



Arte Pública: Novas Práticas de uma História de muitas Histórias

Prof. Luiz Sérgio de Oliveira

Chefe do Departamento de Arte - Universidade Federal Fluminense
Doutorando em História e Crítica da Arte - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Minha solidariedade é com o povo, a eles devo falar diretamente, com eles aprender, e deles devo prover o meu sustento.

Gustave Courbet (1850)¹

Eu gostaria de ter mais status do que tenho agora, mas não ao custo de fechar esse abismo que existe entre o artista e o público. Gostaria de aumentá-lo.

Adolph Gottlieb (1950)²

Existe uma sociedade de pessoas maltratadas que precisa ser assistida em vez de negligenciada. E eu acredito que posso ser um agente que contribua para este processo de mudança. Houve um tempo em que as pessoas, por ameaça ou medo das conseqüências políticas, permaneciam em silêncio. Agora elas podem falar sem medo. Elas podem falar em favor de vítimas potenciais, assim como aos perpetradores da violência. O silêncio acabou. Elas encontraram o meio de falar tanto aos vencedores quanto às vítimas.

Krzysztof Wodiczko (2003)³

O público: o eixo: a arte: uma introdução

Nossa percepção da relação entre artista e público tem oscilado tremendamente nos últimos 150 anos. Ora percebemos o artista revelando vontade política de uma melhor interação com o público, com a comunidade, com o "outro", na busca de um espaço que lhe garanta maior visibilidade no meio da sociedade, ora ele parece se distanciar, se isolar, rejeitar qualquer forma de aproximação e de diálogo com esse mesmo público. Ora a arte parece querer disseminar-se na sociedade, espalhar-se por ruas, praças e mundos, abandonar seus redutos tradicionais, consagrados, e tornar-se pública, ora parece aceitar ou mesmo desejar a clausura, fechada entre os muros de um cubo, longe de tudo, longe do mundo, janelas cerradas, ruídos abafados, luzes que congelam o tempo, o tempo do mundo, o tempo de fora.

¹ Trecho de carta de Gustave Courbet para Francis Wey, datada de 1850, publicado por CLARK, T.J. On the social history of art. In: FRASCINA, Francis, e HARRISON, Charles (eds.). *Modern art and modernism: a critical anthology*. Nova York: Harper and Row, 1987. p. 249.

² Citado por KUSPIT, Donald. Avant-garde and audience. In: *The new subjectivism: art in the 1980s*. Nova York: Da Capo Press, 1993. p. 495.

³ Trecho da entrevista concedida por Krzysztof Wodiczko a Patricia C. Phillips em maio e julho de 2003. *Art Journal*, v. 62, n. 4, p. 32-47, winter 2003.

Em meados do século XIX, arte e política estavam imbricadas, pareciam indissociáveis. Courbet e Daumier viam no seu ofício uma possibilidade de interação com o povo, de com ele aprender sua ciência e a ele dirigir sua produção de arte, em uma relação direta e objetiva. No seu tempo, Courbet e Daumier, assim como muitos outros, acreditavam que a liberdade do artista deveria ser reafirmada diante do crescente domínio da burguesia, e que seria necessário confrontar, com atitudes francamente políticas, as forças burguesas que se consolidavam naqueles anos.

Outros artistas reagiram a esse processo de politização da arte, enquanto também reagiam, à sua maneira, aos mesmos valores burgueses, afirmando a inutilidade e a desnecessidade da arte em um mundo que havia se transformado em uma miríade de mecanismos e engrenagens, cada qual com funções definidas com exatidão. Esses artistas submergiram pelos caminhos da arte-pela-arte, pelos espaços de isolamento e exclusão, asseverando a autonomia da arte, instaurada em uma situação monástica, distante da vida e do mundo.

A arte: o eixo: à distância: o público

Esse processo de autonomia da arte foi explorado por alguns dos modernismos que inundaram o período de pouco mais de cem anos, e que cruzou a segunda metade do século XIX e atravessou a primeira do século XX. Particularmente o modernismo defendido e propalado pelas teorias de Clement Greenberg, baseado na auto-referencialidade da arte. Um modernismo que encontrou no museu de arte, com suas galerias banhadas por um branco ideal, o abrigo apropriado para uma vida monacal, protegido das contaminações do cotidiano, distante de questões que lhe pareciam indignas e que contrariavam seu anseio à universalidade.

