compreende a paisagem como um dinâmica viva, aberta ao acontecimento e também à tensão, ao paradoxo; uma paisagem em devir, transformação. Entendendo a paisagem como um conceito multidimensional, ou seja, que permite leituras diversas, percebemos a necessidade de analisar um amplo universo de trabalhos artísticos/arquitetônicos. A paisagem pode ser interpretada como uma dinâmica de imagens, fenômenos, fluxos, discursos e escritas, performances sociais e acontecimentos” (ZONNO, 2014, p.26)

Em síntese, pode-se notar que não há um único caminho possível na reconstituição do fenômeno de hibridização entre a arte pública e o mobiliário urbano aqui identificado, que perpassa tanto questões de ordem artística quanto do

ambiente construído. No entanto, as considerações teórico-conceituais apresentadas identificam um ponto bastante definido de erupção desta prática, sendo, portanto, assinalada pela pesquisa em uma linha espaço-temporal bem definida. A seguir, apresentamos cinco artistas estadunidenses e suas práticas híbridas ilustradas através de um exemplar relevante e sintético, não apenas para a compreensão da materialidade da obra, mas também para a compreensão da relação que estabelecem com o entorno, os espaços públicos.

### 3.2 OS ARTISTAS E SUAS OBRAS HÍBRIDAS

A partir deste subcapítulo, serão apresentados cinco artistas estadunidenses cujas produções ilustram nossa problemática. Para cada um é apresentada uma biografia básica (pessoal e formativa); os modos e meios de produção; a caracterização de sua produção desde a década de 1960 – sublinhando a hibridização de seus discursos a elementos urbanos –; apresentação de um caso exemplar que ilustra sua linguagem híbrida; e por fim, a apresentação da visão de críticos e dos próprios artistas através de entrevistas em jornais e plataformas digitais.

As fichas técnicas de cada obra foram inspiradas por Mendes (2021), que, ao sistematizar seus estudos de caso (os letreiros turísticos), subdividiu a apresentação de cada exemplar em três aspectos, sendo eles a materialidade (características físicas como peso e altura), sua localização (endereço e acessibilidade) e observações gerais quanto a sua instalação, agente criador e estado de conservação. Além destas, encontram-se, ao final deste trabalho, nos apêndices, cinco fichas ilustradas sintéticas para cada obra.

Ressalta-se que a apresentação das biografias propostas está longe de ser uma análise aprofundada do percurso e filosofia destes artistas. No entanto, a observação tão somente das obras não seria possível, uma vez que são resultantes de uma prática consistente e contínua em direção aos espaços públicos através da hibridização de conceitos artísticos aos mobiliários urbanos. Portanto, nosso objetivo será situar os estudos de caso em um contexto, minimamente, expandido.

### 3.2.1 SCOTT BURTON

1939 - 1989, Greensboro, Alabama, Estados Unidos da América

Scott Burton foi um artista estadunidense que produziu esculturas, instalações, performances, ou mesmo a combinação dessas linguagens em único trabalho<sup>17</sup>, sendo frequentemente lembrado pelo processo de hibridização que empreendeu da prática artística à concepção de mobiliários. Identificado por muitos como *public artist*, Burton borrou os limites entre a concepção de escultura e móvel, através de uma produção profundamente consciente das noções de estética e utilidade (RONDEAU, 1999). Estudou Literatura inglesa na *Columbia University* e *New York University* (graduação e mestrado, respectivamente) e tornou-se crítico de importantes revistas como a *ARTnews* (1965 - 1972) e *Art in America* (1974 - 1976).

Considerando todo o contexto da obra de Burton, o curador estadunidense Rondeau (1999) enxerga a importância singular das “cadeiras” “como *locus* para explorações de forma e função”. O molde de *Bronze Chair* (Cadeira de bronze, tradução livre, 1972), uma cadeira de jantar em madeira, é considerado o primeiro objeto do estúdio do artista, peça remanescente do último ocupante de seu apartamento na parte baixa de Manhattan. A peça foi incorporada às suas obras “*tableaux*” (1970-71), “uma série de instalações temporárias baseadas em performance e arranjos estáticos de peças de mobiliário encontradas e alteradas” – onde as cadeiras atuam como atores de suas performances – e em 1972 Burton funde a cadeira em bronze. Desse modo, esta peça sintetiza os processos subsequentes do artista na transformação de objetos de arte decorativa em objetos de arte (RONDEAU, 1999, p.46).

Concebida para ser apresentada no interior de uma galeria, o artista a desloca para a calçada em frente ao *Artists Space* (1975), uma organização artística alternativa em Nova York, transferindo-a, assim, do “contexto do espaço doméstico

---

<sup>17</sup> Garwood (2017) comenta a conceituação de Burton para a escultura. Dividindo a arte em duas categorias tem-se: *art* (pintura) e *sculpture* (o que parecia ser todo o resto). Em “Lecture on Self”, uma exposição proferida no Oberlin College (1973) resume: “Por escultura não se entende mais o objeto estável, mas simplesmente a arte visual tridimensional – tudo o que é oferecido em um contexto artístico que não é pintura. Exemplos recentes desta categoria de escultura transformada incluem não apenas agregados de materiais mutáveis ou impermanentes, mas também obras de arte plástica que não são construções, mas feitas de linguagem (*conception and information art*) ou de fotografia, filmes ou diagramas (*documentational art*) ou de teatro (*performance art*) [...] Performance é no meio (*medium*) uma forma de teatro, mas na categoria uma forma de escultura (BURTON, 1973 apud GARWOOD, 2017, *on-line*).

para a linguagem da escultura pública". No afã de engajar-se no "espaço social", Burton "agilizava o processo colocando suas peças ao ar livre". No entanto, independentemente da situação – museus, galerias, ou no espaço público –, suas peças "têm potencial para **uso público prático**" (RONDEAU, 1999, p.46).

É justamente esse o caráter que interessava a Burton. Por um lado aludia ao “chefe” de família numa concepção patriarcal hierarquizante – símbolo daquilo que o artista criticava, por outro:

Uma cadeira tinha qualidades com as quais ele podia brincar. Tinha um valor de uso específico. Era democrático, maleável e confortável. Mais importante ainda, pode-se dizer que uma cadeira era apenas uma cadeira quando destinada a ser ocupada por um corpo humano, ou seja, se encaixava em todos os seus critérios de avaliação de obras de arte (GARWOOD, 2017, *on-line*).

A partir de 1980, Burton parte decisivamente para uma produção de design autoral, fabricando “obras rigorosamente redutivas, geométricas e abstratas” e passou a receber encomendas para espaços públicos em Cincinnati, Seattle, Nova York, Buffalo, Baltimore, Houston, Toronto, Londres, entre outras. *Aluminum Chair* (1980-81) e *Low Piece (Bench)* (1985-86) (*Art Institute of Chicago*) exemplificam bem o estilo maduro do artista. Em comum, “atestam a paixão de Burton por colidir arte e design prático”, ampliando, a partir desse processo, o campo de pesquisa para ambas as disciplinas. (RONDEAU, 1999, p.46)

Apesar de sua primeira cadeira depender ativamente dos espectadores (*Bronze Chair*), para Garwood (2017) a peça não complementava tão bem o ambiente quanto seus precedentes. *Rock Chair* (1981) assinala o retorno do artista aos “materiais naturais e à estética inerente”. A peça, um assento recortado em uma pedra de duas toneladas de granito, mimetiza-se junto ao ambiente, “e assim Burton, o artista, tornou-se tão invisível quanto o artista em suas performances, sua presença imperceptível, mas sentida” (GARWOOD, 2017, *on-line*).

Ao projetar assentos públicos, mesas, iluminação e até mesmo paisagismo e paginação de pisos, Burton “teve a oportunidade de moldar o espaço urbano e as interações que nele ocorrem”. Nas palavras do próprio artista: “Um novo tipo de relação (entre público e obra de arte) parece estar começando a evoluir”, cujo “conteúdo é mais do que a história privada de seu criador [...] Ele se colocará não na

frente, mas ao redor, atrás, embaixo (literalmente) do público – em uma capacidade operacional.” (BURTON, [s.d.] apud PRINCENTHAL, 2013, *on-line*).

Os "projetos *site-specific* para espaços públicos" de Burton (RONDEAU, 1999), que assumem a forma de “**esculturas/móveis híbridos**”, apesar de remeterem claramente ao mobiliário urbano, conserva a aparência de arte (SENIE, 1989). Formadas por combinações básicas e geométricas (cubos, cilindros e retângulos), “cada objeto era sutilmente flexionado pela aguda sensibilidade de Burton à forma, proporção, superfície e peso, à história da arte e do design e ao caráter humano” (PRINCENTHAL, 2013, *on-line*).

O artista se autodenominou *public artist* e sua produção *pragmatic sculptures* (escultura pragmáticas, tradução livre) responde de maneira bastante particular à questão do que viria ser a arte pública. Na definição do artista, não seria uma arte feita apenas para um lugar público, mas que, além de sua localização, proponha ou apresente algum tipo de função social.

De fato, o que a arquitetura ou o design e a arte pública têm em comum é sua **função ou conteúdo social**. A arte pública descende, mas não deve ser confundida com, escultura ao ar livre em grande escala, escultura *site-specific* e escultura arquitetônica ou ambiental. A escultura arquitetônica ainda é escultura. Arte pública não é escultura. Nela se está lidando com uma situação total – uma situação com uma psicologia compartilhada, onde há todo um conjunto de necessidades. Provavelmente a forma culminante da arte pública será algum tipo de planejamento social, assim como as *Earthworks* estão nos levando a uma nova noção de arte como arquitetura paisagística (BURTON, 1983, p.10, tradução livre).

Burton prossegue questionando-se enquanto artista e enquanto designer, pois:

Um artista é uma pessoa muito solitária, cuja solidão parece parte integrante da criação. Mas na arte pública devemos colaborar com todos os tipos de pessoas fora do trabalho – não apenas as pessoas que pagam por isso, mas arquitetos e paisagistas, engenheiros, fabricantes e a parte do governo que entra no processo. A psicologia do artista e a psicologia do arquiteto ou do designer são muito diferentes. Os artistas públicos devem aprender a não estar tão emocionalmente ligados às suas ideias. No entanto, um artista não precisa se reprimir para fazer arte pública. O amor pela cor ou pela forma ou por

uma imagem pode ser expresso e ainda fazer algo mais. Ou seja, trazer um novo fervor de imaginação à nossa concepção bastante estagnada de amenidade pública (BURTON, 1983, p.10, tradução livre).

No início da década de 1980 foi proposto a construção do *AXA Building*, anteriormente denominado *Equitable Center*. O edifício pós-modernista surge com a já ambiciosa proposta de se tornar “um quarteirão de arte” em meio à Manhattan – a incorporadora adquiriu, para a construção da Equitable Tower, 7,5 milhões de dólares em obras de arte para exibir em espaços públicos e privados, incluindo murais de Sol LeWitt e Roy Liechtenstein, esculturas de Scott Burton e Barry Flanagan entre outros.

Nessa associação entre arte e arquitetura bastante comum à época, Burton realiza três obras, duas ao ar livre e uma no interior do edifício, mas consideravelmente distantes da noção de mera ornamentação do espaço público. O artista considerou haver um movimento de transição onde dissipa-se a “hostilidade moderna entre arte e arquitetura na forma evolutiva chamada arte pública, que tem a ver com o projeto do ambiente construído ou paisagístico por pessoas treinadas em outras formas de arte”<sup>18</sup>. As obras *Urban Plaza South* e *Urban Plaza North* (1985-1986) seguem a tônica de seus trabalhos anteriores, esculturas-mobília com qualidade estética e função prática, afinal, como reflete Princenthal (2013, *on-line*) “seu trabalho público é tão elegante e convidativo quanto despojado. A geometria simples prevalece; a simpatia visual é uma premissa; a sociabilidade é incentivada”, como pode-se observar na ilustração da ficha abaixo:

---

<sup>18</sup> Ensaio de Scott Burton publicado em 1983 pelo Walker Art Center.

Quadro 6 – Ficha analítica das obras *Urban Plaza South & Urban Plaza North*, Scott Burton, (1985-1986)

**Urban Plaza South & Urban Plaza North (1985-1986)**



Fonte: NYC LGBT Historic Sites Project. Disponível em: <https://www.nyclgbtsites.org/site/scott-burton-the-equitable-center/> . Acesso em: 15 jan 2022.

<b>Aspectos físicos</b>	Tipologia Materialidade Dimensões	Assentos públicos Granito Tamanhos variados
<b>Aspectos geográficos</b>	Endereço  Acessibilidade Área pública ou privada Efêmero ou permanente	51st Street e 52nd Street, Nova York, EUA Acessível Área pública Permanente
<b>Aspectos gerais</b>	Ano de implementação Ano de retirada Agente criador  Estado de conservação	1986 Não se aplica Equitable Center (hoje AXA) Conservado

Fonte: O autor (2022).

Burton concebe três combinações de assentos públicos para o conjunto formado pelas obras *Urban Plaza South* e *Urban Plaza North* (1985-1986). Através dos dois recortes a seguir, identificamos as porções do espaço público adjacentes ao complexo empresarial as quais foram destinadas à intervenção do artista.

Em *Urban Plaza South* encontramos um conjunto de 18 mesas contendo 3 bancos individuais cada e, logo em seguida, um banco semi-contínuo em zigue-zague, partindo da 51st Street e chegando à 6th Ave.

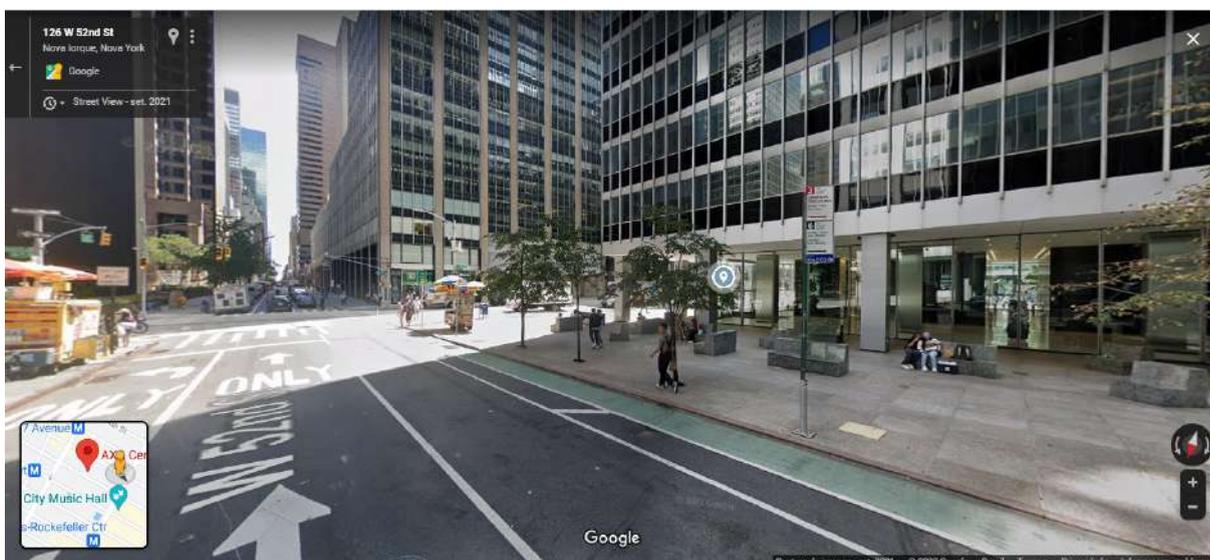
Figura 4 – Vista do *Street View* da obra *Urban Plaza South* localizada na 51st Street, Nova York, EUA



Fonte: Google Street View, 2022.

*Urban Plaza North* (1985-1986), por sua vez, localizada na fachada do edifício e voltada para a 52nd Street, contém 15 bancos públicos de três diferentes tamanhos, além do mesmo banco semi-contínuo em zigue-zague.

Figura 5 – Vista do *Street View* da obra *Urban Plaza North* localizada na 52nd Street, Nova York, EUA



Fonte: Google Street View, 2022.

Assim como sua primeira experiência no espaço público, nestas obras Burton intervém na escala do passeio público. Tanto aqueles sujeitos no interior do edifício que as promovem e, talvez, cientes do caráter artístico da intervenção quanto os transeuntes inadvertidos desta zona no coração de Manhattan, estão sujeitos a participar, ativar a obra de arte com a apropriação de um aparente assento público.

É interessante notar que, em comum, todos os assentos propostos conformam-se de maneira que os usuários possam interagir entre si, mas sem dar de costas para a rua, tampouco criando barreiras àqueles que deslocam-se apressadamente pela via. Nas mesas de um lado, e nos bancos do outro, não há a possibilidade de sentar-se sem defrontar-se com a rua, seja frontalmente ou lateralmente. Ela permanece protagonista.

### 3.2.2 SIAH ARMAJANI

1939 - 2020, Teerã, Irã.

Amplamente conhecido por seus trabalhos de arte pública, Siah Armajani foi um escultor iraniano radicado nos Estados Unidos, onde viveu e produziu até o seu falecimento, em 2020, em decorrência de uma insuficiência cardíaca aos 81 anos de

idade. Sua abrangente produção inclui escultura, arte pública, pintura, desenho e projetos conceituais, sendo reconhecido por seus jardins ao ar livre, *gazebos*<sup>19</sup>, praças e pontes, “obras que existem na interseção de arte, comunidade e local e exploram o que o ‘público’ na arte pública realmente significa”<sup>20</sup> (WALKER, *on-line*).

Como descreve Sung (2020, *on-line*), co-curadora da exposição *Follow this Line*, retrospectiva de Siah Armajani, co-organizada pelo Walker Art Center e pelo Metropolitan Museum of Art em 2018, a carreira artística de Armajani começou no final da década de 1950, quando ainda era estudante de Filosofia na Universidade de Teerã. Após o golpe de 1953, que depôs o primeiro-ministro democraticamente eleito do Irã, “Armajani se juntou ao movimento de resistência da Frente Nacional e produziu mensagens políticas que se opunham ao governo do Xá”. Devido à sua crescente participação no ativismo político, Armajani é enviado por seu pai aos Estados Unidos, onde encontrará acolhida junto a seu tio Yayha Armajani, estabelecendo-se em St. Paul, Minnesota, onde passou a estudar no Macalester College.

Entre as primeiras impressões daquele recente emigrado, Sung destaca a captura da curiosidade de Armajani sobre o novo país em uma peça monumental intitulada *Letters Home* (1960). O artista escreve suas impressões sublinhando a noção de liberdade encontrada nos Estados Unidos, o que ele chama de “a pedra pesada da história”. Diferentemente dos alunos iranianos que “teriam que memorizar milhares de anos de história, [...] seus colegas americanos pareciam possuir um esquecimento deliberado que ele considerava libertador”.

Armajani transiciona lentamente da Filosofia para Arte. Começa a encarar seriamente este campo e, ao entrar em contato com a obra monumental de artistas expressionistas abstratos, como Jackson Pollock e Willem de Kooning, amplia a escala de seus trabalhos, cuja pesquisa repousava sobre a escrita Farsi. Ainda como estudante universitário, em 1962, Armajani inscreve duas obras, *Prayer* (Oração, 1962, tradução livre) e *Prayer for Sun* (Oração pelo Sol, 1962, tradução

---

<sup>19</sup> *Gazebo* é uma estrutura coberta que oferece uma visão aberta de sua área circundante, normalmente usada para relaxamento ou entretenimento.

