

Poéticas híbridas para a arte pública e o mobiliário urbano: devir e experiência estética na cidade

Hybrid Poetics for Public Art and Urban Furniture: Becoming and Aesthetic Experience in the City

Poéticas híbridas para el arte público y el mobiliario urbano: devir y experiencia estética en la ciudad

Fernando Araújo Costa

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Antonio Ferreira Colchete Filho

Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Josielle Cíntia de Souza Rocha

Centro Universitário Faminas, Brasil

RESUMO

O final do século XX foi profícuo na evidência de linguagens artísticas hibridizadas com reflexos no espaço público. O objetivo deste artigo é fazer uma revisão de literatura que repasse conceitos referenciais para práticas artísticas características de um campo de hibridizações formado entre o mobiliário urbano e a arte pública. Neste trabalho, cinco artistas estadunidenses – Scott Burton, Siah Armajani, Vito Acconci, Dennis Adams e Jenny Holzer – com produções entre as décadas de 1980 e 2000 são referenciados como casos paradigmáticos das abordagens plurais da arte pública contemporânea. Concluímos que as hibridizações analisadas se apresentaram com capacidade de capitalizar a atenção do transeunte, o que reforça a ideia de se atingir mais pessoas, transformando usuários e observadores do espaço público em um público ativo, imerso nas complexidades acentuadas por cada um destes artistas, tanto no âmbito artístico quanto urbano.

Palavras-chave: híbridos, arte pública, mobiliário urbano, espaços públicos, cidade contemporânea

Trabalho submetido: 12/1/2025

Aprovado: 18/3/2025

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

© 2025 Fernando Araújo Costa, Antonio Ferreira Colchete Filho, Josielle Cíntia de Souza Rocha

ABSTRACT

The end of the 20th century was plenty of evidence of hybridized artistic languages, with reflections in public space. The aim of this article is to present a literature review that passes concepts referring to artistic practices characteristic of a field of hybridizations formed between urban furniture and public art. Five US artists – Scott Burton, Siah Armajani, Vito Acconci, Dennis Adams and Jenny Holzer – with productions between the 1980s and 2000s are referenced as paradigmatic cases of pluralistic approaches to contemporary public art. We conclude that the hybridism analyzed sought to capitalize on the attention of the passerby, which reinforces the idea of reaching more people, transforming users and observers of public space into an active public, immersed in the complexities accentuated by each of these artists, both in the artistic and urban spheres.

Keywords: hybrids, public art, urban furniture, public spaces, contemporary city

RESUMEN

El final del siglo XX fue fructífero en la evidencia de lenguajes artísticos hibridados, con reflejos en el espacio público. El objetivo de este artículo es hacer una revisión de la literatura que repasa conceptos referentes a prácticas artísticas características de un campo de hibridaciones formado entre el mobiliario urbano y el arte público. Cinco artistas estadounidenses – Scott Burton, Siah Armajani, Vito Acconci, Dennis Adams y Jenny Holzer – con producciones entre las décadas de 1980 y 2000 se refieren como casos paradigmáticos de los enfoques plurales del arte público contemporáneo. Concluimos que las hibridaciones analizadas buscaron capitalizar la atención del transeúnte, lo que refuerza la idea de llegar a más personas, transformando usuarios y observadores del espacio público en un público activo, inmerso en las complejidades acentuadas por cada uno de estos artistas, tanto en el ámbito artístico como urbano.

Palabras clave: híbridos, arte público, mobiliario urbano, espacios públicos, ciudad contemporánea

Fernando Araújo Costa é doutorando em Urbanismo (UFRJ), Mestre em Ambiente Construído (UFJF) e arquiteto e urbanista pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
<https://orcid.org/0000-0003-4329-2229> | fernando.costa@fau.ufrj.br | fcostarq@gmail.com

Antonio Ferreira Colchete Filho é Doutor em Ciências Sociais (UERJ), Mestre em Urbanismo (UFRJ) e arquiteto e urbanista pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É Professor Titular (UFJF) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - nível 2.
<https://orcid.org/0000-0003-4776-123X> | antonio.filho@ufjf.br

