

# Inserções em circuitos

*José Roberto Schneedorf Ferreira da Silva\**

## RESUMO

Inventário que se apropria do título de duas séries de obras setentistas do artista conceitual Cildo Meireles, despídos seus distintos adjetivos – ideológicos e antropológicos –, embora também sejam ambos válidos, para investigar significados dos espaços públicos de convívio, fruição, cultura e patrimônio, e de suas constantes dinâmicas de significantes sociais, indiciando atuais mutações – ou rotações – de noções reflexivas entre si de arte e vida, bem como de história e comunidade, de direito e territorialidade; e nelas significar ações e produções igualmente apropriadoras – sintomatologia contemporânea – do artista urbano Banksy alocadas nesses espaços, desafiando-os – predicado grafiteiro expandido – na mesma medida que o pensamento presente impõe desafios aos lugares da apresentação e da representação.

**Palavras-Chave:** Arte. Vida. Comunidade. Propriedade. Interinidade.

## ABSTRACT

An inventory which appropriates itself of conceptual artist Cildo Meireles two 70's series title, without their different adjectives – ideological and anthropological –, although are they also both valid ones, to investigate public spaces significances in their social intercoursess, enjoyments, patrimonies and cultural opportunities, and their constant significant dynamics, indicting current mutations – or rotations – from reflexive notions amongst themselves about art and life, as well as history and community, rights and territoriality; so into them signify equally appropriating actions and productions – contemporary symptomatology – by street artist Banksy at those spaces allocated, challenging them – expanded graffiti's attribute – in the same way as the present thinking imposes challenges to the presentation and representation places.

**Keywords:** Art. Life. Community. Property. Temporariness.

---

\* Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV – EBA/UFMG. Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais. jose.aldeia@hotmail.com

## 1 UMA INTRODUÇÃO (ARTE E VIDA)

Partidas do manancial dos muros, por si metafóricos, o artista plástico Banksy, grafiteiro por certidão, recrudescer as apropriações urbanas em diligências diacrônicas a toda sorte de acessos: é tanto da ética dos muros, impositiva, quanto da genética dos muros, apositiva, a liberdade para com a propriedade e a produção outra; ética e genética entretidas também à herança culturalmente desafiadora da Arte Pop, que entreteceu a si própria na sociedade contemporânea na mesma medida que entreteceu a liberdade apropriativa nas pautas culturais – desafio bem sucedido.

A dissensão formal de sua expressão, “esse deslocamento da arte mediante seu próprio suporte, mediante seu próprio espetáculo, é ao mesmo tempo uma estratégia característica e uma demonstração histórica” (FOSTER, 1996a, p. 146-150); em ação – tal termo conduzido ou combinatório à noção de performance – estendida do espaço público das ruas para outros espaços igualmente públicos, como os zoológicos, onde “vêm precipitar-se todas as ontologias” (HERCULANO, 1851, p. 107).

Se mãos tivessem os bois, os cavalos e os leões e pudessem, como os homens, desenhar e criar obras com estas mãos, semelhantes ao cavalo, os cavalos desenhariam as formas dos deuses, e os bois semelhantes ao boi, e lhes fariam corpos tais quais eles os têm (COLOFÃO apud ECO, 2007, p. 10).

Ditos jardins, a incorporação do corpóreo dos zoológicos tende na sociedade ocidental atual a ser percebida, ou revisada, como imobilidade utilitarista, controversa desde a forja do geossistema até a observação interferente do mesmo e dos hábitos, já restritos; como confinamento de polissemia fundamentada na cognição etimológica, basal e imediata, derivação de dois radicais, bem como na hierarquia infra entre antropomorfia e zoomorfia. Então margeia os múltiplos e correlativos exercícios da religiosidade, a iterar filiação católica na obra de Tomás de Aquino; e fomenta crescentes sentidos no direito desde os juristas romanos, antes na filosofia grega, vide Aristóteles, como também se observa, supracitado, em Xenófanes de Colofão.

Dispostos a tratar do fundamento dos direitos, cabe perguntar qual é o fundamento mínimo de todo direito, isto é, o que possibilita ao homem ser

sujeito de direito. Por que o homem pode ter direitos e, por outro lado, os animais ou as pedras não os têm? Essa é uma pergunta elementar e, ao mesmo tempo, das mais profundas que podem ser feitas a respeito do direito. Vale a pena tentar respondê-la. Tanto mais quanto, em nossa época (HERVADA, 2006, p. 55).

Sobretudo, acresce-se à e na arte contemporânea – em demonstração dos respectivos pêndulos de cursos sócio-culturais –, como se verifica na progressiva expansão autoral corrente, repercutente do e no cunho da bioética, aferido em becos como os das obras de Guillermo Vargas, Eduardo Kács ou Damien Hirst. Ou mesmo se antecipa (nas predições que lhe são peculiares) na série de serigrafias *Endangered Species*,<sup>1</sup> de Andy Warhol, cuja cartilha Banksy segue, atesta a crítica, em diversas convergências e sequências plásticas de consensual tributo: “a trajetória da arte desde os anos 60 estava comprometida com o realismo e/ou idealismo: algo da pop arte, [...] algo da arte de apropriação [...], essa genealogia pop [...] ilumina o trabalho contemporâneo” (FOSTER, 1996b, p. 127-128, tradução nossa).