<sup>20</sup> “Menos conhecidas são suas esculturas de ateliê, que combinam conteúdo social e político com formas adaptadas da arquitetura vernacular da América rural, o design da Bauhaus e o construtivismo russo, entre outros. Todas as suas obras falam diretamente sobre uma experiência americana de imigração - algo que Armajani, como um iraniano e residente em Minnesota, conhecia bem” (WALKER, *on-line*). Biografia do artista disponível no sítio *web* da instituição: <https://walkerart.org/collections/artists/siah-armajani>.

livre) para a Bienal de Pintura e Escultura do Walker Art Center. A instituição adquiriu a primeira obra, uma tela de cento e oitenta centímetros de altura coberta por poesia em farsi, por quinhentos dólares. Daí em diante, o Walker construiu uma das maiores coleções do artista, totalizando 37 obras (SUNG, 2020, *on-line*).

De sua vida privada, Armajani conhece, no Macalester College, Barbara Bauer, colega de classe e sua companheira de toda a vida. Casam-se em 1966 e em 1967 o artista tornou-se oficialmente cidadão estadunidense.

Paralelamente, em sua prática artística, o final da década de 1960 marcou “uma guinada conceitual e interdisciplinar característica das práticas artísticas da época”. “Essa insatisfação partia da conclusão de que havia certas ideias, não apenas filosóficas, que não podiam ser traduzidas ou expressas diretamente nas formas de pintura e escultura como existiam até então” (ARMAJANI, [s.d.] apud SUNG, 2020, *on-line*). Associado ao Laboratório de Computação Híbrida do Centro de Ciência Espacial da Universidade de Minnesota, o artista explora o encontro da arte com a tecnologia.

Segundo a pesquisadora, concomitantemente às explorações “na arte e na ciência, (Armajani) começou a investigar as interseções da arte e da arquitetura, criando uma forma híbrida pela qual ele se tornaria mais conhecido”<sup>21</sup> (SUNG, 2020, *on-line*). Dentre uma série de tipologias “arquitetônico-esculturais” reconhecíveis de seu trabalho, uma que se destaca são as pontes<sup>22</sup>. O primeiro exemplar foi *First Bridge* (1968), “construída em escala real em White Bear Lake, Minnesota, começou a uma altura de dez pés antes de se estreitar para uma altura de quatro pés em uma representação física da visão em perspectiva” (SUNG, 2020, *on-line*).

Falando em uma genealogia não-linear da linguagem plástica de Armajani, Abreu (2020, p.109) aponta a inversão que o artista empreende ao trasladar do design de interior para o equipamento de exterior, centrando sua produção em “espaços de lazer, destinados ao espaço público citadino, a jardins urbanos, a locais de estudo, a recintos desportivos ou a recônditas áreas naturais”.

---

<sup>21</sup> “Mas a influência da arquitetura e da construção em geral não são as únicas premissas do trabalho artístico de Armajani. Além dessa matriz, uma outra radicalmente distinta, senão oposta, moldou o seu pensamento artístico: a arte conceptual, sendo pelo cruzamento de ambas as correntes que se define a sua obra” (ABREU, 2020, p.109-110).

<sup>22</sup> Traço marcante reafirmado por uma exposição em 2017 no Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, Missouri, Estados Unidos da América. A exposição *Siah Armajani: Bridge Builder* dedicou-se à apresentação do trabalho exploratório do artista sobre a base estrutural e filosófica das pontes desde o final dos anos 1960. “Em suas obras que retratam pontes, Armajani entrelaça poeticamente as ciências sociais, a arte e a arquitetura para compelir a importância da conectividade cultural” (KEMPER MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, 2017, *on-line*, tradução livre).

*Gazebo for Four Anarchists: Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci* (1993), de uma série de gazebos que o artista produziu, é dedicada a quatro anarquistas estadunidenses do início do século XX. Como ressalta a crítica Patricia C. Phillips (1993, p.85), o exercício desenvolvido por Armajani foi “a produção de relações paralelas entre análogos formais e conceitos democráticos”. A câmara que assemelha-se a uma gaiola evoca “uma ameaça iminente à liberdade de expressão”, como pode ser observado na ficha analítica abaixo:

Quadro 7 – Ficha analítica da obra *Gazebo for Four Anarchists: Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci*, Siah Armajani (1993)

**Gazebo for Four Anarchists: Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci (1993)**



Fonte: Walker Art. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/six-decades-siah-armajani> . Acesso em: 10 out 2021.

<b>Aspectos físicos</b>	Tipologia Materialidade Dimensões	Coreto Ferro e madeira Aproximadamente 6x6x7m
<b>Aspectos geográficos</b>	Endereço Acessibilidade Área pública ou privada Efêmero ou permanente	Minneapolis, EUA Acessível Área pública Permanente
<b>Aspectos gerais</b>	Ano de implementação Ano de retirada Agente criador Estado de conservação	1993 Não se aplica Municipalidade Conservado

Fonte: O autor (2022).

Phillips ainda comenta que, através da criação de espaços funcionais, o artista “transforma a vigilância em uma tarefa contínua, consciente e física”:

A estratégia conceitual mais poderosa no trabalho de Armajani são as *conexões* que ele estabelece entre *ideias, ações e formas* à medida que se envolvem na construção do conhecimento: ele usa os léxicos da arquitetura e da cultura material para construir lições de democracia (PHILLIPS, 1993, p.85, tradução livre, grifos nossos).

Figura 6 – Vista do *Street View* da obra *Gazebo for Four Anarchists* em meio a parque urbano na cidade de Minneapolis, EUA



Fonte: Google Street View, 2022.

Assim como outros *gazebos* projetados por Armajani, este situa-se em meio a um parque urbano. Essa grande área verde bem próxima ao centro de Minneapolis é cortada por uma larga rodovia, no entanto, uma passarela, a *Irene Hixon Whitney Bridge*, de autoria do próprio artista, aproxima as duas zonas verdes, que acolhem diversos trabalhos escultóricos monumentais, inclusive *Spoonbridge and Cherry* de Claes Oldenburg, um conhecido cartão postal da cidade.

Como nota-se na imagem anterior, os assentos não localizam-se apenas para o exterior, há também a possibilidade de introduzir-se na estrutura, facultando, que o sujeito afete-se através do enclausuramento proposto. Portanto, se faz necessária a escolha consciente do sujeito em adentrar tal estrutura apesar de sua funcionalidade latente. O assento que provê repouso está ali, mas o que pode realmente interessar ao passante é a curiosidade e o deslocamento que a estrutura estabelece da ordinaryness.

*Gazebos* são pequenos pavilhões cobertos, cuja forma arquitetônica foi amplamente explorada pelo artista. “Em vez de representar locais de lazer, no entanto, suas versões (de Armajani) servem como plataformas que homenageiam indivíduos revolucionários da história”. Essas “estruturas em forma de gaiola de Armajani lembram mais celas de prisão do que gazebos pastorais, apontando para as sempre presentes qualidades abstratas e políticas em seu trabalho” (EISING, 2018, *on-line*, tradução livre).

Outro aspecto bastante reconhecido em Armajani é seu manifesto, “*Manifesto: Public Sculpture in the Context of American Democracy*”<sup>23</sup> (Manifesto: escultura pública no contexto da democracia estadunidense, tradução livre) (ver anexo A). Em vinte e seis tópicos, Armajani debate a forma e a função da escultura pública. Sublinhamos aquelas afirmações que revelam a preocupação do artista em pontuar a função social da arte pública: “afastou-se da grande escala escultórica, exterior e determinada em função da implantação, no sentido da **escultura de conteúdo social**. No decurso deste processo, anexou um novo território para a escultura, no qual se abre um campo de experiência social” (ARMAJANI, 1995).

Partindo da lógica da desmistificação da arte, sua inscrição na esfera pública “abre uma perspectiva que nos permite entender a construção social da arte”, sendo “**aberta, disponível, útil e comum**”. Para Armajani, ao se inscrever em um processo criativo, a responsabilidade pela obra acaba sendo compartilhada com o seu público. Além disso, “ao pôr em relevo a utilidade, a escultura pública converte-se num instrumento para a atividade” rejeitando “a metafísica kantiana e a ideia de que a arte é inútil” (ARMAJANI, 1995).

Como também ressaltado por Sung (2020, *on-line*), Armajani foi frequentemente referenciado enquanto *public artist*. Apesar de lembrar a passagem do Manifesto que alude a uma arte “aberta, disponível, útil”, a autora salienta que algumas de suas obras são marcadas por certa “hospitalidade desconfortável”. Isso porque a experiência física promovida por suas obras “está longe de ser confortável”.

De sua série *Gazebos for Anarchists*, que se assemelham a células carcerárias, a suas salas de leitura

---

<sup>23</sup> O manifesto foi compilado de 1968 a 1978 e revisto em 1993. Disponível em: ARMAJANI, Siah, *Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy*. In: AA.VV. *Reading Spaces*, Barcelona: MACBA, pp. 111-114, 1995. Tradução: José Guilherme Abreu.

e jardins de reunião [...] com seus assentos verticais e púlpitos embutidos que lembram *rihals*, ou suportes de livros para colocar textos religiosos para recitação, suas construções negam ao leitor qualquer chance de lazer. Em vez disso, dão forma a uma concepção de democracia que depende da leitura, do pensamento e do trabalho dos cidadãos para persuadir seus compatriotas por meio das ferramentas da oração e do diálogo. Uma sociedade democrática funciona, argumenta Armajani, apenas como um esforço social e coletivo ativo (SUNG, 2020, *on-line*, tradução livre).

### 3.2.3 VITO ACCONCI

1940 - 2017, Bronx, Nova York, Estados Unidos da América

Vito Acconci, como artista, por si só, encarna a concepção de hibridismo. Interdisciplinar, foi um dos precursores da *body art* e da *video art*, expressando-se desde performances a projetos paisagísticos na escala urbana. Amplamente reconhecido pelos temas viscerais das produções do início de sua carreira, Acconci transgrediu a cena artística nova-iorquina empurrando as barreiras da discussão a respeito da arte e não-arte, daquilo que é público e privado.

Formado em Literatura pela *Holy Cross College*, Acconci inicia a sua carreira como poeta, adicionando, a partir de 1969, fotografias para registrar ações simples do cotidiano, como tocar os dedos de seus pés ou jogar uma bola (*Toe-touch*, 1969 e *Throw*, 1969). No começo dos anos 1970, essa sobreposição passa a ser usada em trabalhos mais ambiciosos, nos quais o artista manipula o seu próprio corpo, além de ganhar contornos altamente críticos e provocadores. É de 1972, por exemplo, a controversa performance-instalação *Seedbed*, constituída de uma plataforma em rampa confeccionada em madeira que cobria a totalidade de um espaço interior na *Sonnabend Gallery* em Nova York, e sob a qual o artista escondia-se e masturbava-se proferindo frases de cunho sexual e que eram transmitidas ao público sobre a rampa por meio de alto-falantes.

Ao final da década de 1970, Acconci começou a produzir esculturas cuja referência material centrava-se na arquitetura e no desenho de mobiliários e, a partir de 1980, alguns de seus trabalhos convocam a participação do espectador, como erguer quatro paredes e produzir uma espécie de mini-casa. “Os trabalhos subsequentes, em sua maioria instalados ao ar livre, foram feitos para serem

sentados ou jogados” e, nessa contínua ampliação de suas táticas, o artista passa a produzir obras de arte pública em grande escala (GUGGENHEIM, *on-line*). Em 1988<sup>24</sup> funda o Acconci Studio, uma associação entre arquitetos e designers “cuja produção questiona a posição tradicional do arquiteto no processo de concepção e construção dos espaços” (SOLFA; SANTOS, 2014, *on-line*). Especialmente conceituais, os trabalhos desenvolvidos pelo *Studio* buscam estimular subjetividades e interações entre seus públicos e no sentido público/obra.

A paisagem do privado ao público e a discussão dessa problemática nos trabalhos de Acconci, como descreve Solfa (2017), não ocorre aleatoriamente, parte de um longo processo onde o espaço/esfera público/a ora é palco de suas manifestações ora é o conteúdo.

Trata-se de uma mudança de foco e de prioridades. No início dos anos 1980, por exemplo, ele aposta as suas fichas no potencial da arte em atuar dentro do espaço institucional para desestabilizá-lo, embora também conceba alguns trabalhos para espaços públicos; já a partir da segunda metade desta década ele passa a apostar no potencial transgressor da arte pública, o que não significa que ele pare de produzir para museus e galerias (SOLFA, 2017, p.102).

Diante deste profícuo conjunto, interessa-nos, particularmente, a relação que o artista estabelece com os espaços públicos a partir de sua ação projetual artístico-arquitetônica. Ou seja, a concepção de obras que se situam no espaço “entre” a arte e arquitetura enunciado por Zonno (2014) como no desenho da fachada da galeria *Storefront for Art and Architecture* (Nova York, 1994) desenvolvida juntamente com o arquiteto estadunidense Steven Holl. Este plano longilíneo, recortado em uma série de planos menores retráteis, rompe a estratificação do muro, decompondo a noção de público e privado. Segundo Zonno (2008, p. 104), é “um convite para que a paisagem da rua fosse incorporada à percepção das obras e que a circulação da rua pudesse converter-se na circulação da galeria, criando uma relação ambígua entre os espaços público e privado”.

---

<sup>24</sup> Neste mesmo ano, dada a expressiva produção do artista nos espaços públicos, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) produziu a exposição “*Vito Acconci: Public Places*”. Essa primeira mostra individual do artista reuniu estruturas arquitetônicas e móveis que chamavam à participação do espectador e centravam-se na “natureza cada vez mais pública do trabalho do artista nos últimos cinco anos” (MoMA, 1988, *on-line*). Curadoria de Linda Shearer. Imagens da montagem disponíveis em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2156?>. Acesso em: 11 jan 2021.

Em um movimento bem anterior, de transição entre arquitetura e equipamentos urbanos, Acconci desenvolveu em 1979 o *People Mobile*. Esse veículo-instalação consistia em uma caminhonete munida de alto-falantes e uma série de placas metálicas que, a depender de sua disposição, configurava três ambientes distintos: uma arquibancada, uma série de abrigos, ou uma mesa com dois bancos. Passando por diversas cidades holandesas, o artista selecionava praças "secas", espaços públicos geralmente simbólicos, mas "desprovidos de mobiliários ou equipamentos que estimulam a permanência" (SOLFA, 2017, p.102) e, dessa maneira, passava a oferecer àqueles cidadãos um "endereço público". "É o espaço público que se propõe como privado ou, melhor, como um entre público e privado" (ZONNO, 2008, p.102).

Já em *More Balls for Klapper Hall (Campus do Queens College, Estados Unidos, 1995)*, identificada no quadro a seguir, encontramos especificamente a resposta que este estudo busca ao observar a obra de Acconci: a hibridização de sua linguagem e discursos artísticos à funcionalidade dos elementos urbanos. As esferas, descritas como dispositivos de mobiliário urbano diferenciados por Zonno (2008) fazem referência a um detalhe arquitetônico de um edifício de seu entorno. Distribuídas de cada lado da escada de acesso ao *English Department*, as duas esferas de concreto originais simbolizam dentro de "uma espécie de convenção arquitetônica, [...] a ordem, 'equilíbrio, harmonia e estabilidade' [...]. Trata-se de códigos arquitetônicos de conduta, que podem atingir os usuários do espaço de forma inconsciente". Não à toa, ressalto o diagnóstico do próprio artista, que considerava aquele lugar como essencialmente de passagem, "pois não oferecia nenhum tipo de abrigo ao corpo". Já as novas esferas rompem com o estado de constante alerta/tensão entre o espaço e seus usuários, criando "abrigos mais íntimos ao corpo ou a um conjunto de corpos" (SOLFA, 2017, p.108). Elas "extrapolam a função meramente decorativa para se tornar partícipes da cena urbana, **instrumentos das performances cotidianas: ler, comer, namorar etc.**" (ZONNO, 2008, p.105).

Quadro 8 – Ficha analítica da obra *More Balls for Klapper Hall* (ou “*Untitled*”), Vito Acconci, 1997

**More Balls for Klapper Hall (ou “Untitled”) (1997)**



Fonte: Public Art at Queens College. Disponível em: <https://qcpublicart.wordpress.com/portfolio/more-balls-for-klapper-hall-or-untitled-vito-acconci-1995/>. Acesso em: 10 out 2021.

<b>Aspectos físicos</b>	Tipologia Materialidade Dimensões	Assentos públicos Concreto e vidro Aproximadamente 2,5x2,5m
<b>Aspectos geográficos</b>	Endereço  Acessibilidade Área pública ou privada Efêmero ou permanente	Queens College Klapper Hall Acessível Área privada Permanente
<b>Aspectos gerais</b>	Ano de implementação Ano de retirada Agente criador Estado de conservação	1997 Não se aplica Queens College Conservado

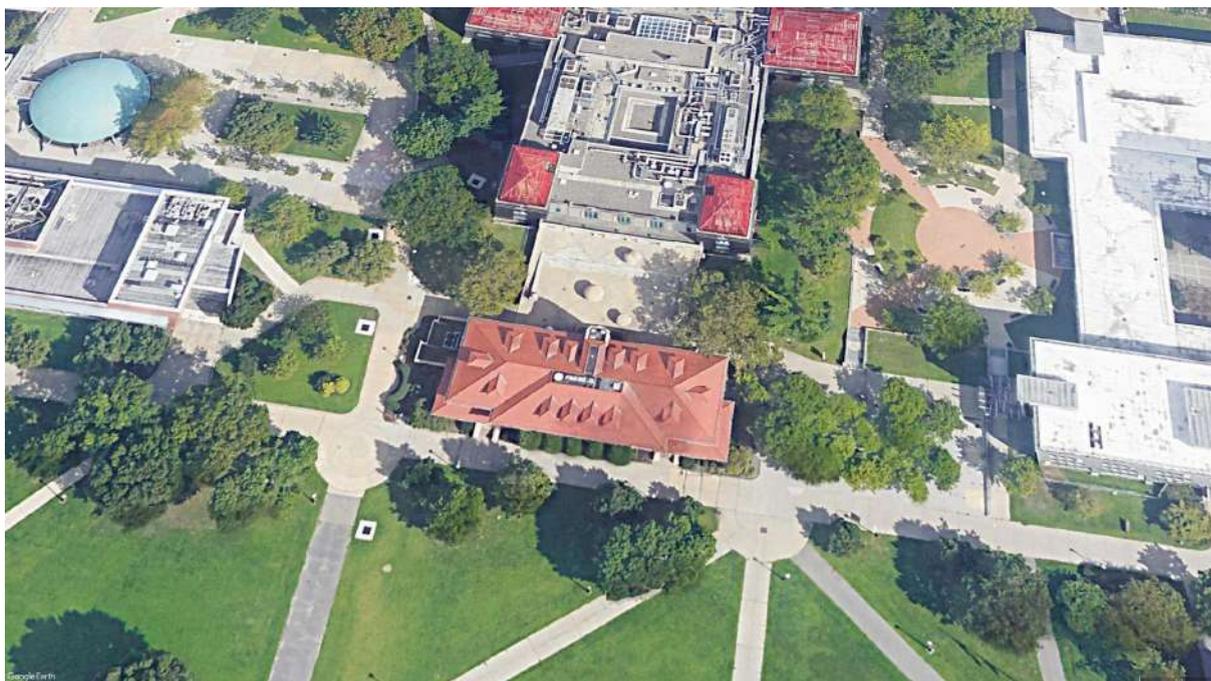
Fonte: O autor (2022).

