

IMAGEM&VER(A)CIDADE – OBRAS DE ARTE URBANA E SUAS CONTRAPARTIDAS DIGITAIS

Vanessa Gonçalves de Almeida Rosa*

Resumo

A partir de obras de arte urbana atuais, sobretudo aquelas ligadas à tradição do grafite, incitamos aqui uma reflexão sobre as relações imagem-espaco no contexto da tecnologia digital. A pluralidade de meios e artificios do trabalho de Banksy e as animações que misturam técnicas de 2d com stop-motion na paisagem urbana do artista Blu servem de guias para aprofundar tal pensamento. Tais relações e contexto são também de extrema importância para indicar tendências recentes de produção e recepção de obras de arte que podem impulsionar caminhos originais na narrativa contemporânea de história da arte.

Abstract

Starting from nowadays works of urban art, specially those connected with the graffiti history, we instigate here a reflection about the image-space relations in the context of digital technology. The plurality of mediums in the work of Banksy and the animations that combine 2d with stop-motion techniques of the artist Blu function as guides to develop such reflection. Those relations and context are also of extreme importance to indicate recent tendencies of production and reception of art works that can stimulate original paths in contemporary narratives of art history.

Conta-se que num domingo de manhã, 6 de janeiro de 2008, um grupo montou um enorme andaime frente ao muro da empresa *Portobello Post*, localizado na rua Portobello no oeste de Londres, rua bastante conhecida e muitíssimo movimentada nos fins de semana devido a seus mercados ao ar livre. Poucas pessoas parecem ter estranhado o andaime, dizem que alguns moradores chegaram a perguntar aos supostos obreiros do que se tratava, mas depois de uma resposta meio indefinida não teriam mais se alongado no assunto. Algumas horas depois, o grupo da obra e o andaime tendo deixado o local, passantes surpreenderam-se ao ver um stencil em

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduanda em História da Arte, bolsista CNPq.

preto e branco sobre o muro, retratando um pintor com roupas tradicionais segurando uma palheta, retocando as letras vermelhas de estilo típico de *tags* grafite. Lia-se o nome do autor do crime: Banksy.

Conta-se que assim que soube do ocorrido o dono da companhia de edição de pós-produção *Portobello Post*, chamado Luti Fagbenle, mandou proteger a peça com uma folha de acetato grosso preso com parafusos – uma prática que se tornou comum nessa cidade quando se desconfia que um trabalho de grafite é fruto de um autor muito conhecido, afinal, se este não for protegido poderá ser logo apagado. Poucos dias depois, após o pronunciamento de um representante de Banksy atestando a autenticidade da obra, a pintura estava sendo leiloadada no e-bay, e passada uma semana já recebera mais de 70 ofertas de compradores, alcançando o preço de 208.100 dólares¹. Preço espantoso para uma obra que foi feita ilegalmente, numa cidade onde esse tipo de intervenção urbana é considerada crime, onde muitas pinturas desse mesmo artista foram apagadas e por vezes continuam sendo. O comprador final ainda teve de pagar o acréscimo de 5.000 dólares para remover a obra de arte do muro.

Narro a história dizendo o que se conta, mesmo que isto se baseie em diferentes jornais, pois se tratando desse artista urbano sempre parece possível que uma ação deste esteja dentro de uma fraude no estilo *F for Fake* de Orson Welles. Se isto já se esboça nas tantas polemicas a respeito de sua identidade e se ficou ainda mais nítido depois que ele abriu uma pet shop falsa em Nova York, com o lançamento de seu pseudo-documentário “Exit through the gift-shop” em 2010 (que foi indicado ao Oscar daquele ano de melhor documentário, mesmo com toda polêmica sobre a veracidade da narrativa) o público percebeu que dificilmente pode-se ter certeza do que se sabe sobre Banksy. Escondendo-se atrás desse pseudônimo, esse artista, e possivelmente esse coletivo de artistas, conseguiu impulsionar um fenômeno de visibilidade para uma geração de artistas urbanos cuja maioria começou a atuar a partir dos anos 90, que agora são muitas vezes agrupados sob o nome *street art* ou pós-grafite – não se tratando de um movimento coerente, sequer sendo um fenômeno restrito a um local, esses nomes dificilmente são unanimidades.