No *Zoo Barcelona*, contratirou em estêncil, sobre a pele do elefante, as inscrições lineares das quais faz uso a simbologia costumeira dos prisioneiros cinematográficos como calendário, numa denotada consciência epistemológica de sua prática: “grafitar zoológicos é brilhante porque você está dando voz ao que não tem voz – o que é a razão do surgimento do grafite” (BANKSY apud WARREN, 2002, não paginado, tradução nossa). Raízes análogas, no *Melbourne Zoo*, outra manobra de original instrumentação recrutadora e parceira dos próprios animais: panfletagem dentre eles de cartazes, com seus motes simples de apelo imediato, por simpatia e por reconhecimento – o cartazismo foi e é o idioma das cidades, o empunho das muralhas, a diretiva da atenção, de gênese multitudinária: representatividade e reprodutibilidade. Arrojar-se aos muros e às grades o direito, tomá-los para o vozeio, para o desafio, para o volante: Banksy renova concretudes situacionistas, subidas naqueles no Maio de 1968, em legendas bravas e breves como atendem ser: “Socorro, ninguém me deixa voltar pra casa”, “Sou uma celebridade, tirem-me daqui” ou – relicário *pop* – “Ria agora, mas um dia nós estaremos no comando” (Fig. 1). Escritas performáticas no conduto,

<sup>1</sup> *Espécies ameaçadas*, 1983, série de dez serigrafias sobre papel, 96 X 96 cm cada.

apologias participativas tanto para a audiência quanto para seus objetos/ sujeitos, os primatas, conosco ordenados taxionomicamente, numa acertada aposta nestes para o manuseio, portanto para a exibição, por conseguinte.

Indo contra o menor sentido dos hábitos [...], a arte site-specific adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas –, ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O trabalho não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, [...] um impulso dominante de práticas orientadas para o site, hoje é a busca de maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (na realidade, borrando a divisão entre arte e não-arte (KWON, 2008, p. 170).

Figura 1 – Instalações performáticas clandestinas em jardins zoológicos – removidas.



Nota: Cartazes (acrílico sobre papelão) em Longleat Safari Park (Inglaterra), Melbourne Zoo (Austrália) e Zoo Barcelona (Espanha), sentido horário a partir do centro-superior.

Fonte: Banksy (2003, p. 50-51).

Leituras refratadas do sítio específico de Rosalind Krauss (2008), ou revisitadas no sítio orientado de Miwon Kwon (2008) exemplificam-se num raciocínio do “aqui-e-agora [...], em imediatividade sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried, brincando,

caracterizou como teatralidade)” (KWON, 2008, p. 167), raciocínio axiomático de dispensa às mediações processual e crítica, sintomático (e sintomáticas essas) de seu tempo. Tanto numa absorção do humor, ou mesmo da causticidade, como ferramenta de igual valência às forças artísticas do drama e do romance, quanto numa disposição arteira às novas chaves do direito, tergiversando excessos do consumo, naturalmente antropocêntricos, em liga ao depauperamento ambiental, que resultou na exposição nova-iorquina de arte cinética *Village Pet Store and Charcoal Grill*, introdutória do intramuros de Banksy naquela cidade e conclusiva de seu flerte com tecnologias audiovisuais, que renderia ainda a filmagem de muitas destas suas excursões, bem como dois recentes documentários premiados, de sua autoria, sobre arte urbana.

## 2 OUTRAS INTRODUÇÕES (VIDA E ARTE)

Introduzir-se em espaço público reclama a distensão que acompanha, mais e mais, a definição desse espaço: suas obras, clandestinamente como as demais, e como a práxis primogênita, são então por ele próprio inseridas dentro de museus (Fig. 2), com as devidas molduras e etiquetas laterais de identificação técnica fiéis às do espaço em questão, em muitas das quais declara o enxerto. E lá se demoram estanciadas até serem identificadas, término de hiatos variáveis entre poucas horas e vários dias, respectivos a cada espaço, quando retiradas ou propositadamente incorporadas ao acervo, na (co)dependência de respectivas características de tônica e trato, alinhavadas em impassibilidade (tática ou irônica), ciência da atratividade, circunscrição do circunscritivo ou mesmo retroalimentação – receptiva, disposta, deferente, acordada ao consenso público e crítico que reconhece Banksy como um grande nome da arte atual, por conseguinte como um grande investigador dos rumos e das inquietudes desta.

A arte do que uma vez foi a periferia tende a adquirir (ou, em todo caso, a imitar) os padrões do mercado e a produção do centro, enquanto que, por sua vez, sua chegada traz novos critérios estéticos, políticos ou históricos ao funcionamento do *establishment* da crítica e museus da metrópole [...] até assuntos baseado em noções de “decência”(MEDINA, 2005, p. 105, tradução nossa).

---

2 *Village – loja de animais de estimação e churrasqueiras*. O prenome refere-se ao bairro nova-iorquino tradicional das artes e da boemia onde ocorreu a mostra.

Figura 2 – Instalação performática clandestina no Musée du Louvre, Paris, 2004 – removida.