As esferas criadas pelo Studio distinguem-se das pré-existentes, pois funcionam como mobiliário. Foram submetidas a um processo de corte e extração de algumas partes, e se transformaram em nichos, bancos, portais e espaços de refúgio para um indivíduo ou para

um pequeno grupo. O interior das esferas foi iluminado, dando destaque a esses pontos de abrigo durante a noite e permitindo a diminuição da iluminação geral da praça. Dessa forma, o projeto vai de encontro ao desejo de Acconci de criar espacialidades que favoreçam o desenvolvimento de atividades que se colocam entre a esfera pública e a privada: os nichos criados se isolam e ao mesmo tempo se integram ao espaço onde se encontram (SOLFA, 2017, p.109).

Este projeto, entretanto, como salientam Solfa e Santos (2014, *on-line*), não se compara às intervenções paisagísticas normalmente empreendidas por arquitetos e urbanistas, pois não visa a “substituição de um espaço degradado por outro melhor, ou o embelezamento e a melhoria das condições de uso dos espaços” e sim um exercício especulativo: “e se o espaço fosse pensado de outra forma?”

Figura 7 – Vista do *Google Earth* da obra *More Balls for Klapper Hall* (ou “*Untitled*”), Vito Acconci, 1997



Fonte: Google Earth, 2022.

A figura anterior, diferentemente de como pôde ser apresentado em Burton e Armajani, é uma vista aérea da área de intervenção. O recurso utilizado de deslocamentos através do “*Google Street View*” não está totalmente disponível para os caminhos formais possíveis no interior do *Campus*, no entanto, pode-se identificar

a espacialização das esferas em meio à praça seca localizada entre estas duas edificações no centro da imagem.

Assim, são estruturas perceptíveis a partir de pontos bem definidos, afinal, dois de seus flancos configuram barreiras visuais intransponíveis. No entanto, esse afastamento parece ter sido trabalhado por Acconci como certo acolhimento. Aparentemente, no interior desta praça não há grande constância de observadores prontos para julgar as apropriações dos transeuntes deste espaço público, podendo deixar, conseqüentemente, os sujeitos mais livres, menos tímidos e receosos para aproximarem-se e testarem as diferentes possibilidades de contato com a obra/mobiliário urbano que o artista propõe.

Apesar da ficha desenvolvida especialmente para o projeto anterior, cabe citar outros trabalhos, que ilustram o movimento do artista em direção ao design de mobiliários urbanos. No site dedicado à produção do *Studio Acconci*, as obras podem ser percorridas por “*type*” (tipos, tradução livre), sendo “*furniture*” (mobiliário, tradução livre) uma categoria. No entanto, estão catalogadas apenas as obras desenvolvidas a partir dos anos 2000. Inclui, majoritariamente, propostas de assentos públicos, como o *Mobius Bench I e II*, mas exclui tantas outras, como *Face of the Earth* (Nova York, 1985) e *Walkways Through the Wall* (Milwaukee, 1998). Além disso, é interessante observar como classificam o protótipo de um poste público para Nova York *tools/utensils/appliances* e como dispõem, em seu portfólio, um grande número de projetos classificados como *parks/plazas/landscapes*, o que reforça o espírito que move o artista identificado por Senie (1998) de responsabilidade pública e movimentos em direção ao desenho urbano.

Amparados pelos textos desenvolvidos por Acconci, além do chamado visível e documentado que este faz aos espectadores em suas performances e instalações nos espaços públicos, nota-se que em meio a toda subversividade ao questionar os limites e tensionamentos da esfera pública e privada, o artista é bastante consciente quanto a consideração das particularidades de cada local de atuação. Nas palavras do artista:

Eu acho que a arte pública deve ser pública - deve ter um pouco de discussão entre mim, se eu for escolhido para fazer a peça, e alguns membros da comunidade. Admito que sou um estranho e posso não saber certas coisas

sobre hábitos e estados de espírito aqui (ACCONCI [s.d.] apud SHEARER,<sup>25</sup>

Além disso, segundo Acconci, a arte pública deve aproveitar-se de sua natureza intrinsecamente palatável. Assim, deve abandonar a ideia de imposição, devendo, ao contrário, “insinuar, sugerir, funcionar como um ruído que interpela o passante”. Se for suficientemente instigante, a ideia por trás de sua ação poderia **se infiltrar** no fundo da mente das pessoas e talvez despertar insights futuros:

Na rua, arte pública pode ser algo que você quase não percebe, como uma lâmpada de rua, como um hidrante. Mais tarde, depois de ter passado por ela, você pode ter uma vaga lembrança de alguma coisa, embora você não consiga identificar com precisão de onde a memória vem, como uma música da qual você não consegue se livrar (ACCONCI 1987, p. 380 apud SOLFA, 2017, p.104).

### 3.2.4 DENNIS ADAMS

1948, Des Moines, Iowa, Estados Unidos da América

Artista multimídia estadunidense, Dennis Adams nasceu em Des Moines, no estado de Iowa, no ano de 1948. Reconhecido por suas intervenções artísticas urbanas, Adams parte da manipulação da arquitetura, do espaço público e de elementos correlatos. Atua em diversas plataformas, explorando os espaços através de suas instalações imersivas em museus e de intervenções nos espaços públicos<sup>26</sup>. Totalizando mais de cinquenta projetos urbanos em cidades por todo o mundo, incluindo o Brasil, Adams foi professor visitante das prestigiadas Parsons School of Design em Nova York; École nationale supérieure des Beaux-Arts, em Paris; Rijksakademie van Beeldende Kunsten, em Amsterdam; e da Akademie der Bildenden Kunst, em Munique. Atualmente o artista leciona na Cooper Union em Nova York.

Adams direciona-se ao espaço público, a partir de 1978, com *Patricia Hearst: A Second Reading, Ten windows on 8th Avenue* (distribuição em oito janelas na

---

<sup>25</sup> I think public art should be public - it should take a little bit of discussion between me, if i'm chosen to do the piece, and some members of the community. I admittedly am an outsider and I might not know certain things about habits and frames of mind here (ACCONCI,

<sup>26</sup> Biografia do artista disponível no site da The Cooper Union, em Nova York, onde o artista leciona desde 2001.

Oitava Avenida), em Nova York. Cinco anos mais tarde surge o seu primeiro abrigo de ônibus, *Bus Shelter I*, Broadway com 66th Street, Nova York. Em seguida temos: *Bus Shelter II*, 14th Street e 3rd Avenue, Nova York em 1986; *Bus Shelter IV*, Domplatz, Münster, em 1987; *Bus Shelter VIII*, Queen e Bay Streets, Toronto e *Bus Shelter VII*, C.W. Post Campus of Long Island University, Brookville, Nova York em 1988; *Bus Shelter V & VI*, Schönebecker Höfe and Riegelweg, Essen, Alemanha em 1990; *Bus Shelter IV*, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Alemanha em 2001; e *Bus Shelter XII/ SHATTERED GLASS / THE CONFESSIONS OF PHILIP JOHNSON*, Kunsthalle, Bielefeld, Alemanha em 2018.

Na década de 1980, Dennis Adams produziu, através do *Public Art Fund*, as obras *Bus Shelter I* e *II* (Abrigos de ônibus, tradução livre), em 1983 e 1986, respectivamente. Nestes trabalhos híbridos entre a instalação artística e o abrigo de ônibus, o artista apresenta fotografias em preto e branco e frases aparentemente desconexas. No primeiro exemplar, a imagem retrata vietnamitas superlotando uma embarcação e em seu verso os dizeres “*become the symptom*” (torne-se o sintoma). Nessa tipologia de mobiliário, qualquer imagem incorporada facilmente se confundiria à publicidade, no entanto, este conjunto confuso é a base para “envolver o público em um papel interpretativo ativo” (PUBLIC ART FUND, *on-line*).

Em seu segundo exemplar, ilustrado pelo quadro abaixo, são apresentadas, de um lado, as palavras “*Recover*” (recuperar) e “*Imitations*” (imitações) e, do outro, duas fotos de Julius e Ethel Rosenberg no momento de sua prisão por acusações de espionagem em 1950. Phillips (1987, p.4) descreve sua materialidade como interseções de planos e grades metálicas, sendo o assento um “banco delgado, quase mesquinho [...] direcionado para (os) dois grandes painéis fotográficos na extremidade oeste do abrigo”.

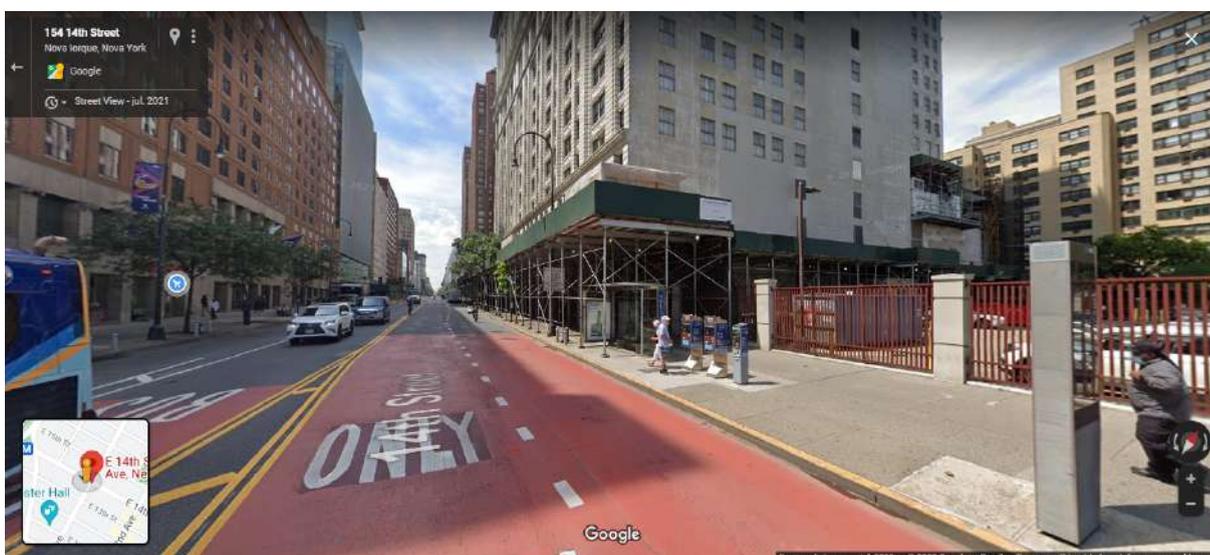
Quadro 9 – Ficha analítica da obra *Bus Shelter II*, Dennis Adams, 1986-1988**Bus Shelter II (1986–1988)**

Fonte: Public Art Fund. Disponível em: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/bus-shelters-ii/#&gid=1&pid=5> . Acesso em: 10 out 2021.

<b>Aspectos físicos</b>	Tipologia Materialidade Dimensões	Abrigo de ônibus Metal e vidro Aproximadamente 3,50x1,50x2m
<b>Aspectos geográficos</b>	Endereço  Acessibilidade Área pública ou privada Efêmero ou permanente	NW Corner of 14th St & 3rd Ave, Nova York, EUA Acessível Área pública Efêmero
<b>Aspectos gerais</b>	Ano de implementação Ano de retirada Agente criador Estado de conservação	1986 1988 Public Art Fund Não se aplica

Fonte: O autor (2022).

Figura 8 – Vista do *Street View* da obra *Bus Shelter II*, Dennis Adams, 1986-1988



Fonte: Google Street View, 2022.

Como identificado em Burton, a zona de atuação de Adams, nesta obra, como em tantos outros abrigos de ônibus que afastaram-se da redução a um objeto de contemplação e propiciaram a funcionalidade característica desta tipologia, é a rua. Onde hoje encontramos um abrigo contemporâneo “tipo” (composição de estruturas metálicas, fachada posterior em vidro ou material transparente, e fechamento da fachada lateral esquerda por mupis - mobiliário urbano para informação), entre junho de 1986 e dezembro de 1988 esteve presente a obra *Bus Shelter II*.

O exemplar, tal como os abrigos ordinários, não criou qualquer tipo de barreira física no ambiente. Localizava-se confortavelmente à margem do passeio, criando a possibilidade de movimentação circular em torno da peça. Além disso, apesar da certa desconstrução material do abrigo, este ainda poderia ser entendido como uma parada de ônibus por indícios ainda mais evidentes que a própria distribuição dos assentos e das superfícies como as placas de sinalização. Dessa maneira, o abrigo parece mimetizar-se na paisagem urbana, mas não sem causar ruídos.

Em 1988, Phillips assina uma crítica para a *Artforum*, da exposição “*Constructions: Between Sculpture and Architecture*”, curada por Frederieke Taylor sobre a “construção”, adquirindo papel central também no fazer artístico e apresentando oito jovens artistas de Nova York que estariam “respondendo aos

desafios dessa zona híbrida com inteligência e vitalidade excepcionais”. Para a autora, neste processo ainda embrionário, os trabalhos de Adams, entre outros, sugeriam “que o ‘entre’ pode muito bem se tornar uma nova condição – mutável e aberta a artistas e arquitetos para explorar seus conceitos particulares de espaço”.

Adams, ao se apoiar nos abrigos de ônibus e no ambiente proporcionado pela apropriação destes mobiliários urbanos pelos transeuntes, situa-se nessa zona construtiva do “entre”. Para Santos (2019, p.101), o artista adiciona “à sua ação, a apropriação de estruturas e mobiliário urbano com a intenção de confundir o público e deslocá-lo quanto ao lugar da arte e o da publicidade” e vale-se da “hibridização de linguagens para colocar de forma sutil, porém marcante, suas mensagens aos usuários”. No entanto, nosso olhar tende a enxergar tal aproximação não tão somente enquanto apropriação, indo além, partindo para a construção.

Adams se vale da tipologia, mas também a concebe. O abrigo de ônibus, que emerge de sua prática artística, está longe de proporcionar a dinâmica oferecida por um abrigo de ônibus ordinário. Para aquele que adentra não será oferecido o exercício da espera passiva e sujeita ao estímulo comercial que normalmente faz parte daquelas estruturas laterais de um abrigo. O próprio não segue as “regras” formais de seu desenho, proporcionando assentos laterais e, inclusive, que dão as costas para a rua e para o exercício de espera e atenção às linhas de ônibus. As imagens, cuidadosamente escolhidas em contraposição às frases, chamam atenção para desigualdades sociais e, especialmente, ao processo de amnésia coletiva, abarca aquilo que é “deixado de lado ou não dito, (é) sobre a visibilidade das políticas do silêncio, sobre uma representação justa das pessoas e dos fatos e não sobre modificar a mentalidade das pessoas ou instigá-las a um programa específico” (SANTOS, 2019, p.101).

Em entrevista concedida em 1991 à Peter Doroshenko (*on-line*), Adams é questionado a respeito da maneira que o aspecto funcional de alguns de seus trabalhos se relaciona aos problemas sociais denunciados pelo artista, e responde:

Eu estou interessado em funcionar como uma espécie de artil. Ele configura o trabalho. O espectador é convidado a entrar e, em seguida, outra coisa se apresenta. Você recebe um pouco mais do que você esperava. Talvez eu nunca tenha sido devidamente socializado: **o valor de uso é algo que eu prefiro transgredir**. Não sigo a linha partidária no que diz respeito à arte pública funcional.

Todo o seu espírito é benigno. Vou esperar por uma arte que ainda é perigosa (ADAMS, 1991, *on-line*, tradução livre).

Em seguida, o entrevistador provoca indagando se os métodos empregados - facilmente confundidos por campanhas publicitárias ou mídias de massa - visavam tornar seu trabalho mais “eficaz”. Ao respondê-lo, Adams confirma que essa apropriação é algo natural, uma vez que seu trabalho se produz e se apresenta nos espaços públicos e conclui que seu interesse é criar uma “confusão de identidade”, pois a partir dessa crise que o indivíduo se aproximaria genuinamente da ética. Ou seja, como observaram Santos e Campos (2019, p.12) ao se apropriar do mobiliário urbano, buscando intencionalmente tal confusão, “Adams usa a hibridização de linguagens para colocar de forma sutil, porém marcante, suas mensagens aos usuários e passantes”.

Por fim, Phillips afirma que, apesar de a arte pública não ser mais um exercício de criação de ícones, ainda viabiliza “uma maneira de reinterpretar questões, de revelar a diferença entre desinformação e informação”, sublinhando que, no trabalho de Adams, não haveria espaço para a “conformidade ou complacência”. A autora situa Adams no tempo e espaço justamente pensando no ataque à comunidade purificada da cultura afluenta proferido por Sennett, e a proposição que este faz de uma nova comunidade urbana baseada no desconforto, no conflito e na valorização das diferenças. Sua obra repousa na “qualidade desconexa e ligeiramente delirante da vida contemporânea”.

Eu concordo com Adams; ele não é um artista público que trabalha para algum objetivo cívico ou fórmula estética que todos vão entender e apreciar. Mas seu trabalho tem uma presença muito pública, seja instalado em um museu, galeria ou esquina. Seus interesses estéticos mais pessoais e suas observações sobre a cultura levam inevitavelmente a questões de ressonância universal. Talvez seja por isso que o trabalho de Adams tenha sucesso de maneiras que a arte pública planejada e promovida conscientemente não consegue (PHILLIPS, 1987, p.7).

Apesar do forte apelo e crítica endereçados ao público, muito do que havia sendo produzido de arte pública à época evitava o enfoque na produção dessas “comodidades funcionais”.

O uso de símbolos gerais não garante um significado duradouro, e forma e conteúdo em subserviência à função é simplesmente um tédio. Em contraste, Adams começa com um conjunto específico de imagens e formas cuja tensão inerente revela os desejos e valores que conectam os eleitorados mais divergentes e conflituosos. Os muitos episódios começam a criar uma continuidade. É por meio do incremento e do múltiplo que as ideias em uma cultura pluralista se cruzam e criam sentido (PHILLIPS, 1987, p.7).