Josiele Cíntia de Souza Rocha é Doutora e Mestra em Arquitetura e Urbanismo (UFF). Arquiteta e urbanista pela Universidade Gama Filho (UGF), é Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo no Centro Universitário Faminas.
<https://orcid.org/0000-0001-9934-0635> | josiellecintia@yahoo.com.br

Introdução

Observa-se, ao longo do século XX, consecutivos deslocamentos da arte para espaços “inesperados”, a exemplo da cidade, tal como a produção de novas agências, refletidas em trabalhos que serão frequentemente identificados nos “espaços-entre”. A crítica institucional associada aos próprios movimentos internos de cada linguagem artística produziu distintos “objetos híbridos”, com destaque para aqueles que interagem e fluem entre o reconhecimento dos grupos delimitados por arte pública e pelo mobiliário urbano, ambos contemplados pela noção de elementos urbanos.

Por elementos urbanos, Creus (1996) abrange um conjunto global dos objetos instalados nos espaços públicos, recuperando sua complexidade e afastando-os da mera ideia de funcionalidade vulgar e da expressão mobiliário urbano, que configura um ponto de vista bastante amplo, incluindo todo tipo de artefato voltado aos espaços públicos, “sejam eles estruturais, funcionais, artísticos ou simbólicos” (Colchete Filho, 2003).

Da interação entre conceito e materialidade, surgem as práticas artísticas aqui evidenciadas e discutidas: objetos *a priori* identificados por tipos do mobiliário urbano e, *a posteriori*, objetos sociopolíticos e culturalmente engajados – ou simplesmente artísticos – uma vez que partem de um discurso altamente consciente e desafiador. Esses 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, produzem, assim, um tipo de *arte útil* – termo conferido à artista cubana Tania Bruguera, que se define como iniciadora e não como autora dos trabalhos.

No entanto, a noção de que a arte pode ser útil ou “eficaz” não é nova, mas anterior à autonomia alcançada na modernidade, quando “a arte operava predominantemente como uma ferramenta

religiosa, ritual, prática ou educacional; como parte da vida cotidiana” (Arte Útil, n.d., *online*, tradução livre). Esta é a razão pela qual contemporaneamente a arte que oferece utilidades ao seu interlocutor, encontra nos suportes materiais do seu dia a dia os meios ideais para tal aproximação, tais como bancos, quiosques, postes de iluminação, mupis (mobiliário urbano para informação), entre outros.

Dessa forma, deve-se sublinhar que esse movimento transitará, inclusive, pela própria indagação do seu estatuto artístico; afinal, uma experiência “não mediada” pode ocultar sua “artisticidade”, uma vez que a obra será frequentemente entendida como (ou confundida com) um mobiliário urbano comum. Para desatar este nó, questiona-se, como sugere Hugon-Talon (2009), substituindo a pergunta “O que é a arte?” por “Que uso fazemos da palavra arte?”. Sublinha-se, dessa forma, 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 entanto, a particularidade dos objetos híbridos já podia ser observada desde princípios do último século. As experimentações plásticas revolucionárias empreendidas pelas vanguardas europeias e a fronteira entre arte e não-arte, que cai definitivamente por terra após Duchamp e 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 (perfeitamente) modificadas”, tensionadas (Hugon-Talon, 2009, p. 86).

A cidade, enquanto lugar de construção coletiva e emergência de conflitos, poroso, heterogêneo e singular, fez emergir em artistas e pensadores, profundas inquietações quanto às possíveis ocupações

dos sujeitos no meio urbano. No campo artístico, poéticas ganham forma baseadas na interação com a arquitetura e a paisagem, ao mesmo tempo que as próprias linguagens ganham novos contornos, como a pintura que se tridimensionaliza e a escultura que transborda, produzindo novas espacialidades. Para ilustrar esta problemática, nos concentramos na 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. Esses trabalhos provocam alguns questionamentos quanto às apropriações dos espaços públicos e às estratégias adotadas nesse domínio de tensionamentos e possibilidades pelos artistas – *public artists*, na denominação recorrente na crítica estadunidense.

