7º SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN DA ESDI
Rio de Janeiro, 10 a 13 de novembro de 2021

O espaço urbano enquanto dispositivo para produção e compartilhamento de arte

Urban space as a dispositif

DEL-PENHO, Giulia.

RESUMO: O presente artigo partiu das reflexões propostas durante a disciplina "Imagem e Discurso", do PPDESDI, ministradas pelas professoras Noni Geiger e Helena de Barros no primeiro semestre de 2021, cuja proposta era investigar as inter-relações entre os discursos da linguagem textual e visual, os aparelhos, dispositivos e técnicas de produção e também a sua relação com o momento histórico, cultural e social onde se encontram e se manifestam. Tendo como base a bibliografia do curso, foi possível associar o movimento do graffiti com o conceito de dispositivo, de Gilles Deleuze, como também compreender o momento histórico do surgimento do graffiti e analisar os códigos utilizados como reflexos do contexto em que surgiram, assim como para empregar o conceito de dispositivo deleuziano, utilizado aqui para compreender a rua como lugar de produção de arte, onde não só se vincula uma imagem pronta, mas é dela também que vem o impulso para a sua criação.

Palavras-chave: Intervenção urbana, cartaz, espaço urbano, design e cidade, arte contemporânea

ABSTRACT: *The present article was based on the reflections proposed during the class "Image and Speech", at PPDESDI, taught by professors Noni Geiger and Helena de Barros in the first semester of 2021, whose proposal was to investigate the interrelationships between the discourses of textual and visual language, the apparatus, devices and production techniques and also their relationship to the historical, cultural and social moment where they are found and manifested. Based on the surveyed bibliography, it was possible to associate the graffiti movement with the concept of dispositf, by Gilles Deleuze, as well as to understand the historical moment of the appearance of graffiti and to analyze the codes used as reflections of the context in which they appeared, as well as to employ the Deleuzian concept of dispositif, used here to understand the street as a place of art production.*

Keywords: Urban intervention, poster, urban space, design and city, contemporary art

Introdução

A prática humana de fazer inscrições em locais públicos data da pré-História, onde as pinturas rupestres são reconhecidas como as primeiras manifestações gráficas do ser humano. Ao longo da história encontramos registros da mesma prática em diferentes civilizações, como os hieróglifos egípcios, as inscrições escavadas nas ruínas de Pompéia e os mais diferentes tipos de afrescos encontrados ao longo da história. Nada disso é graffiti, mas a recorrência dessa prática já remonta, desde os primórdios, um caráter de agenciamento que sempre esteve presente no espaço público, como irei destrinchar mais adiante.

Os principais antecessores do movimento do graffiti como conhecemos hoje foram as revoltas estudantis que eclodiram por todo o mundo no final dos anos 60. Paris, Berlim, Roma, Praga, Berkeley e Woodstock, entre outras cidades, tiveram seus espaços públicos transformados em veículos de comunicação para mensagens de protesto, rebeldia, transgressão e questionamento dos valores da ordem dominante. Data dessa época a criação do estêncil como conhecemos hoje, quando em 1968 em Paris os estudantes criaram ateliês de arte popular nas ruas para ensinar a técnica, viabilizando os cartazes com palavras de ordem como o famoso "proibido proibir", que também foi disseminada no Brasil.

Naquele momento, as ruas já eram utilizadas como meio alternativo de comunicação daqueles que eram ignorados pela sociedade, pelo governo e pela mídia. Sendo assim, o espaço urbano já era utilizado como um dispositivo, da mesma forma que o graffiti faria anos mais tarde, como nos diz Marta Sodré, em sua dissertação de mestrado de 2008: "entendo que as criações urbanas da década de 1960 podem ser vistas como antecedentes do fenômeno que estamos estudando aqui, não só por suas características gráficas, como também pelo caráter contemporâneo e contestatório que apresentavam, assim como por sua inserção no meio urbano como modo de expressão não institucional." (SODRÉ, 2008, p.93)

Mas o graffiti como movimento social viria a nascer nos primeiros anos da década de 1970, nos guetos da cidade de Nova York, quando jovens marginalizados começaram a espalhar suas *tags* pela cidade. As tags eram como assinaturas estilizadas, geralmente trazendo o apelido e o número da casa onde o grafiteiro morava, e podia também ter um estilo de letra que remetesse a alguma gangue. A maioria desses jovens pertenciam à comunidade negra ou latina, e usavam as inscrições como demarcação de território. É importante ressaltar que nesse momento ainda não havia uma grande diferenciação entre o que pode ser considerado "pixo" e o que viemos a conhecer e diferenciar como graffiti propriamente. As origens do graffiti dos guetos americanos se aproxima muito mais do movimento de pixação brasileiro do que os murais estilizados tão populares atualmente.