Para o artista norte-americano Peter Halley as teses de Greenberg nunca foram adequadas para lidar com a plenitude e a complexidade da produção da arte modernista. Halley lembra que Greenberg, além de excluir de seu sistema as contribuições do dada e do surrealismo, ainda ignorou importantes distinções entre o século XIX – industrial, “caracteristicamente confiante e apaixonado” - e o século XX – pós-industrial, “idade da relatividade, da subjetividade freudiana, da dúvida existencial e fenomenológica”, tratando esses dois séculos muito distintos “como um período histórico unificado”⁴. Halley encontrou na tese da desumanização da arte do espanhol Ortega y Gasset, expressa em ensaio de 1925, uma alternativa não somente “possível como também mais útil” que as teorias greenberguianas. Para Halley, “o modernismo é uma arte que tem sua premissa na dúvida”⁵.

De qualquer maneira, apesar das oposições de inúmeros teóricos e historiadores da arte das últimas três ou quatro décadas, não resta dúvida de que as teorias de Greenberg foram fundamentais para a consolidação das correntes dominantes da arte moderna, que na década de 1920 já germinavam em instituições como o Museum of Modern Art de Nova York - criado por Alfred Hamilton Barr, Jr., em 1929 – antes mesmo da entrada de Greenberg no cenário artístico norte-americano na segunda metade dos anos 1930. As teorias de Greenberg formaram um suporte importante para o expressionismo abstrato, ajudando a materializar a supremacia da arte norte-americana no bloco capitalista no pós-guerra, com sua afirmação da individualidade do artista, de sua independência e desinteresse político, distanciando esse artista do mundo, distanciando-o de um público que ele – o artista - não podia nem mesmo “chamar de seu”, tamanho o fosso aberto entre eles – artista e público.

O aparente desinteresse de alguns artistas do alto modernismo em relação ao público, de quem pareciam querer manter-se afastados, fazia com que, paradoxalmente, um eventual sucesso fosse entendido como fracasso. Para esses artistas, impulsionados tanto pela afirmação de suas individualidades quanto pela ânsia do novo, a ausência do reconhecimento por parte do público parecia assegurar-lhes a certeza de seu próprio acerto⁶.

⁴ Ver HALLEY, Peter. Against Post-Modernism: reconsidering Ortega. In: *Peter Halley – collected essays 1981-1987*. Zurique: Bruno Bischofberger Gallery, s/d. p. 28-29.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁶ A respeito desse paradoxo sucesso / fracasso ver BAUMAN, Zygmunt. A arte pós-moderna, ou a impossibilidade da vanguarda. In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

A respeito dessa ambigüidade que permeia a relação entre artista e público, Antoine Compagnon adverte que essa tensão não nasceu junto com a modernidade, já que os primeiros modernistas desejavam granjear o reconhecimento público. Compagnon lembra que “os primeiros modernistas queriam agradar. Não se fazia ainda da hostilidade enfrentada por um artista o sinal de sua glória futura e, inversamente, de seu rápido sucesso, a prova de sua mediocridade”.⁷

De qualquer maneira, declarações hostis por parte dos artistas vêm de um tempo em que parecia necessário negar os valores burgueses através do enfrentamento, de um tempo em que a obra de arte se apresentava como afirmação da autonomia do artista di(st)ante do mundo. Nesse processo de produção da arte apartado das questões seculares, os artistas pareciam flutuar no éter, isolados de um mundo que parecia não ser digno de seu interesse e de suas preocupações.

Em um interessante estudo sobre políticas culturais públicas na era do consumo cultural, Jorge Ribalta nota, no entanto, que a guerra fria também teve suas inserções no plano da cultura, tendo ocorrido confrontos no mundo da arte entre os modelos capitalista e socialista:

o exemplo mais notório desse enfrentamento se deu entre o expressionismo abstrato dos Estados Unidos, através do qual o capitalismo ocidental, em sua variante norte-americana, promoveu um modelo de arte moderna baseado no princípio do individualismo, próprio a uma sociedade democrática liberal, contra o modelo totalitário e coletivista de arte no serviço da propaganda do estado. A arte abstrata que foi promovida a partir dos Estados Unidos obedeceu a um tipo de “apolitismo político”, marcou o momento histórico em que a vanguarda transferiu-se da Europa para os Estados Unidos e tornou-se a ideologia dominante.⁸

Se aceitarmos como verdadeira a assertiva de Ribalta, podemos entender o pretendido distanciamento do mundo e o individualismo do artista expressionista abstrato como poderosos instrumentos de propaganda de um modelo civilizatório – o capitalismo – no enfrentamento de seu antagonista - o socialismo -, também este secundado por um instrumento artístico de propaganda do estado, o realismo socialista. Dessa maneira, a autonomia que garantiria à arte (e ao artista) sua fisionomia apolítica, não passa de uma ilusória inferência. Na realidade, sob a ótica de Ribalta, tanto o expressionismo abstrato quanto o realismo socialista apoiavam (e eram apoiados) pelos seus respectivos sistemas políticos, econômicos e ideológicos. Curiosamente e sem muito esforço, podemos perceber que, sob esta perspectiva, os opostos se assemelham e se aproximam.