Neste recorte da fronteira borrada entre a arte pública e o mobiliário urbano, destaca-se um grupo de cinco artistas estadunidenses que contribuíram para o debate acerca da noção de hibridismo, por meio da descrição de suas estratégias para estabelecer uma relação entre sua arte e o público. Assim, selecionamos uma obra por artista: Scott Burton (1939-1989) e a *Urban Plaza North & South*; Siah Armajani (1939-2020) e o *Gazebo for Four Anarchists*; Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci; Vito Acconci (1940-2017) e *More Balls for Klapper Hall* ou *Untitled*; Dennis Adams (1948) e *Bus Shelter II*; e, Jenny Holzer (1950) e *Benches*, ilustrados a seguir. Os exemplos destacados, semioticamente lidos como ícones hibridizados, reservam camadas de discussões sociopolíticas latentes na temporalidade de sua aparição. Isso quer dizer que dependerá da percepção do usuário/observador o julgamento se tais elementos se configuram como obra de arte ou mobiliário urbano.

Cada um desses trabalhos atenta para a ideia de como a arte (pública) não se reduz apenas à materialidade. Ao adquirir a forma de seu público, depende de suas apropriações, engajamento e de suas respostas emocionais. Essa estratégia parece ser bem-sucedida, pois o exemplar de arte pública que se apropria da forma

de um mobiliário urbano torna-se incontornável, bem como as reflexões advindas da relação do sujeito com aquele mobiliário nada ingênuo ou comum (Costa 2022). Entretanto, salientamos ser esta somente mais uma possibilidade de hibridismo na arte pública contemporânea, a partir de um campo aberto e em constante experimentação.

O hibridismo aplicado: encontros entre arte pública e mobiliário urbano

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

Benjamin (2019 [1955]), 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 apresentados, 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 abrigo de ônibus”, mesmo tendo por público um iniciado no domínio das artes.

Destaca-se que um forte indicativo de hibridismo entre esses elementos é a própria dificuldade – ou mesmo, paradoxalmente, a facilidade devido à 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. Nesse contexto, Costa (2022) reúne exemplos de nomenclatura, tais como arte pública funcional, esculturas úteis e instalações *site-specific*.

No que se refere à compreensão do "uso dos objetos" em nosso entorno, recorre-se a Lobach (2001), que discorre sobre a satisfação das necessidades cotidianas do ser humano e a sua utilização como a validação e manifestação propriamente de seus valores de uso. O autor classifica os objetos em quatro categorias: os objetos naturais; os objetos modificados da natureza; os objetos de arte; e os objetos de uso. Esses dois últimos refletem a problemática, ou seja, a condição híbrida entre o artístico e o funcional de nossos "híbridos".

Como característica particular dos objetos artísticos, tem-se a autonomia de sua estrutura estética, sendo possível a determinação de seu conteúdo exclusivamente através de seus elementos estéticos. Entretanto, Lobach (2001) afirma não ver 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, os objetos de uso são entendidos como "ideias materializadas com a finalidade de eliminar as tensões provocadas pelas necessidades" e, de modo geral, refletem bastante as características socioeconômicas e culturais de determinada sociedade (Lobach, 2001, p. 35).

Em meio a uma ecologia dos objetos que nos cercam e aplicando esses valores aos elementos urbanos comentados aqui, tem-se, na literatura que aborda a nomeada "fronteira borrada" entre

a arte pública e o mobiliário urbano, a constante referência de alguns artistas; isto é, aqueles que promovem, de certo modo, projetos de "arte útil". Ideia esta que agrega a funcionalidade característica do mobiliário urbano e produz elementos híbridos que, a depender da percepção do observador/usuário (ou receptor), será interpretada como arte, mobiliário ou mesmo ambos. A promoção de uma funcionalidade é a chave para compreensão desse hibridismo pois, caso contrário, o trabalho artístico estaria apenas apoiando-se ou apropriando-se do mobiliário existente (digamos, um hibridismo parcial). Obras desse gênero são aquelas em que o mobiliário urbano atua como um suporte para veiculação de projetos artísticos como os *billboards* (painéis publicitários) ou "mupis" (totens identificados pela sigla de "mobiliário urbano para informação"), por exemplo.