Essas assinaturas se espalharam rapidamente pela cidade de Nova York, primeiro nos muros, e então nos metrôs e trens, o que permitia que as intervenções circulassem por toda a cidade. Já nesse primeiro momento, conseguimos associar o conceito Deleuziano de *dispositivo* presente na prática do graffiti, quando o autor nos conta sobre as duas primeiras dimensões de um dispositivo: curvas de visibilidade e curvas de enunciação. "É que os dispositivos são como as máquinas de Raymond Roussel, máquinas de fazer ver e de fazer falar" (DELEUZE, 2015, p.84), onde a visibilidade é descrita como linhas de luz que iluminam figuras variáveis, mas que aplicado ao movimento grafiteiro, podem ser também como as linhas do trem e do metrô, levando a mensagem dos jovens marginalizados para toda a cidade, muito além dos limites do território de suas gangues. As curvas de enunciação também se fazem presentes nesse momento, como se apresentassem o grande fenômeno que o graffiti se tornaria e a discussão em torno da manifestação enquanto obra de arte. "E,

ISSN: 2447-3499 ISSN ONLINE: 2526-9933

se as curvas são elas próprias enunciadas, é porque as enunciações são curvas que distribuem variáveis, e, assim, uma ciência, num dado momento, ou um gênero literário, ou um estado de direito, ou um movimento social, são definidos precisamente pelos regimes enunciados a que dão origem" (idem, 2005, p.85)

Figura 1: Edifícios destruídos e abandonados ao longo da Avenida Hoe e a linha do ITR no Bronx, *Henry Chalfant* ,1981.

Em 1973 pela primeira vez os grafiteiros inovam ao pintar completamente o exterior de um vagão de metrô, e para isso se utilizam de latas de spray em cores chamativas, transformando os vagões em verdadeiras obras de arte ambulantes, o que acaba chamando atenção da imprensa da cidade, que passa a relacionar o movimento a vandalismo, com acusações de poluição do espaço urbano e depredação do patrimônio público, culminando num embate social que duraria toda a década, como nos conta Sodré:

> Assim, converteu-se o grafite em uma questão política da cidade e o restante da década foi marcado por uma guerra, por parte da prefeitura, da imprensa e da sociedade, contra o grafite. Os anos seguintes testemunharam inúmeros programas de combate ao grafite e ações de limpeza da cidade, das estações e dos trens do metrô, e muitos bilhões de dólares foram gastos nas tentativas – que, por fim, revelaram-se infrutíferas – de banir a prática do grafite e suas marcas da superfície urbana.(SODRÉ, 2008, p.96)

A década de 1980 trás momentos bem mais gloriosos para o movimento do graffiti. Associado ao hip hop, o graffiti alcança cada vez mais o status de arte, e passa a ganhar cada vez mais espaço dentro do mercado de arte, principalmente graças a dois grafiteiros associados a importantes nomes do meio: Jean-Michel Basquiat e Keith Haring.

Basquiat inicia sua produção artística na rua, sob o pseudônimo SAMO, que ele compartilhava com Al Diaz - que mantém a tag ativa até os dias de hoje - deixando frases de caráter questionador pelas ruas de Nova York. Graças a aproximação com Andy Warhol,

ISSN: 2447-3499 ISSN ONLINE: 2526-9933

Basquiat consegue rapidamente se inserir no mercado de produção artística da época, mas nunca deixou de abandonar os traços do graffiti em suas obras.

Figura 2: Basquiat ao lado de sua tag SAMO, 1979

Já Keith Haring traça sua trajetória como artista mundialmente reconhecido saindo das paredes do metrô para diversas mídias. Seu conhecido traço simples e em cores vibrantes tomou telas, pôsteres, quadrinhos, capas de discos, anúncios publicitários, camisetas e itens comercializáveis de toda sorte.