O público: o eixo: de novo: a arte

No passado mais recente, no entanto, o artista contemporâneo ocidental tem revelado o desejo de encontrar um papel mais relevante e conectado na sociedade, parecendo ter subjogado o medo do outro, o medo de se ver no espelho do outro, de dialogar com sua alteridade, reflexo de si mesmo; uma relação de amor, do amor antes da invenção do espelho, como lembram Maurício Dias e Walter Riedweg⁹. O artista ocidental parece finalmente ter entendido não ser possível prosseguir a peleja eterna contra os valores genéricos da sociedade burguesa, herança de tempos mais românticos, tendo que aprender a empreender uma outra luta, cujo foco mais fino e acurado, aponta para uma mudança radical na compreensão de seu papel e responsabilidade nas sociedades contemporâneas. Nesse processo, nas palavras de Maurício Dias, o artista tem se interessado por “coisas que os críticos modernistas podem ter classificado como corriqueiras, como não-artísticas, como não-universais, mas que são de fato as questões universais de nosso tempo. Dessa maneira, o acesso é garantido a pessoas que não sabem nada de arte, que não conhecem todos os *ismos*”.¹⁰

⁷ COMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 31.

⁸ RIBALTA, Jorge. On public service in the age of cultural consumption, *Parachute*, n.111, p.144-155, jun./jul./ago. 2003.

⁹ FERREIRA, Glória. Encounters with the other: an interview with Maurício Dias e Walter Riedweg. *Parachute*, n.111, p.73-111, jun./jul./ago. 2003.

¹⁰ *Ibidem*, p. 86.

Nesse processo, o artista abandonou o confinamento cultural a que havia se entregado, desven-tilhou-se das ruínas do museu que deixava o mundo do lado de fora, e renovou seu interesse em investigar justamente esse lado de fora, onde o mundo é mundo, contaminado pelo pó social, onde o artista tem procurado agir, assumindo suas responsabilidades e seus riscos, sem medo do outro, sendo parte desse mundo.

Mas não basta ocupar os espaços urbanos, transferir para a esfera pública interesses e preocupa-ções particulares, em uma tentativa simplesmente simulada de expressar compromissos sociais através da facilitação do acesso a obras de “inegável valor”. Essas ações, embora sugeriram a intenção tida como democrática de propiciar o o acesso generalizado à “boa arte”, mal escondem uma atitude autoritária que aponta para a privatização do espaço público, através da ampliação dos limites das instituições de arte para além de seus próprios muros; é o que manifestou Krzysztof Wodiczko:

Tentar ‘enriquecer’ esta galeria de arte dinâmica e poderosa (o domínio público da cidade) com encomendas e coleções de ‘arte artística’ - tudo em nome do público – é decorar a cidade como uma pseudocriatividade irrelevante para a experiência e o espaço urbanos. [...] Tal embelezamento significa tornar feio; tal humanização provoca alienação; e a nobre idéia de acesso público provavelmente será recebida com um excesso privado.¹¹

Certamente toda a polêmica que envolveu a instalação e posterior remoção de *Tilted Arc*, obra de Richard Serra, da Federal Plaza em Manhattan, Nova York, – “remover a obra é destruir a obra”¹², conforme afirmou o escultor -, transformou-se em um divisor de águas nos termos da utilização dos espaços urbanos pela arte, já que não bastava ser pública no sentido tradicional de ampliação dos horizontes de atuação profissional do escultor, já que não bastava a pressuposição da eficácia da arte pública na ampliação dos horizontes sensíveis e perceptuais do público, já que não bastava o próprio desejo de ampliação desse mesmo público, conforme apontado pela artista Virginia Maksymowicz:

Desdém para com as preocupações das pessoas que deveriam conviver permanentemente com a escultura foi não somente evidente na seleção da obra de arte, mas também nas audiências públicas, onde os testemunhos dos funcionários do prédio foram com freqüência alvo de zombaria por parte dos defensores de *Tilted Arc*. Em vez de estimular um diálogo efetivo, a escultura de Serra resultou em um obstinado impasse entre artistas e o público não-iniciado. Se era ou não boa arte, ela tinha sido colocada no lugar errado – ou pelo menos colocada lá de uma maneira errada. Em termos de relações artista-comunidade, *Tilted Arc* foi um absoluto fiasco.¹³

Certamente Richard Serra estava interessado em que sua obra pudesse estabelecer um diálogo crítico com os trabalhadores e transeuntes daquele ponto de Nova York; certamente o artista tencionava que a escultura pudesse despertar no público cativo daquele espaço da cidade uma percepção crítica das relações políticas que entrelaçam a arquitetura e a ocupação do espaço urbano. Mas os termos eram os de Serra, tendo sido usurpado à comunidade qualquer chance de opinar sobre as questões que seriam de seu real interesse, como ela – a comunidade - entendia que esses debates deveriam ser encaminhados, e assim por diante.