Mas se olharmos atentamente os grafites-stencils pelos quais Banksy ficou originalmente conhecido, dificilmente conseguiremos ver uma originalidade formal tão veemente neles. Afinal, não faltam precedentes para suas imagens quase preto-e-brancas, com um estilo de desenho que lembram ilustrações publicitárias antigas, e suas sátiras políticas de rápida leitura: nos anos 80 e 90 há a influencia direta de Blek le Rat, nos predecessores do grafite, durante os anos 70, há

¹ Informações oriundas do site da BBC. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7188387.stm>. Há outras fontes que afirmam que o preço chegou a 400.000 dólares (<http://ezinearticles.com/?5-Most-Expensive-Banksy-Art-Pieces&id=6065536>)

Richard Hambleton, mas se olharmos mais para trás é possível encontrar muitos outros exemplos. Contudo, se pensarmos a produção mais recente de Banksy não estaremos mais falando apenas de pintura em muros. Se a qualidade da pintura e da crítica de Banksy atinge um nível tão intenso quanto o de Andy Warhol, com quem ele é frequentemente comparado e ele mesmo faz referência direta, é algo a ser pensado com cuidado, mas se ele conseguiu tanto alvoroço sobretudo nos últimos 7 a 8 anos, não foi apenas devido a suas pinturas, e sim sobretudo a forma como ele soube polemiza-las e difundi-las. A comparação de Banksy com Andy Warhol parece bem articulada, não apenas pelas inúmeras referências iconográficas que o primeiro faz ao segundo, mas pelo interesse de jogar com a lógica da sociedade de consumo através de diferentes artifícios. Se Banksy anda conquistando respeito para sua prática em diferentes meios, uma das razões é justamente a pluralidade de seu trabalho.

Para cada projeto seu, o artista cria um site diferente que não só divulga o que tem sido feito, como atesta a autenticidade de trabalhos novos, faz combinações próprias entre enquadramentos fotográficos e pequenos textos, vende suas obras como mercadoria propositalmente vulgarizada ou incita os internautas a copiarem suas imagens (para fins não-comerciais de preferência). Em 2009, em parceria com a Lazarides, galeria londrina que impulsionou o suposto movimento *street art* junto com Banksy, o artista lançou o site Pest Control (<http://www.pestcontroloffice.com>) para o qual internautas interessados em comprar ou vender um trabalho dele podem enviar várias fotos da obra desejada com o intuito de fazê-las serem analisadas e assim ganhar um atestado de autenticidade caso a obra seja reconhecida como original. Outra forma de Banksy lidar com a transformação de seu trabalho em mercadoria foi permitir a comercialização deste numa forma nada sofisticada, que se afirma mesmo enquanto mera mercadoria. Qualquer um pode adquirir diversos produtos, de camisetas estampadas a livros e posters, através do site <http://www.buybanksy.co.uk/>. Desse modo, como é mesmo dito no site, quem se interessar em ter um trabalho do homem, mas não tem dinheiro para comprar uma gravura, pintura ou escultura sua, ou um pedaço de parede é claro, pode superar isso adquirindo sua legítima camiseta Banksy.

Seria errôneo separar o que está acontecendo nas ruas de sua contrapartida virtual. Como Néstor Garcia Canclini salienta a respeito dos leitores, espectadores e internautas (CANCLINI, 2008: 20) estes receptores culturais estão concentrados na mesma pessoa e as indústrias culturais estão unindo as linguagens e combinando os espaços, num processo tecnológico de convergência digital. Um dos exemplos dados por Canclini: o grupo Time, dedicado à mídia impressa, uniu-se ao mega-produtor visual Warner, e juntos, já sendo um dos maiores fabricantes de espetáculos e conteúdos, em 2000 aliaram-se a um enorme produtor de internet, a AOL. E de forma

semelhante, são essas enormes companhias que irão povoar não só as mídias como também o espaço urbano com seus inúmeros anúncios publicitários, transformando todos os cenários em lugares de compra e venda. Como o polígono dos signos, mídia e código de Jean Baudrillard, ou o labirinto de imagens de Michel de Certeau, a cidade vira uma paisagem de cartazes organizando nossa realidade, mostrando o repertório de nossas felicidades próximas. Não apenas Banksy, mas tantos outros artistas urbanos atuais, e os sites que os divulgam, atacam fortemente a aparente onipresença da publicidade nas ruas, e colocam nisso uma das grandes motivações do que eles consideram ser a proliferação de arte urbana atual.