Desde a década de 1960, a forma e o conteúdo dos trabalhos artísticos pautaram-se na produção de uma arte engajada e convidativa ao público – nesse contexto, qualquer transeunte. O objeto artístico passa a ser, portanto, a materialização de um discurso sociopolítico engajado. Monleón (n.d.) 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 "acima dos valores estéticos da obra". Ou seja, trata-se "de um tipo de arte que tenta ser inteligível a um público extenso e não necessariamente especializado, aproximando-se, assim, à esfera do social" (Monleón, n.d., p. 2).

Ao comentar a utilidade da arte, tornando-a acessível ou, "ao menos, amigável ao usuário", Senie (1998) sublinha a produção de dois dos artistas selecionados: Scott Burton e Siah Armajani. O primeiro teria sido 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 a autora, configura outra categoria híbrida de arte que inclui um elemento de utilidade (Senie, 1998, p. 43). Em outra passagem, Senie (1998; 2002) retoma a 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, enxerga “sua responsabilidade na esfera pública como mais próxima à de um *designer* urbano” (Senie, 1998, p. 343) e passa a “fazer arte pública que também funcionava como mobiliário urbano” (Senie, 2002, p. 84).

Sob a mesma ótica, Kwon (2002, p. 60) pormenoriza, apontando para distintos modelos de arte pública: a arte presente em lugares públicos, a arte que “produz” espaços públicos e a arte no interesse público. Os objetos híbridos selecionados podem se localizar neste segundo paradigma, no qual a arte pública se caracteriza por uma significativa renúncia ao valor do objeto em si, conscientizando-se quanto à natureza do seu lugar (*site*) de inserção, sendo inclusive “tipificado por esculturas urbanas orientadas para o *design*”, como acrescenta a autora. Cita, ainda, as produções de Scott Burton e Siah Armajani, indicando que poderiam funcionar como mobiliário urbano, construções arquitetônicas ou ambientes paisagísticos. E completa argumentando que para muitos artistas e críticos a mera ideia de a obra perder 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).

Uma revisão de literatura direcionou ao encontro de outras pesquisas, que igualmente identificaram na produção artística a partir de meados do século XX um franco diálogo entre a arte e os elementos urbanos. Em Santos (2019) tem-se especificamente a interação com a linguagem do *design* gráfico, com a análise de trabalhos que recorrem às mídias externas e à utilização do mobiliário urbano para veiculação de seus projetos promovendo hibridismos junto à instalação artística. Para a autora, o hibridismo

repousa no contato do *design* gráfico com a instalação artística em mídia externa, de forma que, o mobiliário urbano seja apropriado pelos trabalhos artísticos atuando como seu suporte. Portanto, o tipo de hibridismo que essa autora propõe se torna sensivelmente diferente da apresentada aqui, afinal, a ação abordada é a de produção do mobiliário urbano filtrado pela poética artística.

Zanatta (2013), artista-pesquisadora, reuniu trabalhos desenvolvidos na primeira década de 2000 (2001-2012) cuja temática central foi a noção de participação ativa do público na construção dos trabalhos, ou seja, “uma produção conjunta entre público (participante) e artista”. Neste contexto, Zanatta se questiona a respeito da possibilidade de 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*”, isto é, plantas que crescem “indesejadamente” em qualquer lugar. Assim, “trata-se de dispositivos que estimulam a possibilidade de infiltração de uma proposição artística em contextos urbanos” (Zanatta, 2013, p. 10).

Em suma, a prática artística contemporânea, com sua multiplicidade de modos e meios, requer grande atenção do observador, pois “escapa às categorizações gerais, fixas ou estáveis, apresentando-se como desafio à interpretação” (Zonno, 2014, p. 21). Dessa maneira, encará-la “requer um pensamento crítico que interroga, tece possíveis linhas de cruzamento entre diversos saberes, estabelece diferenciações e propõe limites flexíveis” (Zonno, 2014, p. 21). 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. 23). Dessa maneira, compartilha-se a visão de Zonno (2014) 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 à tensão, ao paradoxo; uma paisagem em devir, transformação” (Zonno, 2014, p. 26).

Experiência estética e espaço público: os artistas e seus objetos híbridos

Comum aos cinco artistas selecionados para ilustrar a problemática, tem-se a experiência estética oferecida, cujo principal objetivo é engajar o público no processo de construção/elaboração da obra – ressaltando que o meio intermediador dessa associação é o espaço público. Dessa forma, nota-se que os trabalhos se mimetizam em exemplares de mobiliário urbano – especialmente aqueles que promovem assentos públicos e/ou espaços de interação comunitária, como bancos, coretos e abrigos de ônibus.