### 3.2.5 JENNY HOLZER

1950, Gallipolis, Ohio, Estados Unidos da América

Artista multimídia, Jenny Holzer desde o final da década de 1970, quando seus *Truisms* e *Inflammatory Essays* foram publicados pela primeira vez anonimamente em Nova York, desafia muitas das convenções da arte tradicional, especialmente no contexto dos espaços públicos e situa na escrita a base principal de sua prática. Formada em Belas Artes pela *Ohio University*, seguiu seus estudos no programa de mestrado em artes plásticas na *Rhode Island School of Design* (1975). Durante seus estudos de mestrado, Holzer mudou-se para Nova York para participar do Programa de Estudos Independentes do *Whitney Museum*, onde iniciou sua primeira série de textos de arte pública.<sup>27</sup>

Até o momento, ela escreveu individualmente as seguintes séries: *Truisms* (1977-79), *Inflammatory Essays* (1979-82), *Living* (1980-82), *Survival* (1983-85), *Under a Rock* (1986), *Laments* (1989), *Mother and Child* (1990), *War* (1992), *Lustmord* (1993-1995), *Erlauf* (1995), *Arno* (1996), *Blue* (1998), *OH* (2001), *SHE* (2017), *IT IS GUNS* (2018-19) e *EXPOSE* (2020). Além desses textos, Holzer também se baseia em fontes históricas e arquivísticas, bem como no trabalho de poetas contemporâneos, como a polonesa Wisława Szymborska e o estadunidense Henri Cole. Os textos escolhidos são empregados isoladamente ou em combinação em suas obras permanentes, instalações e projeções.

---

<sup>27</sup> Os dados biográficos reunidos aqui foram disponibilizados gentilmente através do contato com o *Jenny Holzer Studio*.

A mídia empregada na prática de Holzer varia. A escrita é programada em sinais eletrônicos, impressos em pôsteres e camisetas, moldados como placas de bronze, gravados em prata e esculpidos em bancos de pedra, pisos e sarcófagos. Suas declarações apareceram em revistas de notícias e em *outdoors*, automóveis, marquises de cinema e *sites*, e foram projetadas em fachadas, sobre a água e em montanhas.

Os bancos de Holzer, *benches*, que nos interessa aqui, como visto, emergem dentre tantos outros produtos explorados pela artista para transmitir as suas mensagens ao grande público. Como marcado no texto *5 ways Jenny Holzer brought art to the streets* (TATE, *on-line*), a artista estabelece certa intimidade com seus espectadores ao trazer para fora dos espaços tradicionais de arte os seus trabalhos. Holzer almeja que os percebamos enquanto vivemos cotidianamente, além de não interessar-se pela imediata aceção de suas obras como arte. Entretanto, “quando a arte está localizada nas ruas, ela não pode ser ignorada”. Estes exemplares surgiram em meados da década de 1980 e, assim como qualquer outro banco encontrado pela cidade, “esses objetos oferecem um lugar para reflexão ou discussão. Todos estão convidados a sentar neles e conversar juntos”. Abaixo temos a apresentação da obra sobre a qual iremos nos debruçar:

Quadro 10 – Ficha analítica da obra *Benches*, Jenny Holzer, 1989-1990**Benches (1989–1990)**

Fonte: Gallery 98. Disponível em: <http://gallery.98bowery.com/2018/public-art-fund-jenny-holzer-benches-card-1989/> . Acesso em: 10 out 2021.

<b>Aspectos físicos</b>	Tipologia Materialidade Dimensões	Assentos públicos Mármore e granito preto Aproximadamente 1,50x0,4x0,40m
<b>Aspectos geográficos</b>	Endereço  Acessibilidade Área pública ou privada Efêmero ou permanente	Doris C. Freedman Plaza, Grand Army Plaza & 5th Ave, Nova York, EUA Acessível Área pública Efêmero
<b>Aspectos gerais</b>	Ano de implementação Ano de retirada Agente criador Estado de conservação	1989 1990 Public Art Fund Não se aplica

Fonte: O autor (2022).

*Benches* foi uma instalação promovida pelo *Public Art Fund* entre junho de 1989 e janeiro de 1990, na *Doris C. Freedman Plaza*, às margens do *Central Park*,

em Nova York, sendo composta por seis bancos de granito preto e mármore branco dotados de *Truisms* (1977), uma lista de sentenças sem aparente conexão. Veiculados inicialmente através de cartazes, os *Truisms* passaram a circular em camisetas, cartões postais, letreiros luminosos – inclusive no âmbito de *Messages to the public* (1982) em um grande painel na *Times Square* – e nos mobiliários urbanos.

Figura 9 – Vista do *Street View* da obra *Benches*, Jenny Holzer, 1989-1990



Fonte: Google Street View, 2022.

A imagem anterior representa o local de instalação dos *Benches* e que acolhe frequentemente outras exposições do *Public Art Fund*. Esta, por exemplo, é *Doors for Doris*, de Sam Moyer, exposta de setembro de 2020 a outubro de 2021. Neste ponto, privilegiadamente localizado na extremidade sudoeste do *Central Park*, no encontro da *5th Avenue* com a *Grand Army Plaza*, em uma zona bastante movimentada de *Midtown*, uma porção do passeio público recorta parte da área verde existente, adentrando o parque e configurando uma praça.

Criada em 1981 pelo prefeito Ed Koch, a praça está dedicada a Doris C. Freedman, fundadora e primeira diretora do *Public Art Fund*, cujo objetivo central permanece sendo a democratização da arte através do contato acessível de trabalhos notadamente escultóricos com o grande público. Inserem-se, dessa maneira, na vida cotidiana dos nova-iorquinos, criando invariavelmente aquilo que seria para Freedman o objetivo da arte, respostas emocionais, fossem elas positivas ou negativas.

Assim, a praça já nasce com a possibilidade de imprimir grande destaque a qualquer manifestação artística que ali ocorra. Observando um sem-número de projetos desenvolvidos no local, tem-se que alguns, sob a lógica expositiva tradicional, propuseram a disposição dos trabalhos artísticos em espaço público como possibilidade outra para fruição das obras, neste meio afastado da neutralidade característica do ambiente expositivo intramuros. Já tantos outros, que especialmente desenvolveram obras atraentes e interativas, como acontece com *Benches*, o público é chamado para, além de admirar, desfrutar a peça.

Este desfrute, contudo, tende a levar o seu público a um estágio de conscientização de problemáticas levantadas pelos artistas. Sem o oferecimento de algum aporte, esse esforço poderá esvaziar-se. No entanto, inevitavelmente, o sujeito consciente – ou minimamente disposto a sair de um lugar-comum ao apropriar-se dos espaços públicos e de seus elementos – e que se depara com os *Truisms*<sup>28</sup> nos *Benches*, tende à reflexão, como nota-se em registros fotográficos que ilustram o contato do público com a obra.

Os *Truisms* não apenas “colocam em contradição certas estruturas ideológicas que geralmente são mantidas à parte”, mas as colocam em conflito aberto. Essa contestação-pela-contradição também é contextual, pois os *Truisms* expõem a falsa homogeneidade dos sinais da rua entre os quais são frequentemente colocados. Um encontro com eles, então, é como um encontro com a Esfinge: embora a pessoa receba respostas, não faça perguntas, a iniciação em nossa sociedade tebana é praticamente a mesma: enredamento no discurso (FOSTER, 1987, p.108).

Em entrevista a Seth Cohen, a artista indica que os *Truisms* “agem como um aviso de como as coisas são perigosamente reduzidas a uma frase ou a um pouquinho de informação. Eles foram sinceros, mas também foram um aviso”. Em seguida, questionada a respeito das teorias literárias correntes que versam sobre a remoção do autor de uma posição de autoridade ou responsabilidade e como ela própria lidava com isso em seu trabalho, Holzer destaca que, por encarar tópicos sensíveis e localizá-los nos espaços públicos, era preciso a sua orientação de “como” e “qual” os “significados” aparecem. Exemplifica através da série

---

<sup>28</sup> Encontram-se no anexo B todos os *Truisms* encravados em cada uma das superfícies dos seis *Benches*.

"Inflammatory Essays" e da irresponsabilidade que seria a publicação de alguns completamente sozinhos (HOLZER, 1990, p.155-157).

Há um perigo quando algumas das ideias são tomadas pelo seu valor nominal e eu queria ter certeza de que não incitaria a arrancar a cabeça de alguém. Em outro nível, com o diálogo, há mais espaço para interpretação e é claro que você nem gostaria de controlar tudo o que as pessoas tiram disso (HOLZER, 1990, p.157).

Foster (1987, p. 107) identifica em Holzer um tipo de estratégia "situacionista", pois através de "uma variedade de signos ela apresenta opiniões, credos, anedotas de uma maneira que tanto manifesta a dominação ativa no discurso cotidiano quanto a confunde por pura exibição anárquica". No entanto, faz ressalva que a acolhida dessa estratégia, no "nexo galeria/museu", pode minimizar seu conteúdo crítico-radical ao recuperá-la como simples, como "um exercício vanguardista, uma mera manipulação e não uma transformação ativa dos signos sociais".

Finalmente, a respeito do emprego da linguagem pela artista, Foster destaca que esta não sugere "apenas como a linguagem nos sujeita, mas como podemos desarmá-la; e aqui também a tática é a cumplicidade subversiva: 'é dentro da fala que a fala deve ser combatida, desencaminhada – não pela mensagem de que é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que é o teatro'" (FOSTER, 1987, p.108).

## 4 OBJETOS HÍBRIDOS E ESPAÇOS PÚBLICOS

O debate relativo à produção e recepção das obras selecionadas dos artistas aqui estudados nasce, invariavelmente, de questões híbridas. De um lado, os pressupostos do artista e seu discurso gerador, de outro, os estímulos e respostas do público a elementos urbanos que, sem clara sinalização indicando se tratar de objetos artísticos, provavelmente são/serão lidos como qualquer outro mobiliário urbano já reconhecido pelos transeuntes, uma vez que as tipologias usuais deste grupo compõem um “vocabulário urbano” comum. Portanto, discute-se, neste capítulo, a experiência estética elaborada pelos artistas, cujo principal objetivo é engajar o público no processo de construção, ou mesmo elaboração da obra, ressaltando que o meio intermediador dessa associação é o espaço público.

Assim, pontuamos que a recepção esperada dos híbridos poderá ocorrer, minimamente, em dois momentos: (1) o reconhecimento de mobiliários urbanos (especialmente bancos públicos e abrigos de ônibus) através do acesso ao “vocabulário” supracitado, que nos permite identificar que uma determinada superfície horizontal não tão distante do solo configura um assento e que a combinação de um plano horizontal a um vertical conforma um abrigo; e (2) uma vez apropriados, os híbridos lançam aos usuários sua mensagem – “inquietação” devido a alguma crítica de cunho sócio-político, ou o deleite, e o chamado à convivência receptiva entre os transeuntes, agregando experiências coletivas no espaço público.

### 4.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E O ESPAÇO PÚBLICO

No longo percurso histórico de um grupo de elementos distribuídos por espaços públicos que convencionou-se chamar de arte pública, a presença do pedestal foi um constituinte imprescindível para o seu reconhecimento como tal. Ao longo dos séculos, o monumento tradicionalmente escultural simbolizou a demarcação e o testemunho da história nas dinâmicas urbanas imortalizando – apesar da constante sujeição destes ao espírito revisionista de uma época – figuras e acontecimentos ditos “notáveis” em pedra ou bronze.

Como defende Zask (2015, p.1-4), não basta a localização das obras em espaços exteriores. É necessária a observação do quão a obra está “entre nós”.

Portanto, a autora distingue as "esculturas - espaço público" situadas no meio ambiente correspondente a um espaço público das "esculturas - lugar", capazes de configurar lugares, tomando emprestado o termo do artista estadunidense Carl Andre. As primeiras caracterizam-se por sua disposição central num pedestal, isolando tanto a escultura quanto o espectador "em favor de um relato de celebração ou de ostentação do poder político, que é ao mesmo tempo patrocinador e beneficiário simbólico". Já as segundas, questionam até mesmo sua concepção como obra de arte. A autora ilustra, através da Fonte *Stravinsky*, criada em 1983 por Jean Tinguely e Niki de Saint Phalle, que apresenta uma qualidade artística inerente à sua concepção mas, especialmente, na produção de sentidos e condutas que o público adota diante dela. A obra integra os seus usuários, bem como integra-se em seu ambiente, afinal, Tinguely, para sua realização, "passou um ano inteiro observando o curso do sol e a direção do vento, a multidão de crianças e o movimento dos caminhantes"

Maderuelo (1994, p.13), ao discutir a perda do pedestal, enxerga neste movimento um tipo de recolocação conceitual, afirmando novos conceitos de escultura e gerando "a ideia de uma arte mais específica dos 'espaços públicos'", que reflete, por sua vez "mudanças ideológicas, sociais, econômicas e políticas" daquela época, além da "ausência de vontade comemorativa e, como consequência, evidencia o caráter efêmero que se opõe à noção de permanência que caracterizava a escultura tradicional". Essa supressão alcançada pelos modernos, na arte contemporânea, ganha contornos mais "radicais" posto que, ao buscarem o contato direto entre o público e a obra, os artistas passam a criar composições que dependem dos corpos dos espectadores, convertendo-os em partícipes, materializando-as em propostas que empenham-se fisicamente pela imersão desses corpos nos trabalhos.

Nota-se que, em meio a uma série de atividades urbanas cotidianas, os artistas que investigamos neste estudo se valeram especialmente do ato de sentar-se executado pelos transeuntes em espaços públicos das cidades de Nova York e Minneapolis. Desse modo, propomos uma apresentação à problemática a partir de autores que, ao observarem as apropriações dos espaços públicos, revelaram alguns aspectos interessantes dessa dinâmica urbana aparentemente trivial.

Em *The Social Life of Small Urban Spaces* (1980) (A vida social de pequenos espaços urbanos, tradução livre), Whyte deteve-se à observação do comportamento de transeuntes em relação a diversos aspectos e infraestruturas dos espaços. Sublinhamos o diagnóstico relativo aos assentos públicos, ou seja, bancos, cadeiras e mesmo superfícies improvisadas, que oferecem aos transeuntes a possibilidade de se sentar e permanecer ao ar livre. Segundo o autor, a qualidade desses elementos está diretamente relacionada a sua materialidade, como forma, tamanho e matéria prima, mas também em como estão dispostos no espaço público, como o número de exemplares e sua distribuição em relação às dimensões e escala do espaço público e adjacências.

Ao enunciar premissas básicas ao bom desenvolvimento do planejamento urbano, Gehl (2013, p.118) enfatiza que este movimento deve ocorrer na pequena escala, na dimensão humana, pois “a consideração pelos sentidos diretos das pessoas é crucial para determinar se elas podem andar, sentar, ouvir e falar dentro de prédios, no bairro ou na cidade”. Uma boa cidade, apresentada ao nível dos olhos, deverá abarcar, para o autor, uma série de dinâmicas urbanas como a caminhabilidade, o lazer, a escala adequada do desenho de seus espaços e equipamentos entre outros, sendo que o que nos interessa particularmente neste momento é a sua interpretação de uma boa cidade para permanecer.

Denominadas “estacionárias”, essas atividades dividem-se em dois grupos segundo uma escala de grau de necessidade: o primeiro acolhe atividades inerentes à qualidade urbana, como a espera em cruzamentos ou em pontos de ônibus, e a segunda reúne atividades opcionais e recreativas, como sentar-se em bancos e cafés, onde “a qualidade da situação, do tempo e do local, é decisiva”. Cabe ressaltar que há diferenças nos usos “estacionários” do espaço público de acordo com o nível de desenvolvimento econômico dos países. Nos emergentes, essas atividades ocorrem, em sua maioria, a partir da necessidade, enquanto nos desenvolvidos a inércia ou ócio nos espaços públicos é mais influenciada por atividades opcionais. No entanto, Gehl (2013, p.134) é assertivo ao dizer que, independentemente de circunstâncias econômicas, a qualidade dos espaços e de seus equipamentos é condição fundamental para a qualidade da vida urbana.

Comparando a cidade a uma festa, Gehl (2013, p.147) afirma que aqueles que permanecem no espaço, os convidados, o fazem porque se divertem, concluindo que atividades como caminhadas e pedaladas são um interessante meio

de fruir pela cidade, mas as “de permanência são a chave de uma cidade viva [...] (e) realmente agradável”.

Como defendem Pochon e Schweizer (2012), o mobiliário urbano, especialmente os bancos públicos, é um elemento fundamental à vida urbana. Essas estruturas provêm aos transeuntes espaços de parada, repouso, bem como uma série de interações com o entorno, sendo extremamente úteis àqueles com mobilidade reduzida, por exemplo. Em sua multiplicidade de funções, acrescentam valor aos espaços, tanto ao nível da urbanidade quanto na qualidade de vida, “favorecendo contatos sociais” entre outras facilidades, e, em última análise, configuram bens culturais e simbólicos com forte apelo no imaginário popular.

Em seu manual “*S’asseoir dans l’espace public. Panorama autour du séjour urbain*” (2012, p.1), (Sentar-se no espaço público. Panorama da vida urbana, tradução livre), os autores, visando à formulação de alternativas para “(re)inserção inteligente de bancos públicos na paisagem urbana no seio de um planejamento integrado”, apresentam a problemática através de quatro eixos temáticos interpenetrantes: “funções”, “usuários e usos”, “espaço e ambiente” e “infraestrutura”. Em consonância com os estudos consolidados já citados, os autores se valem de algumas observações do comportamento pietonal na cidade de Zurique.

Partem da premissa de que, geralmente, os bancos permitem a seus usuários sentar ou mesmo deitar sobre sua superfície. Um espaço público carente desses mobiliários torna-se hostil e inacessível. No quadro abaixo, os autores sintetizam a relação entre as atividades de lazer, a qualidade do espaço e o banco público no contexto do lazer urbano. As características físicas, como ergonomia, conforto, mobilidade e acessibilidade sugerem atividades como repouso, recomposição, espera, observação, socialização/comunicação, leitura/trabalho e divagar/ócio, já a estética, identidade e cultura são capazes de dotar o espaço de valores como atratividade, convivialidade, qualidade de vida e urbanidade. Enquanto que, por sua vez, as atividades praticadas nestes mobiliários, a partir de sua intensidade e qualidade, são um diagnóstico dos atributos do espaço público no qual inserem-se.

Quadro 11 – Quadro de funções relacionando o banco público, atividades de lazer e a qualidade do espaço.



Fonte: Pochon & Schweizer (2012) traduzido pelo autor (2022).

Da realização de uma leitura comparada da produção dos cinco artistas estudados nesta dissertação, emerge um interessante aspecto em comum: a lógica desenvolvida nas obras onde o ato do público de sentar-se sobre as superfícies produzidas pelos artistas como condição indispensável para a sua ativação.

Ampliando consideravelmente a proposta de um banco público, de uma mesa de piquenique ou de um abrigo de ônibus, esses artistas propõem ao transeunte uma “facilidade urbana” que está encoberta por camadas de discussões estético-conceituais. Nessa relação controversa, o usuário do mobiliário urbano é submetido a algo que não necessariamente aconteceria caso o artista explorasse suas problemáticas de outra maneira, como numa instalação imersiva, mais subjetiva ou genérica, e especializada em grande escala, por exemplo.