Nota: Impressão digital sobre papel / interferência sobre reprodução de DA VINCI, Leonardo. Mona Lisa. 1503-1506. Óleo sobre madeira. 77 X 53 cm.  
Fonte: Banksy (2005b, p. 140-141).

Mão dupla da crescente investigação dos cubos brancos contemporâneos, e dos artistas contemporâneos – de progressiva parceria entre uns e outros – sobre os padrões de produção e recepção e seus desdobramentos experienciais, especialmente expositivos; também e portanto sobre os oroboros, sobre os oxímoros da especificidade e da orientação do sítio, em que pese o propício de tais atos e responsivas circularidades exatificar seu próprio sentido nos espaços institucionais, não somente depender deles mas fazê-los ferramentas constitutivas e partícipes, lugares não mais necessariamente como condição, nem necessariamente como complemento, nem necessariamente como definição para a arte – mas como indistintos e indissociáveis a ela.

Consecução intramural de admissibilidade autoafirmativa, procedente do extramuros, em trânsito de contágios: contaminar e ser contaminado, estimular conversão, cada vez mais espontânea, da hierarquia ou da distonia, cada vez mais imprecisas, entre centro e margem, de alternâncias entre ambos – frutífera para as duas partes. Se tendiam à extremidade ideológica ou ao mútuo exílio geográfico, essas forças tendem agora à miscibilidade. Ainda assim, em perspectiva desvinculada, a inserção deste modo é risco e enfrentamento grafiteiros testamentários do seu primeiro repertório alegórico, os estênceis de ratos espalhados ao redor do mundo,

retratados em tamanho natural, regularmente ao nível do chão e em diversas situações atributivas e representativas, particularmente as de provérbio contracultural – um campo de préstito, de igualdade, de anonimia, de furtadela. Mais especificamente, também de insubordinação, inconcessibilidade e persistência, tão assídua quanto inaparente, fugidia à visão e escapadiça à apreensão. Especialmente de imprevisibilidade e impostura, essa última em contextura a Han van Meegeren e seu tecido de permissão e abono: um falsário que, entre 1937 e 1944, reconstituiu em detalhes os materiais e equipamentos e, através deles, o estilo e a técnica do mestre holandês Johannes Vermeer, num duplo retrato: do mercado negro das artes plásticas que gerou milhares de dólares fornecendo as fraudes aos nazistas; e das falhas na capacidade de identificação de falsificações pelos especialistas, falhas estamentárias paralelas às da usual demora na identificação dos intrusivos de Banksy. Ademais um impostor que, em sentido estrito, jamais pintou uma cópia: impunham-se como recentes descobertas os seus quadros, cuja autoria de Vermeer era legitimada unanimemente pelos críticos mais respeitados. Constituíam trabalhos inéditos, originais, e não reproduções – falsificações originais, que em Banksy atualizam-se porque a contemporaneidade autentica suas intervenções plásticas como obras novas e acabadas, no cunho ético e estético da apropriação, e da pós-produção que a estabiliza.

De fato, é surpreendente que as ferramentas mais usadas para produzir esses modelos relacionais sejam obras ou estruturas formais preexistentes, [...] como se a instauração de novas formas de socialidade e uma verdadeira crítica às formas de vida contemporâneas passassem por uma atitude diferente em relação ao patrimônio artístico. [...] Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento (BOURRIAUD, 2009a, p. 9-14).

“Esse tipo de contextualismo deriva de uma leitura reativa do modernismo: suas rupturas foram colocadas contra o historicismo, não contra a história – de maneira a colocar o passado no presente, e não excluí-lo” (FOSTER, 1996a, p. 173). Deriva, especificamente, de uma cada vez mais liquefeita querela grafiteira com a alta cultura, que alcançara seu ápice em 1973, quando Tony Shafrazi pichou a cifra *kill*

*lies all*<sup>3</sup> diretamente sobre a *Guernica* de Pablo Picasso,<sup>4</sup> na ocasião de seu empréstimo ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque; um atentado de consciência retórica não deposta, mas aposta à iconoclastia, por sua feita essa última com ápice aparente no conjunto da obra informada de Banksy. Shafrazi justifica a seu modo:

Eu quis trazer uma absoluta atualização à arte, recuperá-la da História da Arte e dar-lhe vida. Talvez seja por isso que a ação da *Guernica* permaneça tão difícil de se lidar. Eu tentei transgredir a barreira invisível à qual a ninguém é permitido cruzar; eu quis morar dentro do ato de criação da pintura, envolver-me com a formação do trabalho, pôr minha mão dentro dele e, através daquele ato, encorajar o espectador individual a desafiá-lo, participar dele e, assim, vê-lo em seu dinâmico estado cru, como foi sendo feito, não como uma parte da História (SHAFRAZI, 1980, p. 15, tradução nossa).

Shafrazi é precursor não somente da discricção atentatória (ato e resultado interceptos), bem como da retidão manifestante (regências contemporâneas de correição e eficácia), sem irreparabilidades plásticas: a pichação foi facilmente removida, sobre a grossa proteção do verniz da pintura – proteção por ele próprio dificilmente despercebida e/ou desconhecida de antemão.