A crítica e historiadora da arte norte-americana Rosalyn Deutsche, em uma reflexão sobre a relação entre arte, *site-specificity*, espaço público e democracia, centrada justamente na defesa de Richard Serra, aponta para o malogro do escultor em entender que a relação entre *site-specificity* e permanência é, no mínimo, complexa. Ela lembra o erro de Serra em insistir que, “na medida que uma

¹¹ WODICZKO, Krzysztof. Strategies of public address: which media, which publics? In: FOSTER, Hal (Ed.). *Discussions in contemporary culture*: number 1. Seattle: Bay Press, 1987. p. 41.

¹² Citado em CRIMP, Douglas. Redefining site-specificity. In: *On the museum's ruins*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993. p. 150.

¹³ MAKSIMOWICZ, Virginia. Alternative approaches to public art. In: MITCHELL, W.J.T. (Ed.). *Art and the public sphere*. Chicago: University of Chicago, 1992. p. 156. Citado por BRENSON, Michael. Healing in time. In: JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michael; e OLSON, Eva M. *Culture in Action*. Seattle: Bay Press, 1995. p.47.

obra *site-specific* incorpora seu contexto como um componente essencial da obra, *site-specificity* denota permanência”, quando, ao contrário, considerando-se que “os projetos *site-specific* são baseados na idéia de que o significado é contingente e não absoluto, eles de fato implicam em instabilidade e impermanência”. Deutsche sugere ainda que “a crença na perenidade da arte, na sua determinação por uma essência estética e sua independência de contingências históricas, é justamente o que, de saída, as práticas contextualistas desafiam”.¹⁴

Dessa maneira, *Tilted Arc* parece encerrar um ciclo em que a obra de arte pública era concebida e criada como obra *site-specific*, destinada a uma situação singular entendida por sua fisicalidade – dimensões, condições de circulação e de iluminação, escala em relação à arquitetura, etc. Era necessário avançar em direção à incorporação dos elementos vivos das paisagens urbanas, era preciso que elementos dessa geografia cultural e humana inundasse o processo de criação da obra de arte, até então impermeável a um diálogo mais efetivo com as comunidades.

A arte: pública: a história: da arte: novas abordagens

Mas como avançar em direção a um diálogo com as comunidades, que são, por natureza, fluidas e voláteis? Como detectar interesses comunitários nesse emaranhado diversificado e complexo do cotidiano das cidades contemporâneas? Como identificar questões que possam atingir uma parcela expressiva das pessoas que mantém contato com a obra? De imediato, é necessário que abandonemos qualquer desejo de encontrar denominadores comuns – isso nos pareceria abstrações de álgebra de nossas infâncias. A complexidade dos interesses e a diversidade de identidades nas grandes cidades nos aconselham a abandonar qualquer projeto que, se bem sucedido, acarretaria uma indesejável homogeneização de identidades e uma pasteurização de interesses.

Esse processo de estreitamento das relações entre artista e comunidade tem sido estimulado por curadores, artistas e ativistas, entre eles Mary Jane Jacob, curadora do *Culture in Action*, programa de arte pública realizado em Chicago, EUA, entre 1992 e 1993, em que pela primeira vez esse desejo de aproximação e diálogo foi explicitado como marco curatorial. Para Jacob,

na medida que a arte pública transformou-se de objetos em larga escala para projetos física ou conceitualmente *site-specific*, para o interesse de uma audiência específica (obra produzida em resposta àqueles que ocupam um lugar dado), ela deslocou-se de uma função estética, para uma função de design, para uma função social. [...] Nos anos 1990 o papel da arte pública mudou daquele que buscava a renovação do ambiente físico para aquele que promove o aperfeiçoamento da sociedade, de promover a qualidade estética para contribuir para a qualidade de vida, de enriquecer vidas para salvar vidas.¹⁵