Confunde-se o usuário pela dissimulação de um vocabulário que *a priori* todos sujeitos urbanos são capazes de identificar. Irremediavelmente, este usuário

converte-se em observador – que por sua vez ainda não é a sua posição “final” esperada pelos artistas; nesta experimentação, aquele que lança a provocação espera que seu público aproxime-se, sente-se, e produza a obra através de toda uma reflexão introspectiva ou mesmo pelas trocas coletivas que estão passíveis de ocorrer. Assim, os artistas transmutam o ato de sentar-se na cidade como prática ordinária e cotidiana dos sujeitos urbanos em prática artística engajada. A discussão da inserção destes objetos híbridos na cidade contemporânea, as reações passíveis de ocorrer e a relação entre experiência estética e espaços públicos são temas tratados a seguir.

Em comum, os artistas, uns mais, outros menos, negam a participação passiva do sujeito com a obra. O que não quer dizer negá-los o lazer e o descanso promovidos por tais elementos urbanos. Todos os transeuntes são chamados a executarem, a partir de sua apropriação, aquelas obras, no entanto, a recepção da mensagem e o engajamento individual ou coletivo por parte dos espectadores depende do quão dispostos estão os sujeitos a deixarem-se tomar pelos estímulos.

Não é uma atividade óbvia, e nem precisa ser. A seguir, a observação da obra de Holzer em dois momentos ilustra posicionamentos distintos possíveis desse espectador/usuário. Na primeira, a transeunte repousa sobre o assento, tendo ou não encarado os *Truisms* ali encravados antes de posicionar-se passiva à obra. Já na segunda, a senhora retratada está nitidamente compenetrada em sua leitura, que consiste compreender, por exemplo, a relação entre:

Um homem relaxado não é necessariamente um homem melhor [...] as crianças são as mais cruéis de todas / as crianças são a esperança do futuro [...] as pessoas não se comportam se não tiverem nada a perder / o amor romântico foi inventado para manipular as mulheres [...] a verdadeira liberdade é assustadora [...] você não sabe o que é até que você se apoie (HOLZER, 1986).

Figuras 10 e 11 – Diferentes apropriações sobre a obra *Benches*, Jenny Holzer



Fonte: Public Art Fund (1989-1990)<sup>29</sup>.

Para aproximarmo-nos melhor da necessidade dessa interação entre obra/público, objeto artístico/espectador convertido em partícipe, recorreremos a uma literatura que pensa justamente nessa “participação operante” em processos de criação artística. Apesar de nossos exemplares existirem e se prestarem à dinâmica urbana independentemente de uma participação que vá além da simples utilização da obra enquanto mobiliário urbano – poderíamos pensar também no sujeito produzindo materialmente o objeto do qual se valeria após, já no processo de apropriação, associando-se às ideias de participação, experiência, estética relacional, por exemplo –, os artistas ainda sim interessam-se e esperam o engajamento, como já dito, mais assertivo e menos passivo.

Apesar de essa metodologia no fazer artístico poder ser encontrada bem antes – como na acepção de um caminho híbrido das artes desde as vanguardas – é a partir da década de 1950 que o espectador ganha esse protagonismo como um elemento imprescindível à concretização da obra. Anteriormente à difusão dessa consciência, em 1934, John Dewey, expoente da filosofia pragmatista e da educação progressiva estadunidense, publica *“Art as Experience”* (Arte como Experiência, publicado em português pela Editora Martins Fontes, 2010), onde desenvolve, como deixa explícito o próprio título, a noção da arte como experimentação, relacionando a

<sup>29</sup> Disponível em: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/benches/> . Acesso em: 10 out 2021.

experiência artística à própria vida cotidiana<sup>30</sup>. “A arte, portanto, prefigura-se nos próprios processos do viver” (DEWEY, 2010, p.92).

Dewey (2010, p.61) não acreditava em um conceito de arte distante dos interesses da vida e afirma que o que no tempo presente é consensualmente lido como arte, a exemplo do Partenon, “só tem (sua) estatura estética (confirmada) na medida em que se torna uma experiência para um ser humano”. A arte e seu contato com os sujeitos resumem-se na experiência. Temos uma direção contrária ao senso comum: o atributo artístico, aqui, não está depositado sobre o objeto e sim no contato, na experiência que o sujeito tem ao deparar-se com ele, em outras palavras, a obra de arte não consiste na produção material do artista, mas na experiência que estabeleceremos com ela.

Deste contato, observa-se a manifestação de uma experiência sensorial que, por sua vez, conduzirá à experiência estética, onde “a experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação” (DEWEY, 2010, p.89).

Para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original [...]. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra.<sup>31</sup> Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte. O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. **Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e seu interesse.** Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de **extração daquilo que é significativo** [...] Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista [...] Sua “apreciação” é uma mescla de retalhos de saber com a conformidade às normas da admiração

<sup>30</sup> Como pontua Vinhosa (2011), “Ora, a arte, embora constitua uma prática social diferenciada, não está separada da vida, antes a integra ao participar do modo como produzimos novas realidades” (VINHOSA, 2011, p.47).

<sup>31</sup> Vinhosa (2011) também aponta nessa direção: “Na condição que o receptor partilhe da visão de mundo do artista, os mundos deste e daquele entram em interface no momento mesmo em que o receptor “produz” a obra”; e se o artista, “ao realizar seu trabalho, aspira partilhar seu mundo com o outro, o receptor, por seu turno, ao servir-se da obra, vê emergir dessa experiência uma superfície de contato. Nesse assentimento, percebe-se uma forma de vida compartilhada delinear-se no espaço comum” (VINHOSA, 2011, p.45-58).

convencional e com uma empolgação afetiva confusa, mesmo que genuína (DEWEY, 2010, p.137, grifos nossos).

Inspirados pela percepção de Dewey, observamos e situamos, neste ponto, os objetos híbridos. Dessa experiência, ou seja, da entrega do público ao artista através de seu contato com a obra, pode-se extrair algo que não é tão somente a sua utilidade, mas também a possibilidade de uma fruição estética. No entanto, apoiado na concepção de Jauss (1978), de “horizonte de expectativa” do receptor, portanto, uma esfera tanto estética quanto sociológica que diz respeito aos “códigos estéticos compartilhados por um grupo social assim como aos interesses e às necessidades do grupo, condicionados pela situação histórica e econômica”, Vinhosa (2011) apresenta a ressalva de que “um objeto artístico qualquer só funciona como obra caso satisfaça às exigências do receptor em relação à arte e ao mundo”:

[...] se é possível afirmar que o receptor “produz” a obra, é porque ele a reconstitui segundo o horizonte de suas expectativas no mesmo tempo que a apreende. Por outro lado, como a obra procede de intencionalidade, o confronto com ela leva o receptor a redimensionar seu universo de referências e, por conseguinte, seu horizonte de expectativas. A experiência do sentido converge, então, as informações cotidianas no objeto com as experiências daquele que o experimenta. Nesse campo exploratório, **a obra escapa às regras em seu sentido restrito**. Podemos sustentar, assim, que, de fato, a relação estética põe em curso uma produtividade (VINHOSA, 2011, p.28, grifos nossos).

Em um segundo plano, poderíamos comentar rapidamente outras tendências que, apesar de não se enquadrarem especificamente nas obras discutidas pela pesquisa, lançam luz sobre problemáticas bem próximas ao entendimento que construímos da necessidade de ocupação total, ou seja, o uso e o entendimento por parte do público destes mobiliários.

Ao final da década de 1990, encontramos, nos escritos de Bourriaud (2009, p.13), a identificação de uma estratégia denominada “estética relacional”. Por esse conceito o autor observa, no processo em ascensão na arte contemporânea – da concepção à sua materialização –, obras que “esboçam várias utopias de proximidade”, ou seja, propunham uma interação maior entre o público e a obra,

minimizando consideravelmente o controle exercido pelos artistas no resultado final. A concepção de arte que o autor nos apresenta afasta-se de uma genérica designação enquanto “conjunto de objetos” situadas na linha do tempo da história da arte, posicionando-se bem mais como “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos”. Já por arte relacional, o autor reúne um “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo.” Gerada em meio a “reuniões casuais e caóticas entre signos e formas” onde os artistas proporcionam o encontro fortuito entre obra e público, a arte finalmente “não apresenta o resultado de um trabalho, ela é o próprio trabalho ou o trabalho que virá” (BOURRIAUD, 2009, p.147).

Pensando a obra de arte a partir de um conceito ampliado e afastando-a do entendimento como “objeto puro e simples, mas (sim) na rede de intenções por meio da qual o artista engendra sua postura ético-estética” e emergindo de uma “experiência de mundo que ultrapassa a do mundo da arte”, Vinhosa (2011, p.45) crê que a relação entre obra e público poderá ter “entradas” tanto mais amplas (através de “estratégias notadamente públicas”) quanto estreitas (uma vez que a “comunidade, antes de ser uma entidade *a priori*, se funda na experiência do sentido”):

Na condição que o receptor partilhe da visão de mundo do artista, os mundos deste e daquele entram em interface no momento mesmo em que o receptor “produz” a obra. Assim, da atitude *de* artista à atitude *do* artista, a forma artística proposta pode escapar aos limites impostos pelo campo e se lançar no mundo (VINHOSA, 2011, p.45).

Quando estabelecida nos espaços públicos, o que existe entre a experiência estética oferecida pela obra e o local (*site*) onde insere-se é a conformação de uma zona de contato que Vinhosa (2011, p.47) denomina de “espaço poroso”. Extrapolar uma aparente fronteira estabelecida entre arte e vida (sinônimo do real ou realidade) é a tônica que o autor identifica como anseio comum às práticas atuais. No entanto, muitas dessas experiências acabam conformando intervenções no “espaço urbano – entendido como lugar preferencial onde a realidade se manifesta – por meio de

inserção de objetos ou ações com frequência sem traços artísticos muito evidentes e, portanto, indeterminados quanto aos fins a que se prestam”.

Se o contexto é o que estabelece as condições para a existência da obra como tal, não podemos esquecer que ele abraça igualmente o receptor. Dessa forma, a obra de arte, entendida como objeto concretamente manifesto, está no centro do evento ao qual o receptor se vê integrado. É ela que o conduz ao *estado de felicidade*: a satisfação de receber o que ele experimenta. Decerto, a forma artística que o objeto assume encontra correspondência em certas regras de receptividade, mas que de alguma forma, podem ser extrapoladas tão logo os usos que o objeto assume sejam contingência do contexto de sua recepção (VINHOSA, 2011, p.59).

Nas obras percorridas aqui encontramos a materialização do pensamento ético-estético de cinco artistas que trabalharam sutilmente os processos de aproximação, apropriação e engajamento – tanto que todos os exemplares, mesmo que em diferentes graus, mimetizam-se na paisagem urbana, podendo ser interpretados dentro do grupo de tipologias comportados pela terminologia do “mobiliário urbano” –, no entanto, os estímulos físico-mentais que emergem apresentam algumas particularidades:

Burton, Acconci e Holzer operam a criação de microambientes a partir da disposição de seus elementos escultóricos hibridizados sob a lógica instalativa. Cada peça existe e poderia ser interpretada isoladamente – especialmente se compreendidas como mobiliários urbanos –, mas a obra final é o conjunto de assentos que configuram a *Urban Plaza South* e a *Urban Plaza North*, o novo desenho de praça que emerge da instalação das cápsulas em *More Balls for Klaper Hall*, e a configuração de dois espaços circundados pela reunião dos *Benches*.

Já Armajani e Adams focalizam o objeto em si, apesar deste conformar um ambiente ainda mais particularizado, fruto do trânsito e apropriação do sujeito no interior de um elemento que é ao mesmo tempo escultórico e instalativo. Em *Gazebo for Four Anarchists* há o enjaulamento do usuário em meio ao mobiliário, distorcendo o posicionamento privilegiado de controle visual do espaço público que é oferecido pelos coretos e em *Bus Shelter II* – o que é também possível de identificar nos outros abrigos concebidos pelo artista – há a assimilação inconsciente da denúncia

à amnésia coletiva através das imagens selecionadas por Adams e o reposicionamento do sujeito diante dos usos regulares de um abrigo de ônibus.

No entanto, outra identificação parece viável. Em Adams e Holzer, o pensamento crítico dos autores está explicitamente presente na combinação imagem-texto ou simplesmente texto, especialmente pela presença de figuras, contextos ou palavras chave que ativam esse conteúdo perscrutador – a imagem de um barco de refugiados vietnamitas ou a sentença “*Torture is Barbaric*”, por exemplo. Já em Burton, Armajani e Acconci, apesar de todos terem sido bastante engajados, seja pela observação do conjunto de suas obras, seja na ação de trabalhar novas maneiras de interação nos espaços públicos através das obras aqui descritas, há uma aproximação formal maior entre a materialidade dos híbridos e a funcionalidade inerente ao mobiliário urbano.

Finalmente, marcamos uma vez mais a presença destes objetos híbridos no campo conceituado pelo “entre”. Apresentamos e discutimos este conjunto de obras que complexifica aquilo que existe na tangência do ambiente construído com as práticas artísticas atreladas aos espaços públicos contemporâneos. Situam-se no encontro da experiência estética e do ato de sentar-se nos espaços públicos, ou, para seguirmos a lógica que nos guiou neste estudo, na hibridização destas ocorrências.

Nesta observação, não nos interessou a mera apropriação dos mobiliários urbanos pura e simplesmente. Detivemo-nos sobre o micro-meio-ambiente estimulado pelos artistas ao configurarem novas disposições **de e do espaço público** a partir de suas obras ou mesmo os atributos estéticos e a densidade conceitual que despontam dessa produção. Nosso maior interesse, ao considerar o hibridismo entre arte pública e o mobiliário urbano, é a experiência também híbrida proporcionada por estes objetos: possibilidade de fruição estética – levando em consideração especialmente sua plástica – e ocupação –, que recai sobre a materialidade que configura “superfícies úteis”.

Pensar neste hibridismo significa ratificar o espaço público como um lugar tão desafiador quanto privilegiado para a produção artística na contemporaneidade. Dessa relação alcançada entre os objetos híbridos e os espaços públicos emergem, continuamente, novas possibilidades estético-materiais que, por sua vez, alargam as possibilidades que os sujeitos urbanos têm de se apropriar e vivenciar os espaços públicos.

## 4.2 REVERBERAÇÕES NOS ESPAÇOS PÚBLICOS CONTEMPORÂNEOS

Neste mundo de culturas intensamente globalizadas – e por quê não dizer hibridizadas –, encontramos diversos projetos situados em uma zona de convergências entre a arte, a arquitetura e o design ao longo do percurso desta dissertação. Falar em influências diretas não nos parece ser acertado, tampouco prudente, mas tantos outros artistas propuseram tanto a aproximação entre a arte pública e os mobiliários urbanos através de “apropriações” quanto a materialização por meio da concepção de objetos artísticos nitidamente influenciados pela estética dos mobiliários. Dessa maneira, comentaremos brevemente algumas experiências que, isoladamente, somam aspectos importantes para análise da relação obra-espaco(s).

Ugo la Pietra, atuante desde a década de 1960, propõe um passo além daquilo que discutimos aqui, o sentar-se nos espaços públicos. O artista italiano propõe “habitar a cidade” e, vislumbrando tal sorte de apropriação, aproxima-se das mais variadas tipologias do mobiliário urbano, propondo reconfigurações, ajustes, além de propriamente concebê-los e organizá-los de modo a transportar para os espaços públicos a compreensão de um espaço doméstico. Assim, sublinha que “o ambiente urbano (expressão formalizada de todos os elementos que compõem o nosso cotidiano) é a base de quase todas as (suas) pesquisas”:

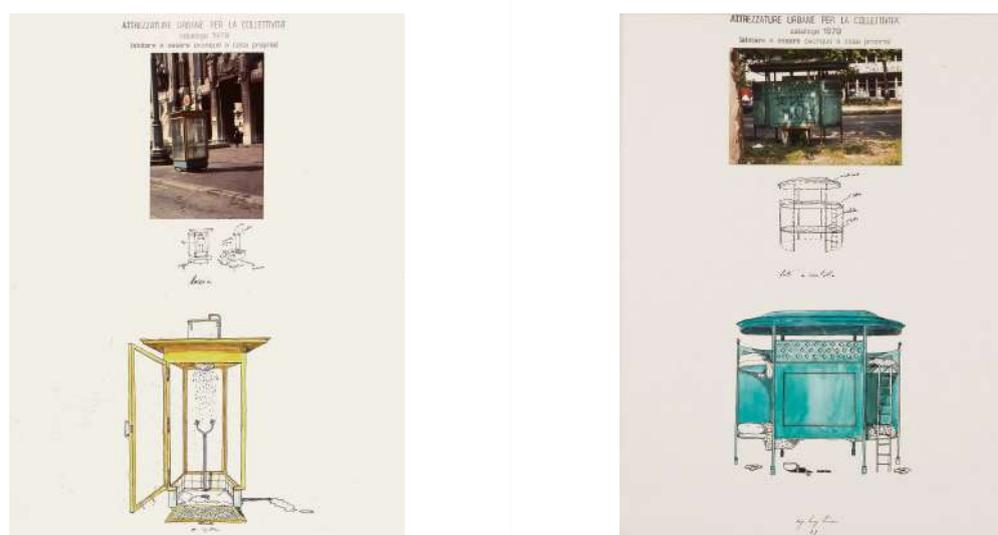
Perseguindo o sonho situacionista de uma reapropriação subjetiva do espaço, o artista-arquiteto desvia, transgride, reinterpreta transformando, por exemplo, o mobiliário urbano em “estruturas de serviço para o espaço doméstico” (Reconversão Projetual, 1977-79) e assim concretizando o seu slogan-programa “Viver na cidade significa estar em casa em qualquer lugar” (FRAC, 2009, p.2, tradução livre).

Segundo o próprio artista:

Quando li pela primeira vez, em um pequeno livro que reunia a ideologia expressa na década de 1950 pela Internacional Situacionista, a frase “Viver é estar em toda parte em casa”, percebi que grande parte de minhas operações se concentrava na tentativa de apropriação do território urbano onde vivi, indo além do conceito de “espaço para usar” para um “espaço para habitar” (PIETRA, 2009, p.4, tradução livre).

Nas imagens a seguir vemos o desenvolvimento de sua concepção em ambas abordagens: adaptação de mobiliários existentes e produção de originais e seu emprego em reconstituições do ambiente doméstico no espaço público.

Figuras 12 e 13 - Plano de reconversão “*Attrezzature urbane per la collettività*”, Ugo la Pietra



Fonte: Ugo la Pietra, 1979<sup>32</sup>.

Figuras 14 e 15 – Reconstituição do ambiente doméstico no espaço público



Fontes: Pimar italian limestone (2017) e Public art fund (2017)<sup>33</sup>, respectivamente.

<sup>32</sup> Disponível em: <https://ugolapietra.com/en/the-1970s/art-in-the-society/>. Acesso em: 18 fev 2022.

<sup>33</sup> Disponível, respectivamente em:

<https://www.pimarlimestone.com/pimar-ugo-la-pietra.html/pimar-museo-maga.html> e <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/liz-glynn-open-house/>. Acesso em: 18 fev 2022.

## Figuras 16 e 17 – Adaptação de mobiliários urbanos



Fontes: Ugo la Pietra (2017) e Revista Piseagrama (2004)<sup>34</sup>, respectivamente.