ISSN: 2447-3499 ISSN ONLINE: 2526-9933

Figura 3: Obra não autorizada feita no metrô de NYC por Keith Haring, 1983.

A tardia aceitação e apropriação do graffiti enquanto obra de arte se deve muito às discussões acerca do pós-modernismo, principalmente ao movimento pós-estruturalista, que como aponta Foster em A paixão pelo signo "empenhava-se em ultrapassar as categorias estéticas formais (a ordem disciplinar da pintura, da escultura etc.) e as distinções culturais tradicionais (alta cultura versus cultura de massa, arte autônoma versus arte utilitária)" (FOSTER, 2014, p.79). A aproximação do graffiti com a pop art, apesar de extremamente benéfico para sua popularização e desmarginalização, trás controvérsias dentro da própria comunidade, pois carrega consigo um esvaziamento da mensagem transgressora que antes era a força motriz do movimento. Como destrincha Foster:

> A cultura dominante opera por meio da apropriação: ela abstrai os significados específicos de grupos sociais em significantes gerais, que são então vendidos e consumidos como mitos culturais. (A operação não é tão complicada quanto parece. Considere-se a trajetória dos grafites no começo dos anos 1980, desde uma expressão específica de guerrilha nas ruas a um estilo geral pop nas indústrias da arte, da música e da moda.) (idem, 2014, p.96).

Essa dicotomia, porém, não impediu que ambas as formas de expressão do graffiti se tornassem extremamente populares nas décadas seguintes. Para Sodré (2008), isso aponta no movimento um caráter de agenciamento, conceito também Deleuziano que ela emprega em sua pesquisa sobre arte de rua. "Os agenciamentos são arranjos instáveis compostos por elementos heterogêneos (tanto de caráter de material e social – os corpos, as ações e as paixões – como de caráter discursivo) que interagem e se influenciam mutuamente, e que comportam, simultaneamente, a formalização e a cristalização de seus componentes e as possibilidades de sua transformação." (SODRÉ, 2008, p.203). Em sua pesquisa, a autora investiga a multiplicidade de discursos acerca do graffiti contemporâneo, onde conclui, sobre o mesmo:

ISSN: 2447-3499 ISSN ONLINE: 2526-9933

> é, ao mesmo tempo, arte, rebeldia, vandalismo, intervenção social, mas é também comercial e tanto pode estar na rua, como em galerias e na tela da tv. "Assim, não posso afirmar categoricamente 'O grafite é resistência' ou 'O grafite é arte', ou ainda, 'O grafite é uma forma de intervenção no social', como pretendia quando comecei a pesquisa. Prefiro dizer que o grafite é um agenciamento e que arte, resistência e atuação social talvez sejam devires ou linhas de fuga que podem atravessá-lo. (idem, 2008, p.202)

O graffiti, claro, não é a única manifestação artística contemporânea a tomar o espaço urbano. Como aponta Foster, no final dos anos 1970 muitos artistas foram para as ruas produzindo diferentes formatos de intervenções, performances, land-art e obras site-specific, que trazem em comum o movimento que leio aqui como as linhas de força de Deleuze, se entrecruzando na rua, que funciona como um grande dispositivo, "e em cada dispositivo as linhas atravessam limiares em função dos quais são estéticas, científicas, políticas, etc." (DELEUZE, 2015, p.85)

O espaço urbano enquanto dispositivo

Em seu texto *"O que é um dispositivo?"* Deleuze destrincha o conceito Foucaultiano de dispositivo, enquanto um conjunto multilinear, composto por linhas de diferentes naturezas que se encontram e se entrelaçam.

> "no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objeto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam umas das outras." (DELEUZE, 2015, p.83)

Assim como Sodré (2008) emprega o conceito de agenciamento para compreender a pluralidade do movimento do graffiti contemporâneo, me utilizo aqui do *dispositivo deleuziano* para analisar a cidade, entendendo as *linhas de força* como as múltiplas formas de fazer artístico que se utilizam do espaço público.