Scott Burton¹ explorou bastante essa estratégia, inclusive em encomendas públicas e privadas que levaram suas obras a diferentes cidades dos Estados Unidos. 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, n.d., conforme citado em Princenthal, 2013, *online*).

1 Scott Burton (1939-1989) combinou diferentes linguagens, como escultura, instalação, performance ou mesmo a combinação em único projeto, sendo frequentemente lembrado por este hibridismo. Alguns de seus trabalhos tensionam o limite entre escultura e mobília, como por exemplo, as *chairs*, que, cientes da aparente dicotomia entre estética e utilidade, configuram um espaço de exploração entre a forma e a função, tornando-se potenciais peças para um “uso público prático” (Rondeau, 1999, p. 46).



Fig. 1 - Scott Burton, *Urban Plaza North & South*

(Fonte: NYC LGBT Historic Sites Project, <https://www.nyclgbtsites.org/site/scott-burton-the-equitable-center/>)

Em *Urban Plaza South* e *Urban Plaza North* (1985-1986), Burton segue a tônica de trabalhos anteriores: esculturas-mobília com qualidade estética e função prática, afinal, como reflete Princenthal (2013, *online*), “seu trabalho público é tão elegante e convidativo quanto despojado. A geometria simples prevalece; a simpatia visual é uma premissa; a sociabilidade é incentivada”. O espaço de sua intervenção é o passeio público, onde qualquer transeunte está sujeito a participar, ativando a obra de arte simplesmente com a apropriação de um assento público. Na configuração proposta, todos os assentos se agrupam de maneira a possibilitar interação entre os usuários, sem dar as costas para a rua, tampouco criando barreiras àqueles que se deslocam apressadamente pela via.

Os projetos *site-specific* para espaços públicos de Burton que assumem a forma de “esculturas/móveis híbridos”, apesar de remeterem claramente ao mobiliário urbano, conservam a aparência de arte (Senie, 1989; Rondeau, 1999). Em suas obras, 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, *online*). Autodenominado *public artist* e sua produção *pragmatic sculptures*, Burton define arte pública como algo que suplanta sua localização, apresentando algum tipo de função social.

Essa função social descrita por Burton foi explorada igualmente na poética dos demais artistas. Siah Armajani², por exemplo, que desde meados de 1960 se interessou pela intersecção entre arte, ciência e, posteriormente, arquitetura, produz peças híbridas, transferindo-se do *design* de interior para o equipamento de exterior, centrando seu trabalho na confecção de mobiliário de lazer público como bancos, mesas e coretos.

O caráter social de sua prática artística também pode ser observado no manifesto “Public Sculpture in the Context of American Democracy”, no qual debate a forma e a função da escultura pública. 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 (1995), 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 em um instrumento para a atividade” rejeitando “a metafísica kantiana e a ideia de que a arte é inútil” (Armajani, 1995, p. 1-2).

2 Siah Armajani (1939-2020) foi um artista que transitou pela escultura, pintura, desenho, arte conceitual, sendo amplamente conhecido por seus trabalhos de arte pública, onde destacam-se os jardins ao ar livre, *gazebos*, projetos de praças e pontes: “obras que existem na intersecção de arte, comunidade e local, explorando o que o ‘público’ na arte pública realmente significa” (Sung, *online*).



Fig. 2 - Siah Armajani, *Gazebo for Four Anarchists: Mary Nardini, Irma Sanchini, William James Sidis and Carlo Valdinocci* (Fonte: Walker Art, Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/six-decades-siah-armajani>)

Em *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), neste trabalho Armajani alcança “a produção de relações paralelas entre análogos formais e conceitos democráticos”. Assim, por este compartimento que se assemelha a uma gaiola, evoca a ainda atual “ameaça iminente à liberdade de expressão”. Phillips prossegue comentando que, através da criação de espaços funcionais, o artista “transforma a vigilância em uma tarefa contínua, consciente e física” e que sua estratégia mais poderosa são as conexões geradas 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).