Nestes dois últimos grupos de imagens, observamos além de La Pietra, dois projetos em diálogo. O primeiro, *Open House*, de Liz Glynn, transforma a *Doris C. Freedman Plaza* em um “salão de baile ao ar livre”. Esses mobiliários temporários são reproduções em concreto de luxuosos sofás, cadeiras e banquinhos *Louis XIV* de originais de uma mansão não tão longe dali. Esta revisão proposta pela artista “convida o público a desfrutar de um espaço interior anteriormente exclusivo, agora aberto e acessível a todos”. E a curadoria da mostra questiona: “Neste fac-símile estranho, Glynn aborda a face em evolução de uma cidade: quem tem acesso ao espaço em uma sociedade que está cada vez mais dividida em linhas socioeconômicas?” (PUBLIC ART FUND, 2017).

Contestar as divisões e privações nos espaços públicos está presente também na segunda obra em contraste, a La Pietra. Santiago Cirugeda<sup>35</sup>, comentado anteriormente como referência à Zanatta, propõe “*Recetas Urbanas*”, isto é, ocupações efêmeras de terrenos e espaços públicos abandonados ou carentes de infraestrutura básica aos transeuntes. Como faz parte do vocabulário da plataforma Arte Útil, Cirugeda, entendido como “iniciador”, “usa sua posição como artista e arquiteto para capacitar os cidadãos a agir, explicando como subverter regulamentos e convenções”. Pensando na facilidade em colocar o projeto em prática, foi criado um kit de ferramentas, distribuído gratuitamente, contendo

<sup>34</sup> Disponível, respectivamente em:

<https://ugolapietra.com/en/solo-exhibition-ugo-la-pietra-istruzioni-per-abitare-la-citta/> e <https://piseagrama.org/receitas-urbanas/>. Acesso em: 18 fev 2022.

<sup>35</sup> Um perfil do projeto *Recetas Urbanas* de Santiago Cirugeda está disponível na plataforma Arte Útil: <https://www.arte-util.org/projects/recetas-urbanas/>

“instruções e orientações para construir, expor ou criar espaço usando as estruturas já disponíveis na cidade” (ARTE ÚTIL, [s.d.]).

Vale comentar que este projeto, bem como tantos outros, que propõem “utilidades urbanas”, acabam sendo entendidos pela terminologia do “urbanismo tático”, isto é, propostas, geralmente, efêmeras, de baixo custo e colaborativas, que propõem intervenções pequenas e pontuais, mas que têm a capacidade de, como defende Fontes (2013), deixar marcas permanentes nos espaços públicos. Podem ocupar tanto espaços degradados, chamando atenção para suas problemáticas, quanto espaços já valorizados, no entanto pouco convidativos à apropriação dos transeuntes. Assim, seja qual for a abordagem praticada, a intenção repousa no restabelecimento da urbanidade do local de intervenção.

Outro aspecto que nos chamou a atenção e vale um comentário é a associação de artistas a um projeto de reconfiguração da imagem/paisagem das cidades ou de um espaço público em especial, e que por falta de expressão similar tão eficaz em língua portuguesa utilizaremos *rebranding*. Estes artistas associam sua própria linguagem a uma série de objetos de design utilitários – produzindo inclusive outras discussões nesta zona de tangenciamentos – além de produzir novos elementos urbanos, naturalmente híbridos.

Figuras 18 e 19 – Mobiliários urbanos desenvolvidos por José de Guimarães



Fonte: Nuno Ladeiro Arquitetura e Design (2000)<sup>36</sup>.

Esse entendimento pode ser exemplificado através de algumas obras de José de Guimarães. Este artista português, cuja linguagem é bastante influenciada por simbologias africanas e ameríndias, imprime tais códigos em copos, tapeçarias, murais públicos, entre outros, sendo a produção de um bom número de mobiliários urbanos o que mais nos chama a atenção. Devido ao interesse expressivo do público japonês em sua estética desde o final da década de 1980, a municipalidade de Kushiro o convida a intervir “urbanística e escultórica(mente) no centro da cidade (o), que incluía iluminação pública, mobiliário urbano, máquinas automáticas, fontes, abrigos, uma calçada, esculturas de sinalização de espaços importantes e outras sinaléticas diversas” (CERQUEIRA, [s.d.]).

O resultado, como pode-se observar nas imagens anteriores, é a concepção de diferentes tipologias do mobiliário urbano notadamente distintas ao sistema característico de elementos urbanos pré-existentes. São esteticamente convidativos e plasticamente interessantes. Guimarães cria, dessa maneira, exemplares de arte

<sup>36</sup> Disponível em: <https://nunoladeiro.com/a-arte-urbana-e-o-design-de-jose-de-guimaraes/>. Acesso em: 18 fev 2022.

pública hibridizados aos mobiliários urbanos, transformando decisivamente a paisagem urbana e as dinâmicas nos espaços públicos de uma inóspita ilha.

(Essa) nova cidade, povoada de formas sensuais, cintilante de cor e luz e onde o próprio nevoeiro se torna parte fundamental da nova cenografia urbana, como que se converte num espaço encantado que já mais se assemelha ao universo fantasioso de José de Guimarães que às urbes cinzentas do Japão (CERQUEIRA, [s.d.]).

Duas outras experiências, também próximas ao campo do design de mobiliários, são as do artista dinamarquês Jeppe Hein e do arquiteto e designer brasileiro Guto Requena.

Jeppe Hein é um artista conceitual e minimalista dinamarquês cujos interesses – especialmente a linguagem e os reflexos – estão articulados dentro da lógica de participação. Atuante nos espaços intra e extramuros, Hein alcança na série *Modified Social Benches*, realizada desde meados dos anos 2000, grande feito ao atrair um público diversificado para suas obras, que consistem em, como dá pistas o próprio título, modificações na concepção lógica de um banco público. O artista não propõe uma superfície para o sentar e outra para o recostar. A lógica é invertida, assim, os transeuntes encontram um dispositivo que assemelha-se à forma de um banco, mas o chamam a sentar-se de modo totalmente diferente do usual.

São bancos que de tão lúdicos possibilitam até mesmo apropriações fora do comum. Afinal, as superfícies ilógicas combinam e distorcem as possibilidades do sentar, que para o artista se tornou um dos meios de interação com seu público. Os bancos são atraentes tanto pela curiosidade – sendo ocupados por corpos que moldam-se diante de sinuosidades imprevisas – quanto pela necessidade – no repouso individual ou na formação de pequenos grupos que, invariavelmente, também estão envolvidos neste micro ambiente. Independentemente, o artista afirma que, assim, “as pessoas são convidadas a desempenhar um papel ativo não apenas "usando" os bancos como assentos, mas ampliando as oportunidades de prática social oferecidas por um banco”.

Figuras 20, 21, 22 e 23 – Diversas materializações da série *Modified Social Benches*, diversas localidades, Jeppe Hein



Fonte: Jeppe Hein<sup>37</sup>.

Normalmente pintados em cores chamativas, os bancos se apresentam dessa maneira como mais uma alternativa ao interesse já provocado pelas formas inusitadas. Segundo Hein, os bancos amarelos, por exemplo, “dão ao parque um brilho suave e recebem os visitantes com carinho em todas as estações”. No entanto, uma série de bancos pintados de branco chamam atenção para outro aspecto. Em meio a confusão visual provocada pela paisagem urbana, estes bancos, neutralizados, além de promover apropriações ainda mais “radicais”, também evidenciam o mobiliário e as soluções estéticas adotadas pelo artista.

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www.jeppehein.net/>. Acesso em 18 fev 2022.

Figuras 24 e 25 – *Modified Social Benches A-K*, Jeppe Hein, diversas localidades, Jeppe Hein



Fonte: Jeppe Hein (2006)<sup>38</sup>.

Da investigação da arquitetura, comunicação e comportamento social no espaço urbano, uma série de projetos de bancos nasceu sob o título comum de Bancos Sociais Modificados. Os desenhos dos bancos emprestam sua forma básica do onipresente banco de jardins e parques, mas são alterados em vários graus para tornar o **ato de sentar um esforço físico consciente**. Com suas modificações, os bancos transformam seu entorno em **locais de atividade ao invés de descanso e solidão**; promovem o **intercâmbio entre os usuários e os transeuntes**, conferindo ao trabalho uma qualidade social. Devido às suas alterações, os bancos acabam por ficar em algum lugar entre um objeto disfuncional e um mobiliário funcional e, portanto, evidenciam a **contradição entre obra de arte e objeto funcional** (HEIN, *on-line*, [s.d.], tradução livre).

Por fim, um exemplar brasileiro que comentaremos é produto do arquiteto e designer Guto Requena. Vale ressaltar que, apesar da reconhecida tradição brasileira desde o começo da segunda metade do século XX na construção de uma arte participativa e engajada nos espaços públicos, marcada, por exemplo, pela ação de Oiticica, Clark, Pape entre outros, não é possível traçar um paralelo de hibridizações entre arte pública e mobiliário urbano consistente na produção nacional. Entretanto, as cidades brasileiras, especialmente as de médio e grande

<sup>38</sup> Disponível em: [https://www.jeppehein.net/project\\_id.php?path=works&id=118](https://www.jeppehein.net/project_id.php?path=works&id=118). Acesso em: 18 fev 2022.

porte, acumulam diversas experiências de aproximação entre arte, sujeitos e espaços públicos através da já comentada estratégia do urbanismo tático.

Requena em “Meu coração bate como o seu” concebe uma escultura monumental que se espacializa na Praça da República, emblemático local para a comunidade LGBTQIA +, na capital paulista, através de desdobramentos de tubos que partem de um miolo central e que, ao tocarem o chão, oferecem diversos assentos, sendo reconhecida pelo próprio designer como “híbrido entre mobiliário público urbano e escultura”.

Figura 26 – Meu coração bate como o seu, Guto Requena, São Paulo, Brasil



Fonte: Archdaily (2008)<sup>39</sup>.

Um eixo principal é formado pintado nas cores do arco-íris. Nas extremidades, luzes piscam como a batida de um coração e, do interior dos tubos, ouve-se depoimentos de ativistas da comunidade LGBTQIA +.

Esta série de experiências brevemente comentadas, apesar de suas peculiaridades e distanciamentos espaço-temporais entre si, nos trazem insumos para a conclusão de nossa discussão a respeito da relação entre arte e espaços públicos na contemporaneidade, articulada pela noção de hibridização entre a arte pública e os mobiliários urbanos.

---

<sup>39</sup> Disponível em:

<https://www.archdaily.com.br/br/912316/meu-coracao-bate-como-o-seu-estudio-guto-requena>. Acesso em: 18 fev 2022.

Em comum, tanto estes últimos quanto os cinco artistas estadunidenses apresentados na dissertação buscam decompor uma série de barreiras a partir de sua presença nos espaços públicos: a noção de público e privado, a proximidade ou distanciamento entre o sujeito e a obra e a participação ativa ou passiva do público diante da arte que tem lugar nos espaços públicos é problematizada.

Ao longo da pesquisa, privilegamos a perspectiva do artista diante do processo de hibridização enunciado. No entanto, a observação deste movimento a partir de arquitetos e designers reitera algumas de nossas interpretações. Para atrair efetivamente o grande público, ou seja, todo e qualquer transeunte, é necessário o esforço do proponente em desenvolver um meio efetivo, envolvente, a uma gama tão grande de necessidades e interpretações sobre o espaço público. Uma solução plausível ainda parece ser mimetizar o produto artístico na paisagem urbana através da concepção de mobiliários. Aliás, reiterando-se certa predileção pelos assentos públicos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do complexo, múltiplo e plural cenário de hibridizações oferecido pela sociedade contemporânea através de suas mais diversas manifestações, a presente pesquisa buscou endereçar uma discussão diante dos possíveis hibridismos que emergem das práticas artísticas de vanguarda e sua relação com o Ambiente Construído, encarnado especialmente pelos espaços públicos. Neste recorte, nos interessamos especialmente pelo movimento de alguns artistas em direção à hibridização de suas linguagens em uma série de elementos urbanos, popularmente conhecidos pela terminologia de “mobiliário urbano”.

Nosso referencial teórico reuniu algumas conceituações necessárias e norteadoras da presente discussão. Partimos da necessidade de delimitação do entendimento que fazemos do mobiliário urbano e de nosso interesse pelo olhar contemporâneo sobre a arte pública ao notar os novos tons que diversos artistas passam a desenvolver a partir das décadas de 1960 e 1970, ou seja, aos novos tons que tais artistas dão à arte pública ao atuarem nos espaços públicos. Esse novo gênero, conhecido por “*New Genre Public Art*”, classifica a arte pública como arte ativista, geralmente fora dos domínios institucionais, e através da qual o artista se relaciona diretamente com o público, questionando-o acerca de embates sociais e questões políticas latentes. Além desses dois conceitos, apresentamos a própria compreensão do hibridismo e o seu posicionamento nas discussões contemporâneas relativas à evolução de novas linguagens artísticas ao longo do século XX.

Imersos na literatura que há um pouco mais de três décadas é referenciada frequentemente por pesquisas brasileiras e internacionais, selecionamos a problemática contida na hibridização da arte pública com o mobiliário urbano, processo que se iniciou na década de 1960, perpassa a década de 1970, intensificando-se em 1980 e reverberando nas produções artísticas do século XXI. Encontramos, no contexto dos Estados Unidos, um cenário favorável para o desenvolvimento da problemática, pois tanto autores, críticos, curadores e mesmo artistas são unânimes na identificação desse ambiente como precursor de muitas práticas híbridas entre o pensamento/conceito e o utilitarismo de novos objetos artísticos na contemporaneidade. É este o local onde pôde-se identificar mais

intensamente o movimento que discutimos, da hibridização entre arte pública e mobiliário urbano.

Assim, emergem os artistas selecionados para ilustrar a problemática: Scott Burton; Siah Armajani; Vito Acconci; Dennis Adams; e Jenny Holzer. Algumas de suas obras, semioticamente lidas enquanto ícones do mobiliário urbano, reservam camadas de discussões sócio-políticas bastante estruturadas e provocadoras. Em comum, estes artistas mimetizam suas obras nos espaços públicos, possibilitando a atração de um público maior, mais heterogêneo e não necessariamente iniciado no campo teórico-metodológico das artes. São elas: *Urban Plaza South & Urban Plaza North* (1984 - 1985); *More Balls For Klapper Hall* (1997); *Gazebo for Four Anarchists: Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci* (1993); *Bus Shelter II* (1986 - 1988); e *Benches* (1989 - 1990), respectivamente.

O estudo destes exemplares a partir dos registros fotográficos dão pistas das apropriações estabelecidas entre as obras e o seu público. No entanto, o que mais nos interessa, tendo em vista a impossibilidade de observar a dinâmica de todos esses exemplares *in loco*, seja pela distância geográfica entre pesquisador-obra, ou pela efemeridade de algumas propostas, é a discussão da intenção constitutiva de cada peça, desde sua concepção ao oferecimento ao público, os transeuntes, de um “objeto artístico útil”; tanto no estreitamento de laços artista-público quanto na vida urbana. Ademais, verifica-se a experiência estética proporcionada por estes trabalhos e a sua relação com os espaços públicos através da concepção de estruturas e dinâmicas características a este ambiente: os bancos públicos e o repouso e a contemplação advindos do sentar-se ao ar livre.

Ao longo dessa pesquisa pôde-se observar também a interlocução que críticos, curadores e pesquisadores promoveram entre os próprios artistas selecionados dentro de nosso recorte, apresentando-os comparativamente seja através de seus registros críticos, publicações ou propostas curatoriais.

Por fim, reitera-se a hipótese levantada pela pesquisa de que a produção desses objetos híbridos ocorre devido ao anseio destes artistas de atingirem efetivamente o grande público com suas reflexões e provocações. Uma arte extramuros e genuinamente pública, uma vez que trata o espaço público como o suporte e o meio, e os receptores seu público, que é também por vezes, o próprio produtor. Essa nova arte (pública) depende ativamente de suas apropriações, engajamento e das respostas emocionais emitidas ao/pelo público.

O princípio básico da apropriação de mobiliários existentes, mas sobretudo da produção de novos, é a capacidade deste produto advindo de um processo de hibridização atingir um público maior, transformando usuários e observadores do/no espaço público em um público também híbrido, imerso nas complexidades acentuadas pelos artistas, simplesmente, ao se valerem dos mobiliários urbanos ao seu redor. Essa estratégia parece ser bem-sucedida, pois, diferentemente de algum tipo de performance ou instalação, a arte pública sob a forma de um mobiliário urbano torna-se incontornável, bem como as reflexões advindas da relação do sujeito com aquele mobiliário nada ingênuo ou ordinário.

No entanto, concluímos esta investigação cientes da total autonomia do sujeito – transeunte – diante de nossos objetos híbridos. Como alerta Richard Serra (1973), talvez um dos mais paradigmáticos artistas que transitam pelos espaços públicos, não cabe ao objeto artístico prever todas as reações possíveis que dele possam emergir. Em suas palavras, “(...) as minhas peças se relacionam a andar e olhar. Mas eu não posso dizer a alguém como andar e olhar”.

Concluímos, portanto, que além da incapacidade descrita pelo artista no controle sobre o público de ações como o “andar” e o “olhar”, situamos aqui também nossa investigação acerca desta experiência estética prevista ou induzida, que agrega-se a movimentos estacionários nos espaços públicos através do sentar-se. Reiteramos o paradoxo contido nestas obras que, ao transitarem por grandezas ora funcionais, ora estéticas, provocam reações sensivelmente individualizadas. Independente da proposta, seja pela intenção do artista ou pela materialização de discursos e conceitos em mobiliários urbanos, não é mais possível observarmos estes elementos urbanos destituídos de tal complexidade. Em outros termos, as obras evocam aquilo que os sujeitos aos quais elas se destinam conseguem, podem ou estão dispostos a acessar e, nesse contato sujeito-obra, o espaço público parece atuar como mediador, induzindo, mesmo que inconscientemente, como os híbridos serão interpretados ou percebidos.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, D. **Dennis Adams**. Entrevista concedida a Peter Doroshenko. Journal of Contemporary Art. [s./d.]. Disponível em: <http://www.jca-online.com/adams.html> Acesso em 29 jul. 2020.

ÁGUAS, Sofia. **Design de candeeiros de iluminação pública para a sustentabilidade do espaço público**. 2009. 525f. Tese (Doutorado em Artes) - Universitat de Barcelona, Barcelona, 2009.

ANDRADE, Carlos Roberto. Prefácio In: SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Editora Ática, 1992 [1889].

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación**. Murcia: Cendeac, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1970].

ARMAJANI, Siah. Manifesto public sculpture in the context of American democracy. In: AA.VV. **Reading spaces**, Barcelona: MACBA, pp. 111-114, 1995. Tradução: José Guilherme Abreu.

ARTE ÚTIL. **About**. Disponível em: <https://www.arte-util.org/about/colophon/>. Acesso em: 10 out. 2021.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). NBR 9050:2015. **Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos**. Rio de Janeiro: ABNT, 2015.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). NBR 9283:1986. **Mobiliário urbano**. Rio de Janeiro: ABNT, 1986.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **The dialogical imagination: four essays**. Austin: University of Texas Press, 1981.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM, 2019 [1935].

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009 [1998].

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo**

contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009 [2004].