Quando um artista escolhe a rua como espaço para entrar em contato com o público, ele está, já a princípio, em diálogo com o espaço urbano, criando suas *linhas de enunciação.* Se o artista está em diálogo aberto com a rua, sua arte será também entrelaçada pelos devires do local, dos transeuntes. Observar a cidade e produzir arte que responda a ela é tecer a trama a trama das linhas de forças que atravessam o espaço urbano.

Para estudo observatório dessa teoria, escolhi o sticker Andre the Giant has a posse - posteriormente transformado em OBEY, veiculado em diferentes técnicas e formato - como um exemplo prático do artista Shepard Fairey utilizando o espaço público enquanto dispositivo.

A primeira intervenção de Fairey envolvendo a figura de André, o gigante, data de 1989, feita em formato de sticker criado a partir de um stencil do lutador de luta-livre André, relativamente popular no final dos anos 1980, principalmente por suas impressionantes medidas (mais de dois metros de altura e pesando 230 quilos). Como o próprio nos conta em seu manifesto de 1990, a ideia inicial surgiu como uma brincadeira durante uma aula em que ele ensinava um amigo a produzir stencils. Ele percebeu que a imagem se tornou popular muito rapidamente, e rapidamente iniciou um experimento fenomenológico acerca do compartilhamento crescente de seu adesivo. Fairey atribui a popularidade da imagem ao

ISSN: 2447-3499 ISSN ONLINE: 2526-9933

fato de ela não possuir nenhum significado inerente, despertando a curiosidade do transeunte que se depara com ela em espaço público. Por retratar, mesmo que em qualidade muito baixa, um rosto conhecido, traz também uma sensação de familiaridade, convidando quem a vê a buscar um sentido por trás dela. Como nos aponta Mauad em seu estudo sobre imagens visuais como documento/monumento, "entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe todo um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado" (MAUAD, 2008, p.38)

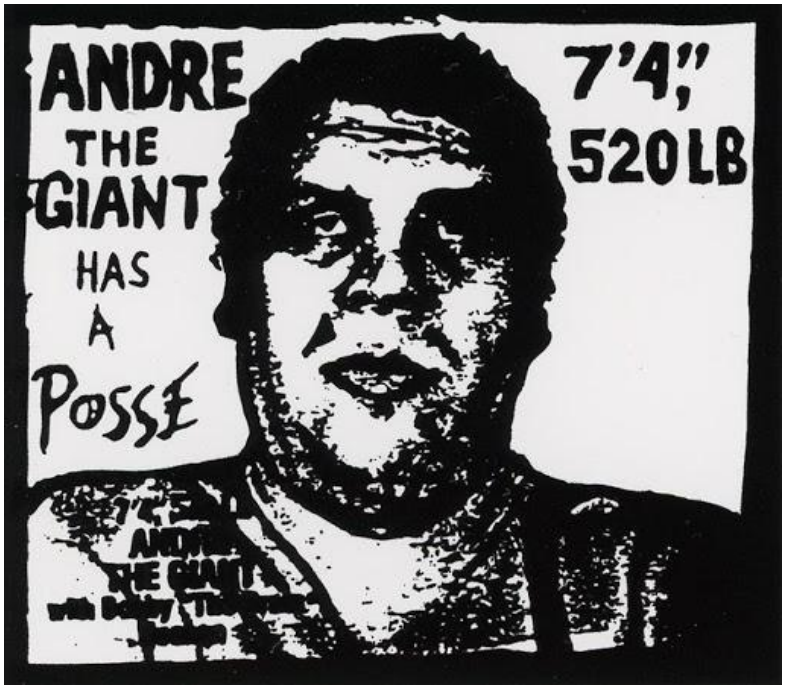

Figura 4: Andre The Giant has a posse, Shepard Fairey, 1989

Assim, antes uma imagem sem significado, ao ser veiculada no espaço público, a imagem criada por Fairey passa a ser, ela mesma, a significar, como uma *curva de anunciação*. Nos anos seguintes, com a segunda versão da intervenção (com a imagem mais limpa, trazendo apenas a palavra OBEY em vermelho), que trazia também o apelo pop do filme They Live (1988) de John Carpenter, a imagem passa cada vez a ser associada com discursos de transgressão e de ocupação das ruas, se tornando um verdadeiro símbolo, mundialmente reproduzido até hoje, em sua forma original ou pastiches e apropriações diversas.