O internauta seria então para Canclini um agente multimídia que lê, ouve e combina materiais diversos, procedentes da leitura e dos espetáculos, e seguindo essa linha vê-se que é também esse internauta-leitor-espectador o observador da arte urbana. Nesse ponto deve-se lembrar que a forma mais eficaz de divulgação dos trabalhos recentes de arte na rua tem sido virtual, blogs e sites como o renomado Wooster Collective. Se o *graffiti*, e a depois a chamada *street art*, ou *urban art* para aqueles que criticam o outro termo, ganhou inicialmente visibilidade devido a sua ocupação massiva na rua, artistas que trabalham nesse meio sabem muito bem hoje a importância de fotografar e filmar sua arte. O fazem devido à efemeridade inerente a boa parte das obras na rua, mas também por saberem que seu trabalho ganha outra força através da repercussão digital. Nesses museus virtuais (sites ou simplesmente a pesquisa google) onde todas as imagens parecem estar ao alcance, é possível conectar trabalhos feitos em lugares extremamente distantes no globo, usando o enquadramento fotográfico da obra e seu contexto como forma de criar narrativas, é possível fazer mapas das cidades a partir das obras sugeridas de serem visitadas, ou mesmo, é possível fazer um não-lugar a partir da alteração digital nas imagens.

Neste ponto começamos a vislumbrar outra questão muitíssimo curiosa: alguns trabalhos de arte urbana só tem sua finalização nas mídias. Mas que imagens finais são essas? “Qu'est-ce qu'une image? La multiplication proliférante des images dans notre monde contemporain semble – c'est là son paradoxe – inversement proportionnelle à notre faculté de dire avec exactitude à quoi elles correspondent”² (ALLOA, 2010: 7). Somos bombardeados de imagens todos os dias, elas estão por toda parte, de um modo que era impossível antes das facilidades da reprodução técnica, um modo que acaba por mudar nossa forma de vê-las e interpreta-las.

Vilém Flusser tenta explicar a diferença daquilo que ele chama de imagens-técnicas das imagens tradicionais, diferença que marcaria toda uma virada epistemológica que estaríamos

² ALLOA, Emmanuel. “Penser l'image”. Paris: Le presses du réel, 2010.pag 7. “O que é uma imagem? A multiplicação proliferada de imagens em nosso mundo contemporâneo parece – é neste ponto seu paradoxo – inversamente proporcional à nossa faculdade de dizer com exatidão a que elas correspondem.” (tradução livre da autora.

passando. Para o tcheco-brasileiro as imagens tradicionais baseiam-se na percepção do homem das 4 dimensões básicas da realidade (largura, profundidade, altura e tempo) das quais abstraem duas (profundidade e tempo), transformando a circunstância percebida em cena bidimensional. Já as imagens técnicas seriam resultado de aparelhos que são fruto da aplicação de textos científicos, cujas origens remontam a imagens “rasgadas” transformadas em linhas (“unidimensionalidade”), logo os aparelhos são projeções da linearidade lógico-matemática dos seus textos. As imagens técnicas portanto não são baseadas diretamente na percepção humana da realidade, são formadas de inúmeros pontos que irão dar a ideia das dimensões da realidade, mas como são pontos a imagem no fim está na “zerodimensionalidade”. Flusser apresenta o desenvolver das capacidades de abstração do homem na produção de imagens e textos dentro de um modelo que ele considera fenomenológico, um modelo que não visa validade geral, seria apenas um gancho de apoio, pois pode ser enganosamente linear. O importante para nossa reflexão é como ele frisa a questão de as imagens técnicas, inversamente às imagens tradicionais, serem oriundas de um gesto que vai do abstrato rumo ao concreto.