A produção de lugares de socialização ativa/crítica também é constante na obra de Vito Acconci³. Desde o final da década de 1980, o artista escalonou a sua produção para os espaços públicos por meio de dispositivos instalativos nos quais o público tem a liberdade de sentar-se, deitar-se, “esparramar-se” e daí, produzir sentido no coletivo. Em 1988, fundou 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 e Santos, 2014, *online*). Especialmente conceituais, os trabalhos desenvolvidos pelo Studio buscam estimular subjetividades e interações entre seus públicos e no sentido público/obra.

3 Vito Acconci (1940-2017) encarna por si só 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.



Fig. 3 - Vito Acconci, *More Balls for Klapper Hall* ou *Untitled*
(Fonte: *Public Art at Queens College*. Disponível em: <https://qcpublicart.wordpress.com/portfolio/more-balls-for-klapper-hall-or-untitled-vito-acconci-1995>)

O hibridismo de seu discurso à funcionalidade do mobiliário urbano está presente em *More Balls for Klapper Hall*. As esferas penetráveis, dispostas em uma área livre diante do Departamento de Inglês do Queens College, buscam reverter sua condição de passagem, como identificado pelo artista. Ao contrário, 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), e que acabam extrapolando “a função meramente decorativa para se tornar partícipes da cena urbana, instrumentos das performances cotidianas: ler, comer, namorar etc.” (Zonno, 2008, p. 105).

Acconci é bastante consciente da importância do estudo dos lugares de intervenção. Assim, para compreender suas particularidades, é necessário o diálogo com a comunidade: a arte pública deve se aproveitar de sua natureza intrinsecamente palatável, abandonando, assim, 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 infiltrar-se no subconsciente dos indivíduos, despertando, talvez, *insights* futuros (Acconci 1987, p. 380, conforme citado em Solfa, 2017, p. 104).

A sutileza das sugestões emitidas ao público – dentre os possíveis usos e jogos com o subconsciente – é igualmente explícita na poética dos dois últimos artistas, Dennis Adams⁴ e Jenny Holzer⁵. Adams realiza em seus *bus shelters* uma espécie de (de) composição texto/imagem capaz de “perturbar” o público, uma vez que este não poderá relacioná-los tematicamente, isto é, dispõe fotografias preto e branco de fatos contemporâneos junto a palavras de ordem aparentemente desconexas. Nesse tipo de mobiliário, qualquer imagem incorporada facilmente é confundida com a publicidade; no entanto, este conjunto ambíguo é a base para “envolver o público em um papel interpretativo ativo” (Public Art Fund, online).

4 Dennis Adams (1948) trabalha por meio da manipulação da arquitetura, do espaço público e de elementos correlatos. Direcionou-se ao espaço público no final da década de 1970 e no princípio dos anos 1980, tendo passado a produzir exemplares que até hoje marcam o seu trabalho, os *bus shelters*, híbridos entre a instalação artística e o abrigo de ônibus.

5 Jenny Holzer (1950) é uma artista multimídia que, desde o final da década de 1970, desafia muitas convenções da arte tradicional, especialmente no contexto dos espaços públicos. A artista situa na escrita a base principal de sua prática, 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, *sites* e foram projetadas tanto em fachadas urbanas quanto em meios naturais.



Fig. 4 - Dennis Adams, *Bus Shelter II*

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

Ao se apoiar nos abrigos de ônibus e no ambiente proporcionado pela apropriação deste mobiliário urbano pelos transeuntes, Adams se situa definitivamente nessa zona de um lugar “entre”, como comentado anteriormente. O artista usufrui da forma do mobiliário, mas também o concebe e, àquele que o adentra, não será oferecido o exercício da espera passiva e sujeita ao estímulo comercial, pois as imagens, cuidadosamente escolhidas, lançam luz sobre questões sociais, especialmente, ao processo de amnésia coletiva: “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, Adams é questionado a respeito da maneira em que o aspecto funcional de alguns de seus trabalhos se relaciona aos problemas sociais denunciados pelo artista. Em resposta, afirma que o seu desejo é atuar como um “ardil”: “o espectador

é convidado a entrar e, em seguida, outra coisa se apresenta. Você recebe um pouco mais do que você esperava" (Adams, 1991, *online*). O artista ainda afirma buscar na produção 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), "Adams usa a hibridização de linguagens para colocar de forma sutil, porém marcante, suas mensagens aos usuários e passantes".