É precursor sobretudo de sua recompensa. Inicialmente, no litígio médio-oriental controverso quanto à cultura ocidental: poucos anos após a ocorrência, Shafrazi foi contratado como conselheiro artístico pelo Xá do Irã, responsabilizando-se por compor sua coleção de arte do século XX. Resultou na construção de um museu em Teerã, *Shafrazi Museum*, com acervo essencialmente ocidental, empenhado em emblematizar um moderno Estado iraniano. A precedência pioneira e recompensadora seguiu pela (auto)incorporação do grafite no Ocidente, início da hipertrofia da oficialização dos muros: na década de 80 do último século, primeiro

3 Evidencia-se a habitual codificação na reunião frasal destas palavras, que induz à polissemia, como é típico da taquigráfica comunicação urbana das pichações, sobrelevada tantas vezes em alfabeto, ortografia e caligrafia próprios. Afere-se um sentido primeiro em *a matança está completa* ou *a matança encontra-se toda*, mas não se deve ignorar que o uso do termo inglês *lie* não como verbo intransitivo, pretérito de *lay*, mas como substantivo, significa ‘mentira’, ‘engano’: a sentença corresponderia então *a morte a todas as mentiras*. Tanto quanto que, por sua feita, como verbo transitivo carrega a ideia de *conseguir algo por meio da mentira, do truque*.

4 1937, óleo sobre tela, 350 X 782 cm.



marco desta hipertrofia e dessa oficialização, Shafrazi inaugurou em Nova Iorque uma galeria de arte especializada em artistas e plásticas de pauta urbana, portanto política; galeria que permanece aberta até hoje, em pleno funcionamento e êxito. Bem exemplificada naquele período crítico pelas obras então conhecidas e hoje reconhecidas de Jean Michel Basquiat e Keith Haring, a senda abriu-se ali para os artistas seguintes de mesma pauta, através da manutenção sem perdas aparentes da linguagem, ofertada numa devida adequação dos suportes para espaços internos: grafites sobre tela, estênceis sobre papel, serigrafias e demais gravuras – suportes irmanados, aos exteriores e entre si, pela reprodutibilidade.

Como fizera Shafrazi, Banksy excursiona a propedêutica rueira, na qual “o objeto de contestação continua sendo, em grande parte, a instituição de arte burguesa/capitalista (o museu, a academia, o mercado e a mídia); bem como suas definições excludentes de arte, artista, identidade e comunidade” (FOSTER, 1996a, p. 173), quando dos seus assíduos estênceis *mind the crap*,<sup>5</sup> cuja aplicação incidiu preferencialmente às entradas de museus; aplicação nesse primeiro momento nunca atravessada para o interior dos mesmos. Sucederam a estas as entradas de eventos, como uma festa particular promovida em homenagem ao já célebre supramencionado Hirst, coalhada de representantes das classes (artística e célebre). Desse episódio, nasceu mais uma amizade madrinha entre as tantas que altearam a marca Banksy, àquela altura já reciprocamente madrinha: a investidura, ocasional ou ocasionada, fez o segundo notar o primeiro, e muito colaborar para sua assimilação institucional, até mesmo através de obras em parceria. Hirst é o epítome do artista contemporâneo atento a mercado, ensejo, tendências: a plataforma lhe seria (e foi) favorável tanto quanto seria (e foi) para Banksy, especificamente quanto aos termos prévios: mercado, ensejo, tendências. E quanto à projeção mútua. E, por que não, à credibilidade. Além do mutualismo da oportunidade, há que se creditar certo interstício nativo entre os dois, de ancestralidades populares industriais, em registro de classe trabalhadora: há que se creditar a Hirst o muito britânico estilo algo proletário de ser astro. Vice-versa, há que se creditar a Banksy as muito britânicas beligerância e

<sup>5</sup> *Em mente a bobagem*, em tradução sutil.

ácida troça: “nada dispersa o entusiasmo como uma pequena taxa de entrada” (BANSKY, 2005b, p. 72, tradução nossa).

Tanto espacial como temporalmente, portanto [...], o ataque, a vocação, repensando a transgressão não como uma ruptura produzida [...] heróica e fora da ordem simbólica, mas como uma fratura traçada [...] estratégica, dentro da ordem. Desse ponto de vista, a meta [...] não é romper de forma absoluta com essa ordem (esse velho sonho foi abandonado), mas o de expô-la [...], registrando seus pontos não só de falência (breakdown), mas de passagem (breakthrough), as novas possibilidades [...]. Finalmente, um espaço-tempo para além da redenção? Ou o caminho mais rápido em direção à graça para estrategistas-santos contemporâneos? (FOSTER, 1996b, p. 140-186 *passim*, tradução nossa).