BRAIDA, Frederico. **A linguagem híbrida do design**: um estudo sobre as manifestações contemporâneas. 2012. 297f. Tese (Doutorado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CARMONA, Michel. **Le mobilier urbain**. Paris: PUF, 1985.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática Didáticos, 2010.

COHEN, Seth. An Interview with Jenny Holzer. **Columbia: A Journal of Literature and Art**, No. 15 (1990), pp. 149-159.

COLCHETE FILHO, Antonio Ferreira. **A praça XV como lugar central da cidade**: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789, 1894 e 1999). 2003. 226f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

COSTA, Fernando Araújo; JESUS, Karine Dias de; COLCHETE FILHO, Antonio Ferreira. Mobiliário urbano e vandalismo: tópicos para pensar o design. **Estudos em design**, v. 29, n.3, 2021.

COUCHOT, Edmond. Media art: hybridization and autonomy. **REFRESH!** Conference, First International Conference on the Media Arts, Sciences and Technologies held at the Banff Center sept 29-oct 4 2005 and cosponsored by the Banff New Media Institute, the Database of Virtual Art and Leonardo/ISAST.

CREUS, Marius Quintana. Espacios, muebles y elementos urbanos. In: SERRA, Josep Maria. **Elementos urbanos**: mobiliário e microarquitetura, Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010 [1934].

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2014.

EISING, Sebastian. Follow This Line: Siah Armajani Over Six Decades. **Walker**. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/six-decades-siah-armajani>. Acesso em: 10 out 2021.

FERRARI, Celson. **Dicionário de urbanismo**. São Paulo: Disal Editora, 2004.

FONTES, Adriana Sansão. **Intervenções temporárias, marcas permanentes**: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea. São Paulo: Leya, 2013

FOSTER, Hall. **Recording**: art, spectacle, cultural politics. Seattle: Bay Press, 1987 [1985].

FRAC-CENTRE. **Ugo la Pietra**: abitare la città, Orléans: Frac-Centre, 2009 (catálogo de exposição).

FULLER. Outside the loop. In: JACOBS, Mary Jane; BRENSON, Michael; OLSON, Eva. **Culture in action**: A public art program of sculpture Chicago. Seattle: Bay Press, 1995.

GABLIK, Suzi. Connective aesthetics: art after individualism. In: LACY, Suzanne. **Mapping the terrain**: new genre public art. Seattle: Bat Press, 1995. 296p.

GARWOOD, Megan. On The Art Of Scott Burton. In: **Riot Material**, *on-line*, 2017. Disponível em: <https://www.riotmaterial.com/art-scott-burton/>. Acesso em: 10 out 2021.

GEHL, Jan. **Cidade para as pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2019 [2009].

GUEDES, João Batista. **Design no urbano**: metodologia de análise visual de equipamentos no meio urbano. 366f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

GUGGENHEIM. **Vito Acconci**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/vito-acconci>. Acesso em: 10 jan 2022.

HUGON-TALON, Carole. **A estética**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

JACOBS, Mary Jane. An unfashionable audience. In: LACY, Suzanne. **Mapping the Terrain**: New Genre Public Art. Seattle: Bat Press, 1995. 296p.

KNAUSS, Paulo. (Coord.). **Cidade vaidosa**: imagens urbanas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999. 191p.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v.17, pp. 128-137, 2008 [1979].

KWON, Miwon. **One place after another**: Site-Specific Art and Locational Identity. Cambridge: The MIT Press, 2002.

LACY, Suzanne. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In: LACY, Suzanne. **Mapping the terrain: new genre public art**. Seattle: Bat Press, 1995. 296p.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain: new genre public art**. Seattle: Bat Press, 1995. 296p.

LAMAS, José Maria Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

LIPPARD, Lucy. Interview. in OBRIST, Hans Ulrich. **A brief history of curating**. Zurich: JRP Ringier, 2014.

LOBACH, Bernd. **Design industrial. Bases para a configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Edgard Blucher, 2001

MADEIRA, Cláudia Maria Guerra. **O hibridismo nas artes performativas em Portugal**. 2008. 673 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

MADERUELO, Javier. **La pérdida del pedestal**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.

MENDES, Tatiana Casali Ribeiro. **Letreiros turísticos: a inscrição literal do mobiliário urbano na paisagem**. 2021. 126f. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2021.

MONLEÓN, Mau. **Híbridos entre escultura y fotografía en el espacio público de la ciudad**. (artigo sem referência)

MONTENEGRO, Glielson. **Uma cidade para pessoas: funcionalidade, racionalidade e emotividade nas relações**. Mobiliário urbano, espaço público e cidadãos. 2013. 318f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

MOURTHÉ, Claudia. **Mobiliário urbano**. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 1998. 52p.

PENROSE, Roland. **Picasso: his life and work**. London: Gollancz, 1958.

PIETRA, Ugo la. Habiter, c'est être partout chez soi. In: FRAC-CENTRE. **Ugo la Pietra: abitare la città**, Orléans: Frac-Centre, 2009 (catálogo de exposição).

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. Mobiliário urbano: dos oratórios aos postes de leds. In: ROSSI, Elvira Maria. **Mobiliário urbano**. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2010.

PHILLIPS, Patricia. Critical Constructions. In: **Dennis Adams building against image (1979-1987)**, 1987 (catálogo de exposição).

PHILLIPS, Patricia. Constructions: Between Sculpture and Architecture. In: **Artforum**, v.26, n.10, 1988. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/198806/constructions-between-sculpture-and-architecture-61562> . Acesso em: 17 jan 2022.

PHILLIPS, Patricia. Siah Armajani. Storm King Art Center. In: **Artforum**, v.32, n.4, 1993. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/199310/siah-armajani-54394>. Acesso em: 10 out 2021.

PHILLIPS, Patricia. Public Constructions In: LACY, Suzanne. **Mapping the Terrain: New Genre Public Art**. Seattle: Bat Press, 1995. 296p.

PONTE, Sofia. **Transformar arte funcional em objeto museal: alguns desafios à musealização de arte contemporânea**. 2016. 562f. Tese (Doutorado em Arte e Design) - Universidade do Porto, Porto, 2016.

PRINCENTHAL, Nancy. High style, clear form, sharp edge. In: **Art in America**, 2013. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/high-style-clear-form-sharp-edge-62972/>. Acesso em: 17 jan 2022.

PRODANOV, Cleber; FREITAS, Ernani de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013.

PUBLIC ART FUND. **Dennis Adams: Bus Shelters II**. Disponível em: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/bus-shelters-ii/>. Acesso em: 24 fev 2022.

PUBLIC ART FUND. **Jenny Holzer: Benches**. Disponível em: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/benches/>. Acesso em: 24 fev 2022.

READ, Herbert. **Escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2013 [1964].

RONDEAU, James. Bronze Chair, Designed 1972, Cast 1975 by Scott Burton. In: **Art Institute of Chicago Museum Studies**, v. 25, n. 1, p. 46-47+98, 1999.

ROSSI, Elvira Maria. **Mobiliário urbano**. Rio de Janeiro: Arte Ensaio, 2010.

SANTAELLA, Lúcia. A ecologia pluralista das mídias locativas. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n.37, p.20-24, 2008.

SANTOS, Angela Maria dos. **Hibridização entre design gráfico e instalação artística em mídia externa paulistana**. 2019. 186f. Tese (Doutorado em Design) Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2019.

SANTOS, Angela Maria dos; CAMPOS, Gisela Belluzzo de. Obras de arte urbanas híbridas entre instalação artística e design gráfico de comunicação visual. **Art&Sensorium**, Curitiba, v.6, n.2, p. 131-143 Jul-Dez. 2019.

SENIE, Harriet. In: MIRANDA, Danilo Santos de. (Coord.). **Arte pública**: trabalhos apresentados nos seminários de arte pública realizados pelo SESC e pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último com a participação da União Cultural Brasil-Estados Unidos. São Paulo: SESC, 1998, p.34-45.

SENIE, Harriet. **The tilted arc controversy**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

SERRA, Josep Maria. **Elementos urbanos**: mobiliário e microarquitetura, Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

SHEARER, Linda. **Vito Acconci, public places**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1988.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação**. Um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Editora Ática, 1992 [1889].

STAKE, Robert E. Case studies. In: DENZIN, N.; LINCOLN, Y. (Ed.). **Handbook of qualitative research**. 2. ed. Thousand Oaks: Sage, 2000 [1994].

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1966].

SOLFA, Marília. **Design**: modos de [des]uso. Aproximações contemporâneas entre arte e design. 2017. 292f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade São Paulo, São Carlos, 2017.

SOLFA, Marília; SANTOS, Fábio Lopes de Souza. \*Acconci Studio:\* arquitetura parasita, arquitetura virótica. In: PEIXOTO, PALAZZO, Elane Ribeiro; Pedro; DERNTL, Maria Fernanda; TREVISAN, Ricardo; (orgs.) **Tempos e escalas da cidade e do urbanismo**. XIII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo . Brasília: Editora FAU–UnB, 2014.

SUNG, Victoria. A Builder in search of home: Remembering Siah Armajani (1939–2020). In: **Walker**, 2020. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/siah-armajani-1939-2020> . Acesso em: 11 out 2021.

TATE. **5 ways Jenny Holzer brought art to the streets**. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/jenny-holzer-1307/5-ways-jenny-holzer-brought-art-streets>. Acesso em: 20 jan 2022.

VINHOSA, Luciano. **Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

WHYTE, William H. **The social life of small urban spaces**. New York, NY: Project for Public Spaces, 1980.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001 [1994].

ZASK, Joelle. Spectateur ou regardeur? Remarques sur "l'art public". **Perspective**, v.1, 2015.

ZANATTA, Claudia Vicari. **Malas hierbas: Análisis de una poética personal de arte participativo**. 2013. 477f. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

ZONNO, Fabiola do Valle. Multiplicidade na poética de Vito Acconci: paisagem e performance e arquitetura. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, 2008.

ZONNO, Fabiola do Valle. **Lugares complexos, poéticas da complexidade: Entre arquitetura, arte e paisagem**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

## ANEXOS

### ANEXO A - Manifesto Escultura Pública no contexto da democracia estadunidense<sup>40</sup>

1. A escultura pública é a continuação da lógica do movimento moderno e do iluminismo, temperados e condicionados pela revolução estadunidense.
2. A escultura pública pretende desmistificar a arte.
3. Na escultura pública, a auto expressão e o mito do criador são menos importantes que o sentido cívico.
4. Na escultura pública, o artista oferece a sua competência, e é assim, como criador, que encontra o seu lugar na sociedade. É necessário que a sociedade e a cultura apoiem a prática artística.
5. A escultura pública representa a busca de uma história cultural que requer a unidade estrutural do objeto e do seu contexto social e espacial. Deve ser aberta, disponível, útil e comum.
6. A escultura pública abre uma perspectiva que nos permite entender a construção social da arte.
7. A escultura pública pretende preencher o fosso que se forma entre a arte e o público, para fazer com que a arte seja pública, e com que os artistas sejam de novo cidadãos.
8. Em geral, a escultura pública não pertence a um estilo particular nem a uma ideologia determinada. A ação em situações concretas é o que confere um caráter determinado à escultura pública.
9. A escultura pública tem uma certa função social. Afastou-se da grande escala escultórica, exterior e determinada em função da implantação, no sentido da escultura de conteúdo social. No decurso deste processo, anexou um novo território para a escultura, no qual se abre um campo de experiência social.
10. A escultura pública crê que a cultura deve possuir uma identidade geográfica, e que o conceito de região deve entender-se como um conceito de valor. Isso é o que ocorre na política. Porque não, também, na cultura?

---

<sup>40</sup> ARMAJANI, Siah, Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy. In: AA.VV. Reading Spaces, Barcelona: MACBA, pp. 111-114, 1995. Tradução: José Guilherme Abreu.

11. A escultura pública não é apenas uma criação artística, mas também uma produção social e cultural baseada em necessidades concretas.
12. A escultura pública é uma produção em colaboração. Outras pessoas além do artista partilham a responsabilidade da obra. Atribuir todo o mérito apenas ao artista é um engano e um erro.
13. A arte na arte pública não é uma arte refinada, mas antes uma arte missionária.
14. A maior parte da dimensão ética das artes perdeu-se e somente poderá recuperar-se, através da redefinição da sua relação com um público não especializado.
15. Nós consideramos a escultura pública não como uma coisa num sentido espacial, entre quatro paredes, mas como um instrumento para a atividade.
16. A localização em si mesma tem valor, mas devemos limitar ao mínimo a nossa preocupação com o local.
17. A escultura pública não existe para realçar a arquitetura, a partir de dentro ou a partir de fora, como da mesma forma a arquitetura não deve existir para abrigar a escultura pública, interior ou exterior. Devem estabelecer uma simples relação de vizinhança.
18. A arte e a arquitetura possuem histórias distintas, metodologias distintas e linguagens distintas.
19. A utilização dos adjetivos “arquitetónico” na escultura e “escultórico” na arquitetura, a fim de estabelecer analogias, comparações, metáforas, contraste ou semelhança entre a escultura pública e a arquitetura deixou de ser apropriado ou válido.
20. A escultura pública descarta a alusão, a ilusão e a suposição metafísica, de que o ser humano é exclusivamente um ser espiritual que foi colocado aqui, na Terra, por equívoco. Estamos aqui, porque este e nenhum outro é o nosso lugar.
21. A esfera pública é uma noção de referência para o campo em que se desenvolve a atividade. A esfera pública é uma implicação necessária para quem vive em comunidade.
22. A escultura pública depende de uma certa interação com o público, baseada em postulados partilhados.
23. Existe um limite para escultura pública. Da mesma forma como existem limites para a ciência e a filosofia.

24. A escultura pública não deve intimidar, assaltar nem controlar o público. Deve favorecer o lugar onde se encontra.

25. Ao pôr em relevo a utilidade, a escultura pública converte-se num instrumento para a atividade. Assim, rejeitamos a metafísica kantiana e a ideia de que a arte é inútil.

26. A escultura pública rejeita a ideia da universalidade da arte.

## ANEXO B - Truisms

### Bench 1

*Top: "A man can't know what it's like to be a mother / bad intentions can yield good results / decadence can be an end in itself / dependence can be a meal ticket / dying should be as least as falling off a log / if you have many desires your life will be interesting / if you live simply you have nothing to worry about / lack of charisma can be fatal / most people are not fit to rule themselves / self-contempt can do more harm than good / selfishness is the most basic motivation / selflessness is the highest achievement / thinking too much can only cause problems / trading a life for a life is fair enough / your oldest fears are the worst ones"*

*Side 1: "Alienation produces eccentrics or revolutionaries / change is valuable when the oppressed become tyrants"*

*Side 2: "Hiding your motives is despicable / the only way to be pure is to stay by yourself"*

*End 1: "Decency is a relative thing"*

*End 2: "Money creates taste"*

### Bench 2

*Top: "A strong sense of duty imprisons you / absolute submission can be a form of freedom / artificial desires are despoiling the earth / drama often obscures the real issues / elaboration is a form of pollution / in some instances it's better to die than to continue / it's better to be a good person than a famous person / it's better to be naïve than jaded / men are not monogamous by nature / myths make reality more intelligible / often you should act like you are sexless / talking is used to hide one's inability to act / the idea of revolution is an adolescent fantasy / when something terrible happens people wake up / you are guileless in your dreams"*

*Side 1: "Being alone with yourself is increasingly unpopular / exceptional people deserve special concessions"*

*Side 2: "Violence is permissible even desirable occasionally / worrying can help you to prepare"*

*End 1: "Humanism is obsolete"*

*End 2: "Humor is a release"*

### Bench 3

*Top: "Abuse of power comes as no surprise / class action is a nice idea with no substance / class structure is as artificial as plastic / eating too much is criminal / enjoy yourself because you can't change anything anyway / inheritance must be abolished / it is man's fate to outsmart himself / killing is unavoidable but is nothing to be proud of / mothers shouldn't make too many sacrifices / much was decided before you were born / push yourself to the limit as often as possible / slipping into madness is good for the sake of comparison / the most profound things are inexpressible / there's nothing except what you sense / you are a victim of the rules you live by"*

*Side 1: "It's crucial to have an active fantasy life / stupid people shouldn't breed"*

*Side 2: "You only can understand someone of your own sex / you owe the world not the other way around"*

*End 1: "An elite is inevitable"*

*End 2: "Murder has its sexual side"*

### Bench 4

*Top 1: "Action causes more trouble than thought / ensure that your life stays in flux / even your family can betray you / government is a burden on the people / guilt and self-laceration are indulgences / knowledge should be advanced at all costs / private property created crime / revolution begins with changes in the individual / sloppy thinking gets worse over time / taking a strong stand publicizes the opposite position / the world operates according to discoverable laws / there are too few immutable truths today / using force to stop force is absurd / wishing things away is not effective / you have to hurt others to be extraordinary"*

*Side 1: "Confusing yourself is a way to stay honest / deviants are sacrificed to increase group solidarity"*

*Side 2: "Dreaming while awake is a frightening contradiction / teasing people sexually can have ugly consequences"*

*End 1: "Any surplus is immoral"*

*End 2: "War is a purification rite"*

*Bench 5 Top: "All things are delicately interconnected / anger or hate can be a useful motivating force / boredom makes you do crazy things / categorizing fear is calming / crime against property is relatively unimportant / disgust is the appropriate response"*

*to most situations / expiring for love is beautiful but stupid / freedom is a luxury not a necessity / grass roots agitation is the only hope / holding back protects your vital energies / low expectations are good protection / raise boys and girls the same way / random mating is good for debunking sex myths / recluses always get weak / you are the past present and future”*

*Side 1: “Manual labor can be refreshing and wholesome / monomania is a prerequisite of success”*

*Side 2: “People who go crazy are too sensitive / sometimes science advances faster than it should”*

*End 1: “Starvation is nature’s way”*

*End 2: “Words tend to be inadequate”*

#### *Bench 6*

*Top: “A relaxed man is not necessarily a better man / ambivalence can ruin your life / awful punishment awaits really bad people / children are the most cruel of all / children are the hope of the future / everyone’s work is equally important / faithfulness is a social not a biological law / fathers often use too much force / loving animals is a substitute activity / people won’t behave if they have nothing to lose / romantic love was invented to manipulate women / the idea of transcendence is used to obscure oppression / true freedom is frightful / unquestioning love demonstrates largesse / you don’t know what’s what until you support yourself”*

*Side 1: “It’s a gift to the world not to have children / nothing upsets the balance of good and evil”*

*Side 2: “People are boring unless they’re extremists / people who don’t work with their hands are parasites”*

*End 1: “Timidity is laughable”*

*End 2: “Torture is barbaric”*

# SCOTT BURTON



## URBAN PLAZA NORTH & SOUTH

Nova York, EUA, (1985)

Scott Burton foi um artista estadunidense que produziu esculturas, instalações, performances, ou mesmo a combinação dessas linguagens em único trabalho, sendo frequentemente lembrado pelo processo de hibridização que empreendeu da prática artística à concepção de mobiliários.