E tal abstração cada vez mais forte na nossa forma de se apropriar e perceber o espaço não muda nossa forma de pensá-lo? Que espaço é este a ser povoado de imagens e aparecer refletido em inúmeras outras imagens? Se Banksy já faz uma combinação de trabalhos seus, alguns com características de *site-specifics*, apresentando uma coleção de fotografias de diversos lugares do globo em seu próprio museu virtual, outros artistas desenvolvem projetos em que uma relação diferenciada com o espaço através destas imagens-técnicas fica mais evidente. Mark Jenkis por exemplo, artista americano nascido em 1970, com suas instalações urbanas normalmente sob forma de esculturas de figuras mostra seus diversos projetos com fotos identificadas segundo o local onde foram feitas. Sequer é necessário um nome para cada trabalho. No seu site, o artista organiza seu portfólio sob as categorias *city*, *nature* e *inside* (cidade, natureza, interior) e nas duas primeiras a única especificação embaixo de cada imagem é a cidade onde foram feitas, de Rio de Janeiro a Seoul, Moscow, Washington, Belém, entre tantas outras. Em alguns projetos, como o “Storker” (ver site na bibliografia), chega a colocar esculturas idênticas ou parecidas em diferentes cidades, de modo que a interação com a paisagem se torna o diferencial de cada imagem. Na categoria *inside*, com trabalhos dentro do cubo-branco de espaços institucionais, nada está escrito abaixo de cada foto.

Porém, há outro artista que desdobra as possibilidades da relação entre fotografias e pinturas urbanas de um modo bem mais surpreendente. Blu é um italiano que diz-se ter nascido em Bologna e assim como Banksy e outros artistas do mesmo cenário hoje em dia, ele também se esconde atrás de seu pseudônimo. Ele não transforma seu anonimato em polêmica, apenas

ênfatisa como prefere manter sua descrição. Atuante nas ruas desde 1999, sendo outro que aparentemente ama rodar o globo e deixar enormes murais em diferentes cidades, Blu diferencia-se dos demais muralistas pela seu interesse em animação e no desenvolvimento de técnicas novas. Começou com animações 2d em 2001, mas em torno de 2006 e 2008 desenvolveu um estilo possivelmente inédito de pintura urbana e animação: o artista pinta uma figura num muro, tira uma foto, em seguida faz a figura com um movimento levemente diferente ao lado da original (ou em cima dependendo da ação realizada pela personagem) e pinta a anterior com tinta branca, deixando um rastro das linhas dessa. Uma mistura de animação stop-motion³ com a tradicional 2d. É como se ele fizesse sua realidade onírica viver dentro da paisagem urbana, seus personagens interagem com portas, janelas, carros, canos, caminhos e transeuntes. Seu primeiro curta lançado em tal estilo, “Muto”, é um fenômeno de visibilidade no youtube.com, alcançando 10 milhões de visualizações, tendo também participado de diversos festivais internacionais de animação.

Até então o que mais se fazia de mistura entre animação e arte urbana eram desenhos em seqüências que, se vistos rapidamente dentro de um veículo, formavam uma animação. Ou, já houve caso de animações serem projetadas nos muros de cidades, chegando mesmo a fazer um personagem se mover através de diversas ruas usando um projetor dentro de um veículo, como fez recentemente, em 2011, Vjsuave em São Paulo. Mas as imagens finais das animações de Blu são bem peculiares, a técnica de foto-pintura dá um efeito diferenciado e facilmente reconhecível. Impressiona num primeiro momento só a noção de quantas pinturas foram feitas para realizar uns 5 minutos de animação, a noção de que os muros de uma cidade podem parecer folhas de papel de um animador, formando os frames de movimento. Nos vários filmes já lançados pelo italiano, o espectador encontra-se seguindo histórias não muito claras de homens, máquinas e monstros num processo contínuo de transformação, sendo esta várias vezes violenta com um ser comendo ou explodindo o outro, sempre num desenho bastante linear tendendo à caricatura, que tantas vezes dá um aspecto cômico ou absurdo a cenas de destruição.

Que presença e que imagem da cidade são buscadas por esses artistas? Nenhum dos dois descarta obras que, como murais, têm um grande impacto na rua, ganhando até tamanhos monumentais. Ainda assim, não podemos mais pensar seus trabalhos como baseados numa presença aurática, eles escapam a isso, como também o fazem as imagens publicitárias que povoam as cidades ainda mais insistentemente que grafites e pichações. Afinal, me baseando no pensamento de Jonatham Crary sobre uma possível história da visão, ou antes, das forças e