Tais rupturas ou fraturas, em balizas atuais sobretudo passagens, nem repõem nem retiram anarquia ou dissidência ou partido. Nem mesmo dão um suporte que parece temido pela incoerência, ou pela domesticação, ou por enfraquecer pertinências. A contemporaneidade é pluralista – e experiente – o bastante para ter Banksy como Banksy em seus quadros, como um *enfant terrible*<sup>6</sup> dela tradicional, senão condicional – como fora Warhol, como é Hirst. Tampouco assentem o sentido oposto, a aposta: poder-se-ia aferir um pleito à memória autorizada e autorizadora, atributiva ou atribuída ao museu, calcada, a certo ponto, em privilégio, exclusivismo, mais ainda em culto, abrigo, suporte, interioridade, grupo. Tênuo entre acolhimento e encerramento: “enquanto o museu, a galeria, a tela, forem um espaço sagrado da representação, tornam-se um triângulo das Bermudas: qualquer coisa, qualquer ideia que você colocar lá vai ser automaticamente neutralizada”, manifestara Cildo Meireles (1981, p. 36) sobre suas obras *Inserções em circuitos ideológicos*,<sup>7</sup> sequenciando – ou polemizando, ato e efeito naturais dos artistas – um ideário poente sobre os padrões de realização e recepção da arte que já se observava, oposto ou contraposto, nas

6 O significado literal no idioma original francês é *criança terrível*, indisciplinável, mas o termo é comumente empregado nas artes para designar, permissivamente, o genial genioso.

7 *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola*, 1970, garrafas de Coca-Cola e decalque em serigrafia, 24,5 X 6,1 cm. *Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula*, 1970-1976, carimbos de borracha sobre cédulas, 6,5 X 15 cm.

*Passagens* de Walter Benjamin: “o interior é o asilo onde se refugia a arte. [...] Seu ofício é a idealização dos objetos” (2007, p. 59). Isola-se a obra, destaca-se-a, dirige-lhe toda a atenção, presta-se-lhe mais valia em suas razões basais: comunicação e significação. E participação, sociabilização, produção de conhecimento. Por outro lado, vigia-se-lhe seu predicado de liberdade, molda-se-a em tônica ao entorno, comanda-se-a implicitamente: esse é o enunciado de Cildo que repercute o de Benjamin e repercute-se no de Banksy, embora em nenhum deles, e sobretudo nas passagens da arte entre o fora e o dentro e vice-versa, representadas aqui pelo último, necessariamente comprometa-se a ética ou a validade das propostas plásticas e/ou dos discursos que as acompanham – relembrando a natureza polemista e produtora de conhecimento, partido da meditação espectadora, da ponderação sempre proposta pelo trabalho artístico. Bem como não necessariamente deponham-se similaridades, senão igualdades, da prática e dos atores dessa, estejam em qualquer dos lados do muro. Tampouco deponhasse, por conseguinte, a fragilidade das autonomias de ambos, dado que ao construto de visibilidade e efetividade social desafiado, à tessitura de imperativos do espaço galeria/museu, não se impõe outro construto mais do que o confirma, descerrando a interseção, a porta e a janela, a circularidade – características das passagens. A circuição das premissas esboça um silogismo abonador para o lugar tradicional, conquanto não sedimentado, da arte: o museu, organismo vivo que apresenta cada vez mais absorções de conteúdo contemporâneo, a somar e dinamizar o papel da história, conferindo a importância de idades outras da arte sem despir-se das maiores idades desta.

O argumento para essa apropriação apresenta-se da seguinte maneira: [...] uma orientação subjetiva tem valor tático; ajuda a deslocar uma tradição repressiva, acadêmica. Mas dois aspectos contradizem esse caso: a chamada academia da arte [...] não é deslocada criticamente; é rejeitada abstratamente, como o é também sua crítica [...] dos veículos existentes e das instituições de arte. Além disso, esse retorno [...] (que é de fato um retorno a um retorno) sustenta um modelo acadêmico de significado, baseado em fontes estilísticas e influências biográficas (FOSTER, 1996a, p. 73).

O grafiteiro, tão associado ao efêmero, ao apagamento, à

fenomenologia natural, à superação espaço-temporal, ao esquecimento, não deixaria de prever, na consciência do ato resolúvel, a igual brevidade da permanência de seu trabalho em tais espaços internos, na rotação do raciocínio: tanto retorna à efemeridade e ao autoengendrado extramural quanto pesquisa suposições de perenidade e autossuficiência intramural – outra aposta. Ida ao centro a descentralização: daí e portanto reconhecidos as estruturas deste e dessa enquanto tais; no caso de Banksy (Fig. 3), habitualmente reconhecidos com irreverência: “nunca tenho certeza sobre quem merece ser posto num pedestal ou esmagado debaixo de um” (BANKSY apud SANTOS, 2011, não paginado, tradução nossa).

Figura 3 – Instalação performática clandestina na Walker Gallery, Liverpool, 2011 – incorporada ao acervo.



BANKSY. Cardinal sin. 2011. Pastilhas sobre réplica de busto em pedra anônimo do séc. XVIII.

Fonte: Press Association Images.