### Tipologias hibridizadas

1978  
1979



1. *Public Table*, Princeton, EUA.  
<https://www.flickr.com/photos/joeshlabotnik/49975665476>

1980  
1981

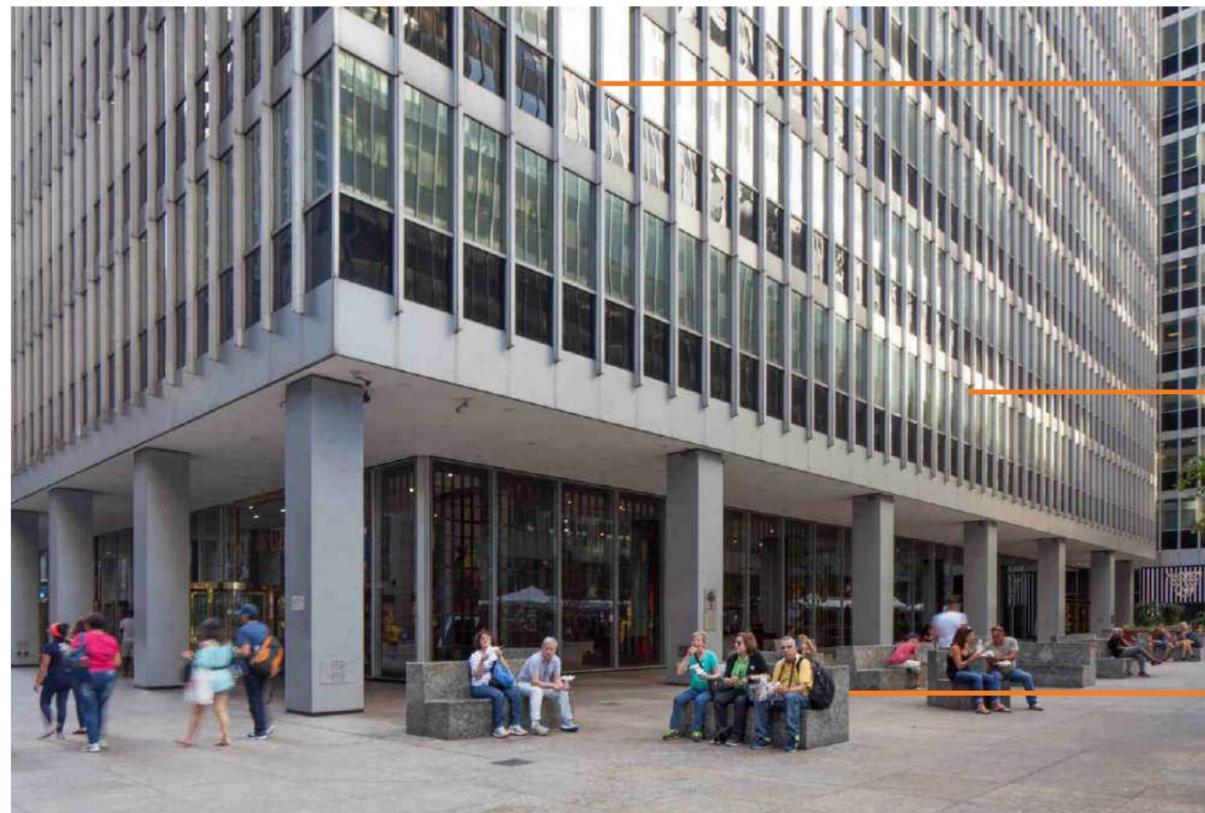


2. *Pair of rock chairs*, Nova York, EUA.  
<https://www.moma.org/collection/works/80883>

1985



3. *Seating for Eight / Cafe Table I*  
Des Moines, EUA,  
<https://br.pinterest.com/pin/99360735514200091/>



A proposta de Burton para o espaço público neste projeto divide-se em duas frentes: na 51st Ave. e na 52nd Ave.

A foto ao lado ilustra a obra *Urban Plaza North*.

Aérea de intervenção: o passeio público. Localiza-se bem próxima ao *AXA Building* deixando uma margem confortável de passeio aos transeuntes, sem causar barreiras físicas aos transeuntes.

Todos os assentos são concebidos de maneira a impedir que os usuários destas peças dêem as costas para o passeio.



Imagem ao nível do pedestre



Imagem ao nível do pedestre

### Detalhes

# SIAH ARMAJANI



## Tipologias hibridizadas



1. Study Garden, Munster, Alemanha

<https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1987/projects/6/>



2. Round Gazebo, Nice, França

<http://entrevoirart.blogspot.com/2014/10/villa-arson.html>



3. The Picnic Table for Huesca, Huesca, Espanha

[https://twitter.com/artnow\\_/status/915816779645177856](https://twitter.com/artnow_/status/915816779645177856)

# GAZEBO FOR FOUR ANARCHISTS: Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci

Minneapolis, EUA, (1993)

*Amplamente conhecido por seus trabalhos de arte pública, Siah Armajani foi um escultor iraniano radicado nos Estados Unidos. Sua abrangente produção inclui escultura, arte pública, pintura, desenho e projetos conceituais, sendo reconhecido por seus jardins ao ar livre, gazebos, praças e pontes, "obras que existem na interseção de arte, comunidade e local e explora o que o 'público' na arte pública realmente significa" (WALKER, on-line).*



## Detalhes

Localizado no *Loring Park*, grande parque urbano de Minneapolis, o *Gazebo* cerca-se por uma vasta massa de área verde (o gramado e as copas das árvores).

A estrutura metálica do *Gazebo* secciona um grupo de dezesseis bancos, promovendo oito assentos livres no exterior da obra e oito assentos em seu interior. No entanto, os fechamentos do *Gazebo* são desenvolvidos em estrutura metálica vazada, portanto, promovem certa visibilidade e comunicação entre exterior-interior.

Ao redor da obra há uma série de mobiliários urbanos «convencionais» como uma mesa de piquenique e bancos.



Imagem ao nível do pedestre



Imagem aérea

# VITO ACCONCI



Tipologias hibridizadas

1985



1. *Face of the Earth*, Nova York, EUA.

<https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/face-of-the-earth/>

1998



2. *Walkways Through the Wall*, Milwaukee, EUA.

<https://br.pinterest.com/pin/345862446353188223/>

2006



3. *Wave-a-Wall*, Nova York, EUA.

[http://www.brooklyn.cuny.edu/web/news/bcnews/bcnews\\_130215.php?epik=dj0yJnU9bDltX2ZvMFN6OVdRcGloRm1hdElwaHlOM1cyWGF3YkomeD0wJm49NThrbmhmRnhWeDU2NXU5MzBnQU45QSZ0PUFBQUFBROYNljpj](http://www.brooklyn.cuny.edu/web/news/bcnews/bcnews_130215.php?epik=dj0yJnU9bDltX2ZvMFN6OVdRcGloRm1hdElwaHlOM1cyWGF3YkomeD0wJm49NThrbmhmRnhWeDU2NXU5MzBnQU45QSZ0PUFBQUFBROYNljpj)

# MORE BALLS FOR KLAPPER HALL or UNTITLED

Nova York, EUA, (1997)

*Vito Acconci como artista, por si só, encarna a concepção de hibridismo. Interdisciplinar, foi um dos precursores da body art e da video art, expressando-se desde performances a projetos paisagísticos na escala urbana. Amplamente reconhecido pelos temas viscerais das produções do início de sua carreira, Acconci transgrediu a cena artística nova-iorquina empurrando as barreiras da discussão a respeito da arte e não-arte, daquilo que é público e privado.*



## Detalhes

Um dos objetivos de Acconci ao intervir no espaço foi minimizar o efeito opressor desta fachada que, anteriormente, protagonizava sozinha nesta paisagem.

As esferas de Acconci, distintas daquelas originais do edifício, configuram-se através de recortes variados em globos de concreto, transformando-se em nichos, bancos, portais e espaços de refúgio para um indivíduo ou para um pequeno grupo.

O espaço público que acolhe a obra é uma praça interna no *Campus* do *Queens College*. Antes pouco convidativa à permanência dos transeuntes, hoje, este recolhimento, longe de «olhares curiosos», parece propiciar ao usuário maior liberdade às apropriações e experimentações da obra/mobiliário.

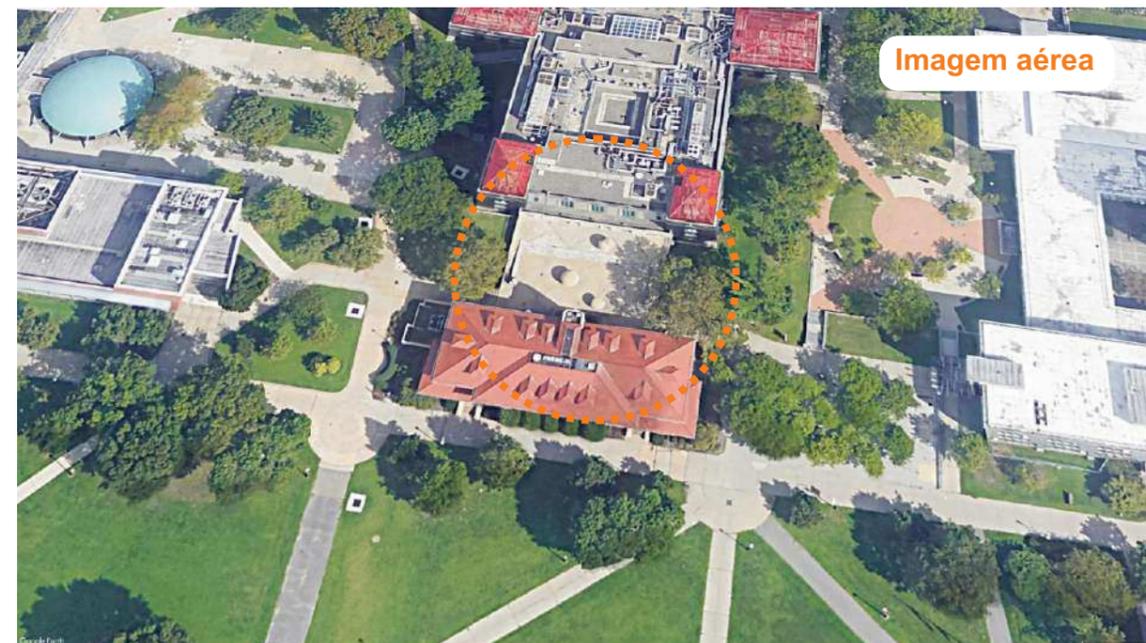


Imagem aérea

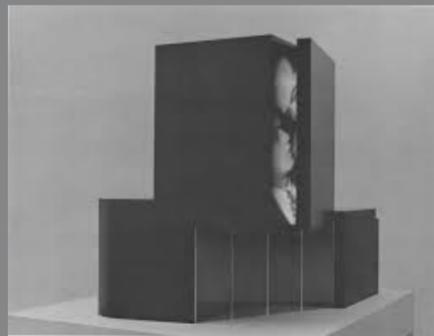


# DENNIS ADAMS



Tipologias hibridizadas

1985  
1986



1. Kiosk For America.

[http://www.alternativemuseum.org/exh/archives/adams\\_0187.pdf](http://www.alternativemuseum.org/exh/archives/adams_0187.pdf)

1995



2. Sem título, Nova York, EUA.

<https://www1.nyc.gov/site/dclapercentforart/projects/projects-detail.page?recordID=3>

2011



3. Bus Shelter XI (Heidegger), Columbia County, EUA.

<https://www.newyorkbyrail.com/day-trip-columbia-county/>

## BUS SHELTER II

Nova York, EUA, (1986-1988)

Artista multimídia estadunidense, Dennis Adams nasceu em Des Moines, no estado norteamericano de Iowa, no ano de 1948. Reconhecido por suas intervenções artísticas urbanas, Adams parte da manipulação da arquitetura, do espaço público e de elementos correlatos. Atua em diversas plataformas, explorando os espaços através de suas instalações imersivas em museus e de intervenções nos espaços públicos



### Detalhes

- Desconstrução física da noção de abrigo de ônibus.
- Imagens e frases sem aparente conexão denunciando a amnésia coletiva.
- Área de intervenção: o passeio público. Localizava-se confortavelmente à margem do passeio, criando a possibilidade de movimentação circular em torno da peça, sem configurar barreira física aos transeuntes.
- Sinalização aparente e reconhecida pelos usuários do transporte público.

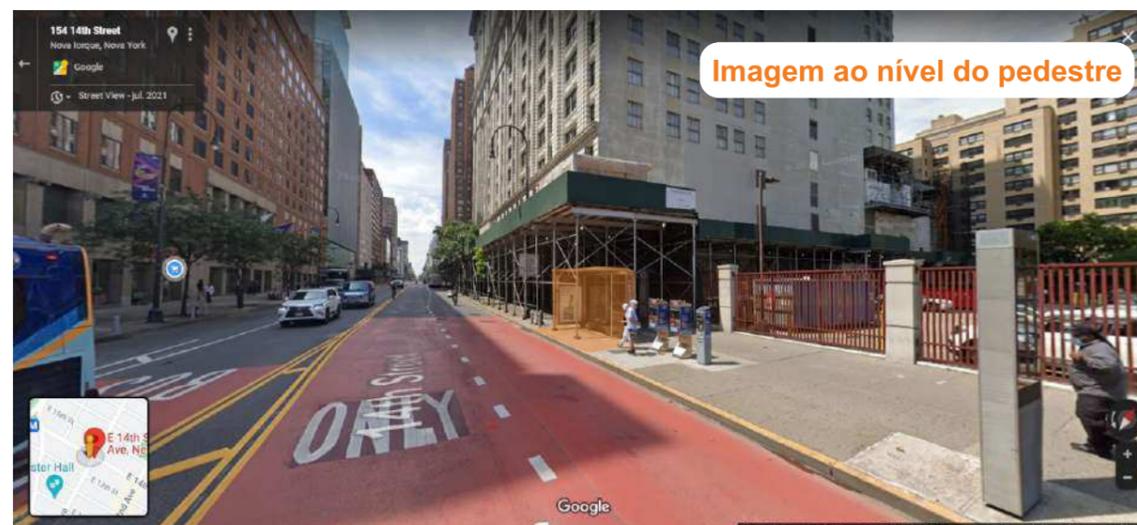


Imagem ao nível do pedestre

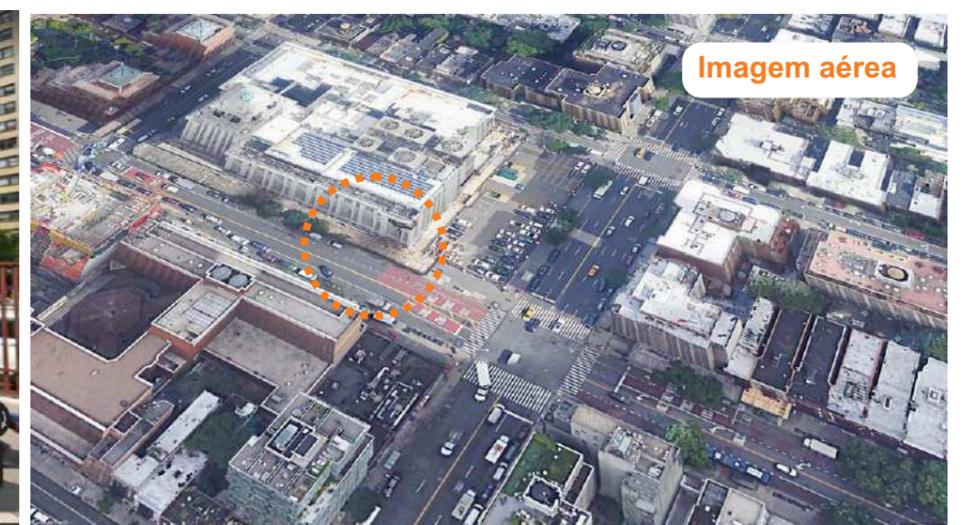


Imagem aérea

# JENNY HOLZER



## BENCHES

Nova York, EUA, (1989-1990)

Artista multimídia, Jenny Holzer desde o final da década de 1970, quando seus *Truisms* e *Inflammatory Essays* foram publicados pela primeira vez anonimamente em Nova York, desafia muitas das convenções da arte tradicional, especialmente no contexto dos espaços públicos e situa na escrita a base principal de sua prática.



### Tipologias hibridizadas



1989

1. *IT TAKES A WHILE BEFORE YOU CAN STEP OVER INERT BODIES AND GO AHEAD WITH WHAT YOU WERE TRYING TO DO.* from *The Living Series*, Minneapolis, EUA.

<https://walkerart.org/collections/artworks/it-takes-a-while-before-you-can-step-over-inert-bodies-and-go-ahead-with-what-you-were-trying-to-do-from-the-living-series>



1992

2. *Green Table*, San Diego, EUA.

<https://stuartcollection.ucsd.edu/artist/holzer.html>



2005

3. *Blacklist*, Los Angeles, EUA.

<https://www.hisour.com/pt/usc-fisher-museum-art-los-angeles-united-states-16746/>



### Detalhes

A intervenção ocorreu na *Doris C. Freedman Plaza*, porção sudoeste do *Central Park*, portanto, de um lado tem-se uma movimentada avenida e de outro, uma grande área verde.

São variadas as possibilidades de aproximação e apropriação da obra: há aqueles que utilizam os *benches* apenas para sentarem-se; aqueles que sentam-se e entretêm-se com os *Truisms*; e aqueles que contemplam a composição dos *Truisms* junto aos *Benches*.

Os *Benches* podem variar de acordo com a tonalidade do material e suas dimensões, no entanto, conservam essa mesma linguagem visual minimalista nas produções mais atuais da artista.



Imagem ao nível do pedestre

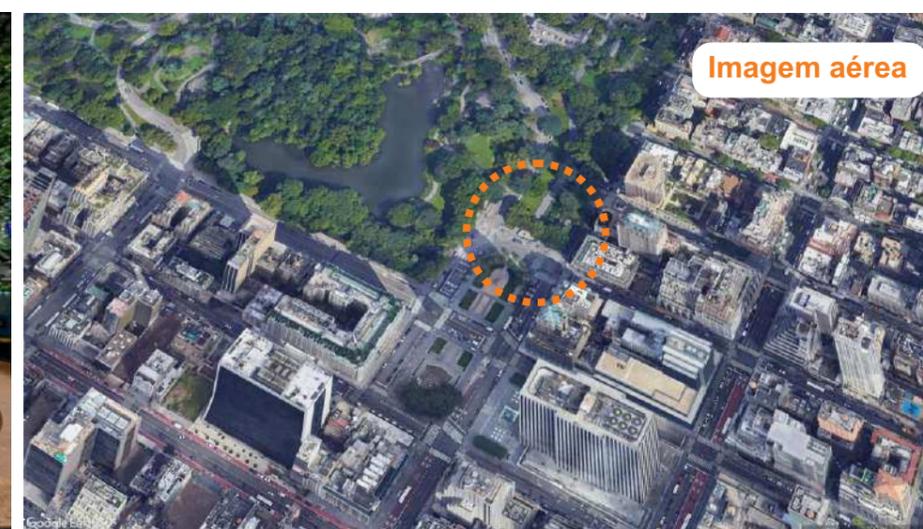


Imagem aérea