A artista Suzanne Lacy, autora de um dos oito projetos desenvolvidos com a participação da comunidade no *Culture in Action*, tem trazido uma contribuição importante para a reflexão da arte pública produzida a partir dos anos 1990. Lacy afirma que o “new genre public art” [novo gênero de arte pública], termo por ela cunhado, é baseado em compromissos. Diferentemente das esculturas e instalações colocadas nos espaços públicos das principais cidades do planeta desde o final da década de 1960, o “novo gênero” é caracterizado por obras de “artes visuais que usam tanto os meios tradicionais como não-tradicionais para comunicar e interagir com uma audiência ampla e diversificada acerca de questões que são diretamente relevantes para suas vidas”¹⁶. Há, nesses casos, uma aderência às especificidades da localidade em que o artista atua – quer seja em caráter temporário ou permanente, como visitante ou como residente – e na qual a obra se insere, dialogando com a instabilidade, a impermanência e a fluidez das práticas da vida cotidiana.

¹⁴ DEUTSCHE, Rosalyn. *Tilted Arc and the uses of democracy*. In: *Evictions – art and spatial politics*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996. p. 264.

¹⁵ Mary Jane Jacob, *Outside the Loop*. In: *Culture in Action*, p. 56. Citado por KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002. p.111.

¹⁶ LACY, Suzanne. *Cultural pilgrimages and metaphoric journeys*. In: *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press, 1995. p. 19.

É importante também ressaltar que muitos desses projetos desenvolvidos com a participação da comunidade apresentam uma preponderância de proposições que privilegiam o momento, o evento, que acentuam o caráter efêmero e desmaterializado da obra de arte pública, uma tendência já apontada por Eleanor Heartney em artigo de 1993.¹⁷ Essa nova situação da arte pública revela uma preocupação renovada dos artistas na busca da recuperação de um diálogo com o público, diálogo que foi negligenciado pelas correntes dominantes do modernismo, estando esses artistas empenhados outra vez em articular suas obras com o contexto sócio-político-cultural em que a obra se insere, levando adiante uma proposição de interação mais intensa com a comunidade.

Mas o que cabe a uma história crítica da arte diante dessas mudanças que parecem abalar os alicerces sobre os quais a disciplina foi erigida através da acumulação de conhecimentos que lhe são próprios? Que instrumental utilizar na análise de obras que podem se caracterizar com uma simples celebração àqueles mortos na tentativa de atravessar, pelas vias da ilegalidade, a fronteira entre México e Estados Unidos, ou apresentar-se como uma horta desenvolvida por artistas com a colaboração de voluntários para o atendimento de pacientes com AIDS, ou ainda a ação de uma artista junto ao departamento de limpeza urbana de uma cidade como Nova York?¹⁸ Que parâmetros empregar na análise de uma obra que não tem a aparência de obra, que parece não querer se configurar como obra e que incorpora elementos estranhos ao domínio tradicional da arte?

Conforme apontado pela historiadora de arte Miwon Kwon, essa produção de arte, que se caracteriza por uma integração mais efetiva e direta no domínio do social, “tende a tratar as preocupações estéticas e da história da arte como questões secundárias”¹⁹. Ao promover uma maior penetração da arte na esfera da cultura, uma penetração que se configura nos três principais momentos de realização da obra – produção, distribuição e recepção –, e que eventualmente convergem para um mesmo e único momento, sendo produzida, distribuída e recebida concomitantemente, essa nova arte pública crítica obriga a que novas ferramentas sejam utilizadas. Uma abordagem que, na análise dessas novas práticas contemporâneas de arte pública, utilize apenas as ferramentas tradicionais da história da arte e da estética terá sérias dificuldades de obter êxito .

Na medida em que essa arte penetra e se situa no terreno complexo, dinâmico e movido da cultura, irá exigir que em sua apreensão e análise revelem-se os elementos de uma área híbrida do pensamento, marcada pela confluência de saberes que incluem a antropologia e a sociologia urbanas, a sociologia da arte e da cultura, a geografia cultural e humana, as ciências políticas e econômicas, entre outras disciplinas, além da própria história crítica da arte.

¹⁷ HEARTNEY, Eleanor. The dematerialization of public art. In: *Critical condition: American culture at the crossroads*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1997. p. 206-218. Publicado originalmente na edição de março-abril de 1993 da revista *Sculpture*, p. 44-49.

¹⁸ Referência aos projetos / obras / ações desenvolvidos respectivamente por Alfredo Jaar (*La nube / The cloud*, 2000, inSITE2000_01), Haha (*Flood*, 1992, Culture in Action) e Mary Laderman Ukeles, que em 1978, esteve a desenvolver ações em colaboração com o NYC Department of Sanitation.

¹⁹ KWON, *op. cit.*, p. 24.