Dúplice investigação de dúplice anexação: no segundo momento produtivo, é estratégica e cênica, em invasão e incrustação, de viga tanto na burlaria quanto no burlesco. No primeiro momento, produtivo, é objetual, ao incorporar-se plasticamente a obras alheias, desenvolvendo-se sobre cópias de obras reconhecidas, em acréscimos atributivos, equivalentes na incorporação indissociável, para que o diálogo entre a interferência e o original não ignore a significação entronizada. Ao contrário, dela se valha, restitutiva no desvio situacionista revigorado, respeitante às premissas cognitivas de componentes de um reservatório iconográfico mundialmente conhecido – marcos de um elenco cujo reconhecimento mnemônico é

aproveitado, está residual na atualização (Fig. 4). Entre muitos, exemplo em um curativo nasal pós-operatório, habitual das atuais cirurgias plásticas, na *Vênus de Diego Velásquez* mirando-se no espelho,<sup>8</sup> autoexplicativo; outro em pichações endêmicas nas colunas da catedral do *The interior of Buurkerk at Utrecht* de Pieter Saenredam,<sup>9</sup> parodiando a respeitabilidade sacra dos característicos interiores católicos seiscentistas de sua autoria, reunindo pelo humor anacrônico períodos citadinos distantes entre si.

Ingenuidade etnocêntrica: 'o museu libera a arte de suas funções extra-artísticas'. Como se 'a arte' tivesse sido obrigada a esperar, sofrendo na sombra, durante séculos, para encontrar-se a si mesma, totalidade auto-suficiente e auto-engendrada, indevidamente desnaturada, alienada, pervertida por interesses alógenas e ilegítimos. Não seria mais conforme à realidade das metamorfoses retornar a proposição: 'o museu alija as imagens sagradas de suas funções culturais'? Na história do Ocidente, a beleza feita propositalmente, o que chamamos arte, ocupa apenas quatro ou cinco séculos. Breve parênteses (DEBRAY, 1993, p. 148).

Figura 4 – BANKSY. Show me the Monet. 2005.



Óleo sobre tela /interferência sobre reprodução de MONET, Claude. Bridge over a pond of water lilies. 1899. Óleo sobre tela. 92,7 X 73,7 cm.  
Fonte: Banksy (2005b, p. 133).

Senão a partir de e sobre obras reconhecidas, desenvolvendo-se em reproduções anônimas, de autorias perdidas, compradas em feiras de rua ou vendas de garagem (Fig. 5); invariavelmente implantando-se sobre

8 *Vênus olhando-se ao espelho*, c. 1647-51, óleo sobre tela, 122 X 177 cm

9 1644, óleo sobre tela, 58,1 X 50,8 cm.

figurativos, em dissonâncias compositivas contrastando a honradez dos retratos e a placidez das paisagens. Ou mesmo aproximando o resultado à hábil, por vezes cômica catacrese, posicionando a fruição estética, para o espectador, em abalo com acréscimos também figurativos – representações axiomáticas, evidentes, objetivas e denunciativas de realidades e urgências atuais; quase jornalísticas, herança do diretivo mural. Uma nova produção de sentido numa segunda camada plástica sobre o original, em igual procedimento formal, que sustenta-se autoral, humoral e criticamente no diálogo de mesmos termos com a precedente, a corroborar a ideia de que não há a especificidade matérica de uma obra situacionista, mas um uso situacionista da obra.

Figura 5 – BANKSY. Guantánamo hotel. 2006.



Apropriação/interferência sobre óleo sobre tela anônimo.  
Fonte: banksy.co.uk.

Dúplice apropriação: a do objeto (quadro) e a do sujeito (performance), ambas resultando materiais (suportes pictórico e zoo/museológico) e situacionistas: ambas checando reestruturações do meio respeitantes aos recursos originais, que tanto se integram quanto reconstituem – e que dão molde ao conceito. Um *détournement* proposto no desvio, no raptó, na subversão, que põem tradução ao vocábulo francês, estas obras farsantes concluem-se reunidas nas exposições *Barely Legal*,<sup>10</sup> em Los Angeles, de predileção ao

<sup>10</sup> *Só para maiores.*

revisionismo escultórico, e *Crude Oils*,<sup>11</sup> em Londres, de visada aos encartes e descartes pictóricos dos acervos, indiciados na nota afixada à entrada: “uma exibição de remixagens, obras-primas, vandalismos e parasitismos” (BANKSY, 2005a, não paginado, tradução nossa). Em ambas, permanecem centrais as revisões plásticas, por eixo condutivo e por cerne, por motivo. Tanto quanto permanecem estas em absoluta razão à antecedente série de trabalhos apresentada em 1959 pelo artista plástico dinamarquês Asger Jorn (Fig. 6), eminente do eixo central da seccionada Internacional Situacionista: “suas ‘Figuras Modificadas’ na Galeria Rive Gauche, [...] em Paris: eram vinte pinturas *kitsch* que Jorn havia ‘alterado como *détournement*’, através de manchas coloridas e modificações nas figuras” (HOME, 1999, p. 61).

Figura 6 – À esq.: BANKSY; à dir.: JORN, Asger. Apropriações/interferências sobre óleos sobre tela anônimos.



BANKSY. *Silent night*. 2004.

Fonte: Banksy (2005b, p. 131); JORN, Asger. *Mater profana*. 1960.

Fonte: notbored.org.