Esse mesmo espírito está contido nos *benches* de Holzer, que surgiram em meados da década de 1980. Como comentado no texto *5 ways Jenny Holzer brought art to the streets* (Tate, *online*), a artista estabelece certa intimidade com seus espectadores ao trazer os trabalhos para fora dos espaços tradicionais de arte. Dessa forma, Holzer almeja que os percebamos enquanto vivemos cotidianamente, afinal, "quando a arte está localizada nas ruas, ela não pode ser ignorada". 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" (Tate, n.d., *online*).



Fig. 5 - Jenny Holzer, *Benches*

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

Nos *Benches*, Holzer aplica sua série 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) –, uma série que foi igualmente realizada sob curadoria do *Public Art Fund* – em um grande painel na *Times Square* – e no mobiliário urbano.

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 “exercício vanguardista, uma mera manipulação e não uma transformação ativa dos signos sociais”.

Analisados em conjunto, a produção destes cinco artistas pioneiros demonstra o avançado estado de hibridismo na arte contemporânea, destacando o papel do espaço público na produção e na recepção de seus trabalhos. Como consequência desta prática, evidenciam-se tanto a emergência de um mobiliário urbano avesso à ordinariedade cotidiana quanto a afirmação de um sentimento público na arte que supera à contemplação em prol de sua utilização. Distribuídos pela cidade, tais exemplares encarnam debates contemporâneos, como quem são os atores que a produzem e a usufruem, bem como quais atividades são esperadas dos indivíduos no dia a dia.

Considerações finais

Diante do complexo, múltiplo e plural cenário de hibridismos oferecido pela sociedade contemporânea através de suas mais

diversas manifestações, busca-se endereçar uma discussão diante dos possíveis hibridismos que emergem das práticas artísticas de vanguarda e sua relação com a cidade, encarnado especialmente pelos espaços públicos. Neste recorte, nos interessamos especialmente pelo hibridismo da linguagem de alguns artistas a uma série de elementos urbanos, popularmente conhecidos pelo abrigo genérico e incompleto do termo “mobiliário urbano”.

Partimos do olhar contemporâneo sobre a arte pública que, ao notar os novos tons que diversos artistas passaram a desenvolver a partir das décadas de 1960 e 1970, dão ao atuarem nos espaços públicos. Esse “novo gênero” (Lacy, 1995) 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 disso, passamos pelo enquadramento do mobiliário urbano, sob uma lógica mais subjetiva, e brevemente pela própria compreensão do hibridismo e seu posicionamento nas discussões contemporâneas relativas à evolução de novas linguagens artísticas ao longo do século XX.

Assim, debruçamo-nos sobre o hibridismo 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 da América um cenário favorável para o desenvolvimento da problemática, pois tantos 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 se pôde identificar mais intensamente o recorte de hibridismo pleiteado.

Ao longo da pesquisa que originou este artigo, pudemos observar também a interlocução que críticos, curadores e pesquisadores promoveram entre os próprios artistas selecionados, apresentando-os comparativamente, seja através de seus registros críticos, publicações ou propostas curatoriais, reiterando a hipótese apresentada de que a produção desses objetos híbridos ocorre devido ao anseio destes artistas de atingirem efetivamente o grande público com suas reflexões e provocações. Surge, dessa forma, uma arte extramuros e genuinamente pública, uma vez que trata o espaço público como o suporte e o meio, e os receptores, seu público e, 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 um mobiliário existente, mas sobretudo da produção de um novo, é a capacidade deste produto advindo de um processo de hibridismo 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 valerm do mobiliário urbano 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 trivial.

No entanto, estamos cientes da total autonomia do sujeito – transeunte – diante de nossos objetos híbridos. Como alerta Richard Serra (1973), 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”. Portanto, além da incapacidade descrita pelo artista no controle sobre o público de certas atitudes do espectador, situamos aqui também nossa investigação acerca desta experiência estética prevista ou induzida que se agrega a movimentos estacionários nos espaços públicos através do sentar-se, repousar-se, conviver.