> "Normalmente caracteriza-se a imagem como algo "natural", ou seja, algo inerente à própria natureza, e o signo como uma representação simbólica. Tal distinção é um falso problema para a análise semiótica, tendo em vista que a imagem pode ser concebida como um texto icônico que antes de depender de um código é algo que institui um código. Neste sentido, no contexto da mensagem veiculada, a imagem - ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento - incorpora funções sígnicas." (MAUAD, 2008, p.38)

O inegável sucesso do trabalho de Fairey atribuiu a ele uma espécie de assinatura, abrindo as portas para que o estilo, antes pertencente às ruas, tomasse até mesmo as propagandas eleitorais dos Estados Unidos, quando em 2008 o mesmo estilo do autor é empregado em uma série de cartazes promocionais da campanha do presidente Barack Obama. Hoje transformado em marca, ainda carrega consigo uma aura de transgressão que inspira novas intervenções, se mantendo como uma linha de força que perpassa o espaço urbano.

ISSN: 2447-3499 ISSN ONLINE: 2526-9933

Figura 5: A evolução: 1989, 1995, 2004 e o poster promocional para a campanha de Barack Obama em 2008

Considerações finais

Mara Galvani, em seu estudo intitulado *Leitura da imagem*, nos chama a atenção sobre a qualidade do caminhar do transeunte contemporâneo, cada vez mais alienado dos seus arredores: "Caminhar sem as finalidades de perder peso, ir para o trabalho, escola ou casa, mas pelo simples prazer de caminhar para olhar a cidade ou passear por praças e parques públicos é uma cena cada vez mais rara nas populosas metrópoles." (GALVANI, 2005, p.150)

Shepard Fairey tinha como objetivo principal em sua intervenção atrair a atenção do transeunte para a cidade, mudar ainda que momentaneamente seu estado de atenção enquanto se desloca pelo espaço urbano. Mais do que comunicar uma mensagem, muitas intervenções urbanas tem como objetivo fomentar a cidade, ocupar o espaço público. Aqui a rua não é apenas veículo, ela é parte da mensagem. O espaço urbano funciona como um dispositivo coletivo construído por todos nós, transeuntes, o tempo todo, e por isso, é nosso direito e dever ser uma linha de força.

> "Discutir a cidade significa abordar questões da arte, arquitetura, artesanato, educação, saúde, alimentação, saneamento básico, trabalho, poder, lazer, cultura, transporte e qualidade de vida (...) Para conhecer, o cidadão precisa agir sobre a cidade, refletindo sobre o contexto da cidade e o seu próprio contexto" (GALVANI, 2005, p.155)

Agradecimentos

A Ísis, por todo o apoio que ela me deu nessa empreitada academica. Aos amigos que fiz no mestrado e levo pra vida: Jonathan, Mariana, Bruno, Grassine e Kauê. Aos professores e funcionários do PPDESDI, principalmente à Noni Geiger e ao meu orientador, Marcos Martins. A todos os órgãos de fomento que permitem que tantos de nós se mantenham estudando. E a todos que toparam juntos a loucura de organizar o SPGD 2021.

Referências

DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo**. In: O mistério de Ariana. Coleção Passagens. Pontinha: Vega, 2015. 3ª Ed.

FAIREY, Shepard. **Propaganda/Manifesto**. obeygiant.com, 1990. Disponível em <https://obeygiant.com/propaganda/manifesto>. Acesso em 20/02/2022

FOSTER, Hal. **A paixão pelo signo.** In: O retorno do real; A vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014

GALVANI, Mara A. M. **Leitura da imagem: resgatando a história e ampliando possibilidades.** In: Educação & Realidade, vol. 30, núm. 2, jul-dez, Porto Alegre: UFRGS, 2005

MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias.** Niterói: Editora da UFF, 2008

SODRÉ, Rachel. **Tintas no muro: um estudo sobre a produção do grafite no Rio de Janeiro.** 242f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2008

. . . . . .

Nota sobre o autor

Del Penho, Giulia; Mestranda em Design; Título provisório da Dissertação/Tese; Orientador: Marcos Martins; Ano previsto para defesa: 2022; link para Currículo Lattes http://lattes.cnpq.br/4914656060788369

giuliadelpenho@gmail.com

ISSN: 2447-3499 ISSN ONLINE: 2526-9933