Igual abordagem, igual procedimento, igual execução: as superposições suplementares e/ou participativas, digressivas e/ou distorcivas, dissonantes e/ou consoantes. Uma arte do alheio, que em Banksy dá um passo outro, dadas as páginas históricas de cada um: o diálogo entre a camada original e a camada interferente na superfície das obras é mais formal, plástico, puro em Jorn; e mais conceitual, ideológico, literal em Banksy. Uma arte do enxerto, num passo outro que é também um passo performático, no entranhamento das obras

<sup>11</sup> *Pinturas brutas*.

diretamente dentro dos espaços estabelecidos, o que cria em si uma *situação construída*,<sup>12</sup> novamente em correspondência temporal a Meireles: “porque se sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava, já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real” (1981, p. 38). Para conseguir a situação, valeria lançar mão da representação, a exemplo no *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque: enquanto um par de atores masculinos contratados encenava uma briga de casal escarceada, sátira de arquétipos de senso ordinário em salutar processo de desuso, Banksy pôde transitar tranquilamente e, noutra ala do museu, incluir seu trabalho, pois a discussão dos intérpretes atraiu todas as atenções, tanto de espectadores presentes quanto de câmeras e seguranças locais.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS INDISTINTAS ENTRE ARTE E VIDA

Para o ato de discreta inserção em si, a assistência e a interação imediata que caracterizam a teatralidade performática, momentaneamente ausentes ambas, são reinvestidas na (re)utilização da subordinação à imagem, espetacular (noutra acertada sentença da Internacional Situacionista) na “automusealização através da câmera de vídeo, confessional” (HUYSSSEN, 2000, p. 14), em que boa parte dessas ações são fotografadas e filmadas por seu(s) acompanhante(s), tendo o cuidado de mascarar seu rosto, disfarçá-lo (noutro relicário pop), desfocá-lo, excluí-lo do enquadramento ou mantê-lo de costas. E são publicadas – o que certifica a imposição e o controle sobre si herdados da rua, bem como das próprias injunções, das diretrizes estruturais contemporâneas, na superação de suas raias através da posse de suas prerrogativas. Uma sequência presumível na genealogia da arte nascida nos muros, avessados pelo próprio significado e uso, “esses acontecimentos também constituem uma série de mudanças no que se refere ao lugar da arte: da superfície do meio ao espaço do museu, das

12 Como a sua conhecida expressão “sociedade do espetáculo”, que previu a mediação das imagens em todas as formas de relação humana, o cunho “situação construída”, que já baliza e nomeia o próprio grupo/movimento Internacional Situacionista (1957-1972), refere-se a um conjunto de meios, momentos e acontecimentos elaborados de forma deliberada – construídos –, *criando situações*, intervindo e convergindo diretamente sobre o entorno espacial e também humano, tomando (bem como resultando) o espectador como parte e partícipe – conceito que em certa medida paraleliza-se aos de *happening* e de performance.



molduras institucionais para as redes discursivas” (FOSTER, 1996b, p. 184, tradução nossa).

Figura 7 – Instalação performática clandestina na Tate Britain, Londres, 2003 – incorporada ao acervo.



BANKSY. Crimewatch UK has ruined the countryside for all of us. 2003. Apropriação/interferência sobre óleo sobre tela anônimo.

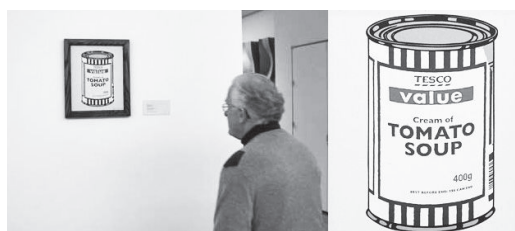
Fonte: Banksy (2005b, p. 138-139).

“‘Has-been’ grafosférico a ser reposicionado na videosfera [...]: é a primeira vez na história que o tempo curto de uma geração coincide com uma mudança de mídiasfera” (DEBRAY, 1993, p. 315): deixar-se filmar ou planejar ser filmado, seja sem face, tanto nega quanto aceita o ideário bastante atual – e bastante concernente ao diapasão cada vez mais aberto da plástica urbana – de pensar a arte como evento, mais que como produção matérica, pensar que “a obra de arte contemporânea não se coloca como término do ‘processo criativo’ (um ‘produto acabado’ para ser contemplado)” (BOURRIAUD, 2009b, p. 16) – a arte ligada à vida, noutra ontologia. Incorporadas ou descartadas, a propriedade das obras alojadas nunca é por Banksy reivindicada – o procedimento o é. Assim sendo, as residuais gravações prestam-se menos ao âmbar midiográfico,

à cristalização imagética de uma performance (que tem por fundamento a imediaticidade e a efemeridade coparticipativas) – revivificação reprodutível, ares de pleito à memória, aspiração ao arquivo, ficção de permanência. Prestam-se mais como comprobatórias, como testemunhos publicados que impedem que os espaços visados reneguem a reportagem dos atos. Menos testamento, mais atestado.