Reiteramos o paradoxo contido nestas práticas que, ao transitarem por grandezas ora funcionais, ora estéticas, provocam reações sensivelmente individualizadas. Independentemente da proposta, seja pela intenção do artista ou pela materialização de discursos e conceitos em mobiliário urbano, 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, neste contato sujeito-obra, o espaço público parece atuar como mediador, induzindo, mesmo que inconscientemente, como os híbridos serão interpretados ou percebidos.

Agradecimentos

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Referências

Adams, D. (n.d.). Dennis Adams Interview. *Journal of Contemporary Art*. <http://www.jca-online.com/adams.html>.

Armajani, S. (1995). Manifesto public sculpture in the context of American democracy. *Reading spaces*. MACBA.

Benjamin, W. (2019) *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. L&PM.

Bruguera, T. (n.d.). About. *Arte Util*. <https://www.arte-util.org/about/colophon/>.

Creus, M. Q. (1996). Muebles y elementos urbanos. In J. M. Serra (Ed.), *Elementos urbanos: mobiliário e microarquitetura*. Gustavo Gili.

Colchete Filho, A. F. (2003). *A praça XV como lugar central da cidade: o projeto do espaço público através da imaginária urbana (1789, 1894 e 1999)*. [Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro].

Costa, F. A. (2022) *Espaço público contemporâneo. Híbridos na fronteira entre arte pública e mobiliário urbano* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora].

Foster, H. (1987). *Recording: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Bay Press.

Hugon-Talon, C. (2009). *A estética*. Edições Texto & Grafia.

Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press.

Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: new genre public art*. Bat Press.

Lobach, B. (2001) *Design industrial. Bases para a configuração dos produtos industriais*. Edgard Blucher.

Monleón, M. (n.d.). *Híbridos entre escultura y fotografía en el espacio público de la ciudad*. Universidad Politécnica de Valencia.

Phillips, P. (1993). Siah Armajani. Storm King Art Center. *Artforum*. <https://www.artforum.com/print/reviews/199310/siah-armajani-54394>.

Princenthal, N. (2013). High style, clear form, sharp edge. *Art in America*. <https://www.artnews.com/art-in-america/features/high-style-clear-form-sharp-edge-62972/>.

Public Art Fund. (n.d.). *Dennis Adams: Bus Shelters II*. <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/bus-shelters-ii/>.

Rondeau, J. (1999). Bronze Chair, Designed 1972, Cast 1975 by Scott Burton. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 25(1).

Santos, A. M. (2019). *Hibridização entre design gráfico e instalação artística em mídia externa paulistana* [Tese de doutorado, Universidade Anhembi Morumbi].

Santos, A. M. & Campos, G. B. (2019). Obras de arte urbanas híbridas entre instalação artística e *design* gráfico de comunicação visual. *Art&Sensorium*, 6(2), 131-143.

Senie, H. (1998). Arte pública nos Estados Unidos. In D. S. Miranda. *Arte pública* (pp. 34–45). SESC.

Senie, H. (2002). *The Tilted Arc Controversy*. University of Minnesota Press.

Serra, J. M. (1996). *Elementos urbanos: mobiliário e microarquitetura*. Gustavo Gili.

Solfa, M. (2017). *Design: modos de [des]uso. Aproximações contemporâneas entre arte e design* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].

Solfa, M. & Santos, F. L. S. (2014). Acconci Studio: arquitetura parasita, arquitetura virótica. In E. R. Peixoto, P. Palazzo, M. F. Derntl, & R. Trevisan (Eds.) *Tempos e escalas da cidade e do urbanismo. XIII*

Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Editora FAU-UnB.

Sung, V. (2020) A Builder in search of home: Remembering Siah Armajani (1939-2020). In *Walker*. <https://walkerart.org/magazine/siah-armajani-1939-2020> .

Tate (n.d.). *5 ways Jenny Holzer brought art to the streets*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/jenny-holzer-1307/5-ways-jenny-holzer-brought-art-streets>.

Zanatta, C. V. (2013). *Malas hierbas: Análisis de una poética personal de arte participativo* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande Sul].

Zonno, F. V. (2014). *Lugares complexos, poéticas da complexidade: Entre arquitetura, arte e paisagem*. Editora FGV.