³ “**Stop Motion** é a técnica de animação na qual o animador trabalha fotografando objetos, fotograma por fotograma, ou seja, quadro a quadro. Entre um fotograma e outro, o animador muda um pouco a posição dos objetos. Quando o filme é projetado a 24 fotogramas por segundo, temos a ilusão de que os objetos estão se movimentando.” - <http://www.eba.ufmg.br/midiaarte/quadroaquadro/stop/princip1.htm#intro>

regras plurais que compõem o campo no qual a percepção ocorre, penso no observador multifacetado que percebe tais trabalhos, lembrando que o artista também é um observador. Como Crary fala a respeito da câmera escura no século XVIII e do estereoscópio no XIX, o observador e os diversos aparelhos tecnológicos ligados à visão não devem ser vistos como entidades distintas, com identidades separadas. A percepção visual seria sempre moldada pelos aparelhos criadores e transmissores de imagens e pelas concepções epistemológicas de uma época, ideias estas exemplificadas por Crary ao ressaltar a impossibilidade de uma teoria da visualidade pura no século XVIII. Estaríamos então vivendo um período de transformação dos modos de olhar na medida em que os meios de produzir e se ver imagens estão passando por mudanças profundas – e aqui novamente vale lembrar o conceito de zerodimensionalidade de Flusser. Acredito que através dos trabalhos de tais artistas se possa pensar as possibilidades de imaginar e agir na cidade hoje, pois são trabalhos que apontam uma relação muito diferenciada da obra-espaco do que, por exemplo, um muralismo mexicano ou monumentos públicos.

Bibliografia:

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ALLOA, Emmanuel (org): *Penser l'image*. Paris : Les presses du réel, 2010

BANKSY. *Wall and Piece*. London: Century, 2005

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. Apud PENNACHIN, Deborah. Comunicação “*Arte no espaço urbano*” apresentada no colóquio “*Corporcidade – debates em estética urbana*”, realizado em Salvador, outubro 2008

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. São Paulo: Papyrus, 1995 ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CRARY, Jonathan: *Techniques of the observer*. London: MIT Press, 1992.

FLUSSER, Vilem: *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume, 2008

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio d’água, 1998.

Mc CORMICK, Carlo, SCHILLER, Marc, SCHILLER, Sarah. *Tresspass: A history of Uncommissioned Urban Art*. New York: Taschen, 2010.

PALLAMIN, Vera. *Arte urbana*. São Paulo: Annablume, 2007.

Bibliografia on line:

Homepages institucionais

BLU. Coordenação de Domenico Salvatore Annunziata. Desenvolvido a partir de 2006.

Apresenta textos sobre o artista plástico Blu. Disponível em < www.blublu.org > – acessado em 10 junho de 2011.

BUYBANKSY. Coordenação de Banksy (nome real desconhecido). Desenvolvido a partir de 2007. Disponível em < <http://www.buybanksy.co.uk/> > - acessado em 10 junho de 2011.

PESTCONTROL. Coordenação de Banksy (nome real desconhecido). Desenvolvido a partir de 2009. Disponível em < <http://www.pestcontroloffice.com> > - acessado em 11 de junho de 2011.

MARK JENKINS. Coordenação de Mark Jenkins. Desenvolvido a partir de 2005. Disponível em < <http://www.xmarkjenkins.com/storker.html> > – acessado em 10 junho de 2011.

WOOSTERCOLLECTIVE. Coordenação de Mark e Sarah Schiller. Desenvolvido a partir de 2001. Disponível em < www.woostercollective.com > – acessado em 9 junho de 2011.

Jornais on line

Autor não especificado, "£208,100 eBay bid for Banksy wall". Jornal on-line BBC news, 14 Janeiro 2008, seção Entertainment BBCnews. Disponível em < <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7188387.stm> >. - acessado em 10 junho de 2011.

HACNEY, Mike. "5 most expensive Banksy art pieces". Jornal on-line Ezinearticles, 11 março de 2011, seção Visual Arts Graphics, Disponível em < <http://ezinearticles.com/?5-Most-Expensive-Banksy-Art-Pieces&id=6065536> > - acessado em 11 junho de 2011.



2008, Banksy, spray sobre muro, 2,5mx1,80 aprox, Londres – Localização atual não divulgada.



2005, Marc Jenkins, Storker Project, Fotografia de esculturas de fita adesiva em espaços públicos,



2005, Marc Jenkins, Storker Project, Fotografia de esculturas de fita adesiva em espaços públicos, Belém (Palestina).



2006, BLU, Muto, animação stop-motion, 7:26min, filmado em Buenos Aires e Baden.