Performática é a mensura, documentada e publicada quando publicadas as operações, do tempo em que as obras permanecem nos locais até serem identificadas: a cada uma, quantificam-se as horas ou os dias da estadia ininterrupta, numa projeção da estética da presença, do defrontar a audiência que é a haste e a razão da performance – transmutada então em ‘estética da ausência’. No início desta cronometragem, está Banksy agindo. No término, está o público último, qual o seja, o receptor da ação, o descobridor das intrusões, surpreendido e impelido a (re) agir, rejeitando (Fig. 7) ou admitindo ou realocando as obras, nas balizas da ‘doação’ que as estabeleceram: relacionando-se, completando a performance – um relacional cingido temporalmente. No desdobramento desse término, ou no ‘segundo término’, a assistência atemporal, virtual pela tela, que permanece receptáculo embora dispa-se em sítio. No intervalo entre esses extremos, o público intermediário (Fig. 8): “Depois de fixar o quadro eu tive cinco minutos para assistir o que aconteceu em seguida. Um mar de pessoas passou, fitou e partiu, parecendo confusas e ligeiramente enganadas” (BANKSY, 2005b, p. 142, tradução nossa). Inumeráveis e heterogêneos espectadores: ou despercebidos do truque, ou dele percebidos hesitantemente, ou dele percebidos convictos; dentre estes últimos, os feitos cúmplices ou os feitos denunciantes.

Figura 8 – Instalação performática clandestina no Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2005 – removida.



BANKSY. Discount soup can. 2005. Serigrafia sobre papel. Reinterpretação/paráfrase imagética de WARHOL, Andy. Campbell's soup can. 1964. Serigrafia sobre papel. 91 x 61 cm.

Fonte: Banksy (2005b, p. 148-149).

A própria documentação (filmagem, fotografia, cronoscopia) revisa o performático, que por definição teria o corpo como instrumento e suporte, seria somente vida no presente e tornar-se-ia a si própria em plenitude através do seu esvanecimento. Daí a atualização, e não a divergência: no hodierno de programas televisivos de realidade (também forjada pelo rearranjo espacial e pela observação, como os zoológicos), espetáculos de teleparticipação em tempo real e imagens instantâneas capturadas por telefone celular, contrapondo portabilidade e privacidade, como definir conceitos de tempo presente, de desaparecimento ou mesmo de oposição presença/ausência? Nas circunstâncias movediças das tessituras categóricas, lá continuam a vida e o corpo, antropomórfico ou zoomórfico, como sujeito e suporte, e a ação como espaço e tempo.

Como de fato e de direito elegeram Banksy a crítica e o público, não haveria melhor representante e melhor representação da arte urbana, dada a enevoar distinções territoriais entre público e privado tanto quanto a enodoar preceitos de direito individual e coletivo, bem como o conceito de exposição da mesma forma. A mesma arte urbana que, não irrefletidamente, responde a uma demanda popular e responde por modalidade expressiva tão alteada em nossos dias, atestando aceites sociais aos desafios sociais, para demonstrar que o desafio artístico a esses espaços públicos infere outro desafio, corrente e de maior dimensão: defini-los. Como lugar da arte, como lugar da cultura, como lugar de discurso, como lugar da vida – lugares que se estabelecem interna, visceralmente nos sentidos da arte por si própria, bem como no sentidos do convívio, internos e viscerais esses aos fundamentos das sociedades contemporâneas, fundamentos sempre desafiados pela dinâmica delas próprias.

#### REFERÊNCIAS

BANKSY. **Crude oils**. Londres: Exposição artística, 2005a. 1 cartaz, branco, 29,7 cm X 21 cm.

\_\_\_\_\_. **Cut it out**. London: Weapons of Mass Distraction, 2003.

\_\_\_\_\_. **Wall and piece**. London: Random House, 2005b.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009b.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOSTER, Hal. **Recodificação**: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996a.

\_\_\_\_\_. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. London: MIT Press, 1996b.

HERCULANO, Alexandre. **Lendas e narrativas**, V. II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

HERVADA, Javier. **O que é o direito?** A moderna resposta do realismo jurídico. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura**: utopia subversão guerrilha na anti-arte do século XX. São Paulo: Conrad, 1999.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & ensaios** – revista do programa de pós-graduação em artes visuais da EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 167-187, dez. 2008.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & ensaios** – revista do programa de pós-graduação em artes visuais da EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, ano XV, n.17, p. 129-137, dez. 2008.

MEDINA, Cuauhtemoc. Uma ética obtenida por su suspensión. In: \_\_\_\_\_. **Situaciones artísticas latinoamericanas**. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2005, p.105-116.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: MACIEIRA, Eudoro Augusto. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

SANTOS, Zeon. Banksy's latest work is a cardinal sin. **Art, Art & Design, Pictures**. Los Angeles, não paginado, 17 dez. 2011. Disponível em:

<<http://www.neatorama.com/2011/12/17/banksys-latest-work-is-a-cardinal-sin>>. Acesso em: 08 mar. 2012.

SHAFRAZI, Tony. Interview with Tony Shafrazi. **Art in America**, New York, V. 68, n.12, p. 15-17, dez.1980. Entrevista a Ted Mooney.

WARREN, Emma. Need to know. **The observer magazine**, London, 26 maio 2002. Disponível em: <[www.guardian.co.uk/theobserver/2002/may/26/streetart](http://www.guardian.co.uk/theobserver/2002/may/26/streetart)>. Acesso em: 07 ago. 2008.

**Artigo recebido em: 06/3/2013**  
**Aceito para publicação em: 17/7/2013**